

*Семенець О. С.,**кандидат філологічних наук,**завідувач кафедри іноземної філології та перекладу**Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля**Яковлева О. М.,**молодший науковий співробітник**Інституту сходознавства імені А. Ю. Кримського НАН України*

ОБРАЗНА СИСТЕМА РОМАНУ «БЛАГОВОЛИТЕЛЬКИ» ДЖ. ЛІТТЕЛЯ: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АНАЛІЗ (НА ПРИКЛАДІ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ)

Анотація. Матеріали даної статті є частиною дослідження, присвяченого інтермедіальним засобам творення художнього світу роману видатного сучасного американо-французького письменника єврейського походження Джонатана Літтеля (1967 р. н.) «Благоволительки» (2006). З огляду на «молодість» письменника, аспектно та комплексно дослідження його творчого доробку – це неосяжна літературознавча царина. Спираючись на інструментарій інтермедіального аналізу, в цій статті дослідниця увага сконцентрувалася на аналізі жіночих образів роману (мати, сестра Уна, подруга Хелен) з точки зору впливу на створення цих образів засобами інтермедіальності, що дозволило поглибити характеристики героїнь та розкрити закладені письменником сенси. Встановлено, що медіатором для цього стало залучення Дж. Літтелем широкого арсеналу різних видів мистецтв, як візуальних, так і аудіальних. Проведений детальний аналіз дозволив зробити наступні висновки: інтермедіальні зв'язки в романі є засобом характеристики героїв роману, за допомогою яких розкриваються та доповнюються риси, які проявляються у їх словесних характеристиках; основну роль грає музика, але характеристики головних героїв доповнюють також візуальні образи: для Макса Ауге це картина Ватто, для Хелени живописні образи Вермеєра, для Уни – археологічний об'єкт, що стає символом ставлення героя до сестри; В образі Уни, що з'являється в романі не тільки як реальний персонаж, але й як спогад та нав'язлива ідея в хворобливих мареннях, музичний лейтмотив передую появі самої героїні; інтермедіальні засоби також створюють передчуття появи другої героїні роману Хелени; у виборі музичних творів для характеристики персонажів автор керується в першу чергу власним музичним смаком, але крім того й історичною достовірністю, обираючи для цього найбільш підходящі зразки.

Ключові слова: Джонатан Літтель, «Благоволительки», інтермедіальність, жіночі образи, музика.

Постановка проблеми. Роман американо-французького письменника єврейського походження Джонатана Літтеля «Благоволительки» [1], що вийшов друком у 2006 році і перекладений більше як 19 мовами, розглядає проблему баналізації зла в контексті Другої світової війни і масове винищення єврейського народу. Зважаючи на геноцид українського народу,

що ведеться Російською Федерацією сьогодні, проблематика роману реактуалізується не лише для українського читача, але й для світового. З огляду ж на постмодерністські техніки, які застосовує письменник при створенні «Благоволительок», його тяжіння до залучення інтермедіальності, робить цікавим залученість до аналізу на професійному рівні понятійного апарату музики, яка стає не лише змістовітвірним елементом, а й структуротвірним компонентом роману, дозволяє декодувати приховані сенси і зрозуміти задум письменника.

Аналіз останніх досліджень. Враховуючи, що Джонатан Літтель є сучасним письменником, його творчий доробок на сьогодні не отримав комплексного літературознавчого осмислення (маємо окремі аспектні розвідки, критичні статті та відгуки). Інтермедіальний фокус нашого дослідження ґрунтується на наукових роботах В. Вольфа, Л. Генералюк, Н. Тишуніної, А. Хамінової, Е. Циховської, А. Ханзен-Льове та інших.

Мета статті. Дана стаття є частиною цілісного наукового дослідження, присвяченого інтермедіальному аналізу роману Дж. Літтеля «Благоволительки». Використовуючи понятійний апарат музики, письменник не лише розгортає за музичним принципом сюжет твору, а й залучає музичну інтермедіальність до побудови образної системи, вияскравлюючи і доповнюючи характери героїв. Тож метою цієї статті є аналіз жіночих образів «Благоволительок» крізь призму інтермедіальності.

Виклад основного матеріалу. Символізм назви твору, що апелює до давньогрецьких месниць, завданням яких є уберегти людей від кровозмішення, на думку Т. Куннаса, полягає в утвердженні того, що «вся націонал-соціалістична ідея про расову чистоту була інцестною» [2, с. 95], актуалізуючи жіночі образи роману. Патологічна ненависть до матері і її вбивство наприкінці твору головним героєм Максом Ауге, нездоровий сексуальний потяг до рідної сестри, невдалі стосунки з жінкою – все це вербалізовано письменником в новому «мультимедійному тексті» засобами інтермедіальності [3; 4], яка зовсім по-різному проявляється в романі в трьох головних жіночих образах – матері, сестри Уни та Хелени Андерс.

Образ матері, яку герой ніколи не любив, і навіть більше – ненавидів, перед якою, навіть ставши дорослим, почуватися приниженою, безпорадною дитиною, і якій так і не зміг пробачити, що батько покинув родину, повністю позбавлений

музикалізації. Цей образ для героя назавжди пов'язаний з дитячим болем, захованим у підсвідомості дорослої людини. Він не здатен ані пробачити цю вже літню жінку, ані подивитись на неї об'єктивним дорослим поглядом: «У мені ніби нестримно кричала перелякана дитина, вічний в'язень огидного незграбного тіла дорослого, нездатного, навіть вбиваючи, помститися за те, що йому доводиться жити» [1]. Це почуття, поряд з якими немає місця музиці, красі та спокою.

Повністю протилежним є образ Хелени Андерс, яка входить в життя героя в берлінський період після жахливого вбивства його матері. Цей образ сповнений спокою, ніжності та сили – всіх тих якостей, які герой не знайшов в своїй матері. Вперше він бачить Хелену у басейні (у воді, що в романі є, вочевидь, одним з важливих символів, які ще потребують уваги дослідників) і дивується тому, як довго та з якою легкістю вона може пливати під водою; сам він здатен на це лише у мареннях. Йй, певно, вистачає в житті того самого «повітря», про яке герой згадував у зв'язку з смертю О. Пушкіна («Його вбила зовсім не куля Дантеса, його вбила відсутність повітря» [1]) і якого так не вистачало самому Максиму Ауге.

Після декількох випадкових зустрічей він вирішує поїхати до неї додому та запросити на побачення. Цей момент прийняття рішення ніби випадково супроводжується словами про музику: «Я правда купив новий грамофон і платівки з клавірами Баха і аріями з опер Монтеверді. Вечорами, при м'якому старомодному світлі керосинок, з чаркою коньяку і сигаретами під рукою, я лягав на диван, щоб послухати музику і забутись. У ці дні нова думка все частіше розбухувала мене. Наступної після бомбардувань неділі, ближче до полудня, я взяв в гаражі машину і поїхав до Хелени Андерс» [1].

Згадка про Баха вводить образ Хелени в низку пов'язаних з його музикою образів та ідей, а ось Монтеверді – це саме та музика, що характеризує виключно образ Хелени Андерс. Після цієї зустрічі, фактично – їх першого побачення – герой повертається до себе і знов слухає цю музику. Вперше в житті Макс знаходить людину, здатну любити його, розуміти і прийняти все, навіть ті жахи, що йому довелося скоїти в житті; але сам він вже не зможе цього прийняти.

Хелена з'являється в романі на досить короткий проміжок часу, і весь розвиток їх відносин з Максимом замкнений в одному великому розділі роману, де розповідається про поїздки Максима Ауге по концентраційних таборих. Інтермедіальна характеристика Хелени Андерс дуже чітка та стисла та вкладається в один абзац: «Я не розумів, що шукаю з цією молодою жінкою і не намагався зрозуміти. У Хелени мені подобалася ніжність, яка, як я думав, існує тільки на полотнах Вермеєра Делфтського, і те, що за цією ніжністю явно відчувалася непохитна, як сталеве лезо, сила... я був радий віддатися течії подій, як музиці Монтеверді. Весь наступний тиждень, в перервах на роботі чи вдома вечорами, я згадував її серйозне обличчя або спокійну, майже ласкаву усмішку, приємний, доброзичливий образ, який не викликав у мене страху» [1].

Таким чином, образ Хелени, як і образ головного героя, будується в уяві читача поєднанням двох медіа – візуального та аудіального: сповнені спокою, простоти та ніжності жіночі образи картин голландського художника XVII сторіччя Яна Вермеєра (1632–1675) доповнює звучання оперних арій композитора італійського бароко початку того ж XVII сторіччя Клаудіо Монтеверді (1567–1643).

По часовим рамкам творчість цих майстрів близька до Ватто та французьких клавесиністів, якими характеризується головний герой роману, але естетика та образи Монтеверді і Вермеєра значно відрізняються від мистецтва Франції. Клаудіо Монтеверді, як ніхто інший з італійських майстрів, органічно пов'язаний з творчою спадщиною Ренесансу. Мабуть, найважливіше, що вирізняє інтермедіальну характеристику Хелени, це те, що музика, якою звучить ця героїня для оповідача, на відміну від більшості згаданих в романі музичних творів, не інструментальна (і не танцювальна, як у Максима Ауге), а вокальна, – оперні арії. Більше того, ця музика належить до великої музичної форми – опери. Вокальна музика, яка створюється в першу чергу людським голосом, потребує свободи дихання, тобто того самого «повітря», про яке вже мовилось раніше.

До того ж це не галантна пасторальна французька опера з великими балетними номерами, де головною темою залишається грайливе кохання. В історії музики Монтеверді належить роль творця музичної драми, і, завдяки його досягненням в опері (драматизація жанру, перетворення його з пасторальної казки в драму, широкий розвиток її музичної форми і мови), він дає початок довготривалій еволюції жанру в Західній Європі. Неоціненні його здобутки у розвитку образної системи музики, аж до втілення в ній трагічного; велику увагу він приділяв зображенню в музиці людських почуттів та створенню живих емоційних образів.

Образ Хелени Андерс, як і образи Монтеверді, подібні. Вона розчулює саме тим, що жінка, щирістю, простою та глибиною своїх почуттів, глибиною особистої драми, оскільки втратила чоловіка під час війни; з дивовижною ясністю розуміє весь жах навколишніх подій, і серед цього жаху продовжує залишатись просто жінкою – вірною та розуміючою, що хоче бути дружиною герою. Навіть її танок зовсім не схожий на танок героя. Що б не відбувалося, вона намагається і жити, і танцювати так, ніби життя продовжується: «Томас вибрав повільну музику, і Хелена покликкала мене танцювати. Зовні ревли ескадри бомбардувальників, без перерви гримів «Флак», скла тремтіли, ми насилу розрізняли мелодію. Але Хелена танцювала так, ніби ми були одні в залі на балу» [1].

Зовсім інакше представлено в романі образ сестри героя. Уна, сестра-близнючка, з якою вони разом провели все дитинство, яка була не тільки товаришем його дитячих ігор, але і партнером в перших сексуальних досвідах, його перше кохання, перша і єдина в його житті жінка, з якою їх розлучили у підлітковому віці – це ніби втрачена половина його душі та тіла, з якою він прагне об'єднатись знову. Трагедія Максима Ауге в тому, що таке жадане для нього об'єднання неможливе, і головна перешкода тут не чиясь зла воля, а час, що минув, і величезна психологічна дистанція між братом та сестрою. Уна, яка пройшла важкий процес переживання дитячих травм, вже подорослішала, вийшла заміж і змогла збудувати своє життя та знайти щастя у ньому, а Макс все ще тримається за дитячі спогади та шукає повернення у минуле. Їх діалог про це досить короткий: «Макс, з минулим покінчено». – «З минулим ніколи не буває покінчено» [1].

Уна – нав'язлива ідея героя, за яку він завзято тримається. Згадки про неї розпорошені по всьому тексту роману, вплетені в його тканину, і її образ, як і історія їх кохання, поступово проявляється з кожним новим спогадом, доходючи до моменту

їх зустрічі у Берліні. Після зустрічі і після смерті матері образ на деякий час відпускає героя, але повертається в божевільній, сповненій сексуальних пристрастей фантазії в передостанньому розділі роману.

Перша згадка про сестру відбувається в сцені, в якій з формальної точки зору важко говорити про інтермедіальні зв'язки, бо мова йде не про присутність іншого медіа, не про витвір мистецтва, а про археологічну знахідку. Але те, що об'єкт, який опиняється в центрі уваги героя та читача і наділяється символічним значенням – це реальний експонат, що дійсно представлений в музеї, і візуальний образ, опис якого виконує в літературному тексті таку ж саму роль, яку виконує згадування творів живопису чи скульптури, дає нам підстави поставити цю сцену в один ряд з інтермедіальними проявами в романі Дж. Літтеля.

Неспішно гуляючи Львовом, у якому в цей час вирує єврейський погром, герой заходить до Домініканського монастиря, у якому знаходить музей релігії. Серед експонатів музею – предметів культу та старовинних книжок – він бачить витрину з досить незвичним експонатом: «два скелети лежали, обійнявшись, наполовину присипані сухою землею. Той, що побільше, який без сумніву належав чоловікові, хоча поруч з черепом залишилися великі мідні сережки, – на спині; інший, мабуть, жіночий – на боці, згорнувшись клубком в його обіймах і поклавши на його ногу свою...» [1]. Розуміючи, що це вочевидь поховання, що належить до давніх часів, і що жінку, скоріше всього, принесли в жертву, щоб поховати разом з померлим господарем, герой все ж піддається чарівності візуального образу: «логічні умовиводи відступали якщо подивитись на цю позу – позу людей, стомлених любов'ю, пристрастю, сповненою хвилюючою ніжністю...» [1]. Саме ця картина змушує героя згадати сестру: «у мене здавило горло; вона б заплакала побачивши подібне...» [1]. Експонат, що його описує автор роману, насправді існує у Львівському музеї історії релігії [5].

Образ, що втілює цей незвичний інтермедіальний об'єкт, розкривається далі протягом всього роману в описах ставлення Макса до сестри. Сам герой, що майже поховав своє життя під боєм дитячих спогадів, прагне забрати з собою сестру та жадає, щоб в цих вічних фантазіях дитинства, від яких він не хоче і не може відмовитись, вона назавжди залишилась разом з ним.

Музикалізація образу Уни не є і не може бути очевидною, як це відбувається, наприклад, з образом Хелени чи іншими: герой не порівнює її з музикальним твором чи стилем, вона не грає на музичних інструментах. Уна це спогад, і музика, що озвучить фоном до цього спогаду, – музика Моцарта, – ніби підтверджуючи суб'єктивність образу, відірваність його від реального персонажу в романі, вперше з'являється без жодної згадки про цей персонаж (у сцені *andante* з сонати Моцарта грає єврейський хлопчик Яків, і єдина, що дуже примарно зв'язує образ сестри з цією сценою, це почуття, які музика викликає у героя: «Серце у мене защемило, смуток нахлинув з новою силою» [1]).

Музичний лейтмотив Уни з'являється в тексті роману раніше за саму героїню, що схоже на прийом з оперного жанру. Зустріч героя з сестрою відбувається в Берліні, вже після його повернення з фронту, після багатьох подій, жахів та поранення. Ця зустріч підготовлена низкою подій, що починаються, коли Томас, друг Макса Ауге, запрошує його в театр: «Всі російські балети були, звичайно, заборонені, давали дивертисменти

Моцарта, «Гавот» і балетні номери з «Доменей», а потім «Дрібнички» [1].

Враження героя від вистави та його почуття досить складні: «Все мене зачарувало і лякало. Мені не вдалося розгледіти красу танцюристів, тілесну, красу майже абстрактну, асексуальну, без відмінностей між чоловіками і жінками: така краса мене майже обурювала» [1]. Блискуча атмосфера театру в цій сцені змушує героя відчутти різкий контраст між яскравістю театральної постановки та гнітючою, брудною, жажливою атмосферою війни, яку йому довелося побачити. Цей момент – ніби відлуння картин, які герой бачив в Сталінграді: напівзруйнованого концертного залу з проваленою стелею, скалічених тіл солдат та сірого холоду війни.

Загадкова дама, що сиділа в ложі навпроти та роздивлялась героя в бінокль і яку він сам не міг роздивитись, цілком ймовірно була його сестрою, бо саме в цей вечір, повернувшись до готелю, він вперше після довгих років мовчання отримує звістку від неї.

Більшість творів, які автор включає в цей яскравий спектакль – це твори дуже юного Моцарта, сонячні та легкі, створені для розваги публіки. «Дрібнички» – єдиний написаний Моцартом балет – був створений композитором в 22 роки; це твір з грайливою пасторальною атмосферою та перевдяганнями, герої якого – три пастишки та амур. В тому ж році написано «Гавот». Всі дивертисменти, яких у спадщині Моцарта близько сорока, теж написані ним у віці від 15 до 22 років; вони являють собою твори для інструментальних ансамблів різного складу, що писались для супроводження аристократичних чи придворних свят та розваг.

3 опери «Доменей», яка вважається першою «дорослою» оперою композитора, але написана у повній відповідності до строгого канону італійської опери *seria* з її застиглими сценічними героїко-трагічними образами, були взяті лише танцювальні номери. Тож загалом, весь образ музики Моцарта в цьому спектаклі підкреслено юний, сонячно-легкий. Це музика розваг та танцю, що є тільки початком шляху до зовсім іншого Моцарта – автора більш пізніх опер, симфоній та Реквієму. Танцювальність та легкий характер зближує всю цю музику з музичною характеристикою самого героя.

Сцену їх спілкування на наступний день автор переносить в яскраві декорації барочної атмосфери, коли зустрівшись вони вирішують поїхати в Потсдам на прогулянку парком. Дорогою Макс роздивляється обличчя сестри, яке здається напівпрозорим, з блакитними венами під ніжною молочною шкірою: «Я увив кров, повільно пульсуючу під цим покривом, щільним, глибоким, як опалові фарби фламандського майстра» [1]. Цей живописний, відчутно тілесний образ, що викликає в пам'яті яскраві, сповнені життя картини Рубенса, Ван Дейка відразу ж відгукується музикою: «Дзвони сумно видзвонювали якийсь мотив з Моцарта» [1].

Сумні дзвони «продзвенять» в романі ще раз, в передостанньому розділі, в одному з дитячих спогадів; він згадує стару, розказану сестрою легенду про Вінету, прекрасне місто, яке загинуло, поглинуте Балтійським морем, через невгамовні пристрасті дочки короля, і дзвони якого досі чують рибалки.

Про Моцарта в романі говорить барон фон Юкскюль: «Довгий час я його недооцінював. В юності вважав обдарованим гедоністом, без особливої глибини. Але, можливо, це виникло через моє власне пуританство. Старіючи, я почав вірити, що він володів настільки ж сильним почуттям життя,

як Ніцше, його музика здається простою лише тому, що життя по суті теж досить просте. Втім, щоб переконатися у своїй правоті, я повинен слухати його знову і знову» [1]. Це сильне почуття життя та глибину, що ховається за легкою посмішкою юності, можна побачити і в образі сестри героя. В образі Уни, реальної жінки, з якою Макс зустрічається в Берліні, – а не фантазії героя, – за впевненою легкістю спілкування та рухів, здатністю з посмішкою сприймати своє життя, відчувається доросла жіноча мудрість. Вона намагається повернути героя до реальності в тому, що стосується його особистого світу. Коли в дитинстві їх мати, зневірена зникненням батька, від горя майже втрачає розум, напивається у портовому шинку, і її мокру, розхристану, в брудному платті тягне додому поліцейський, Макс згорає від сорому та злості. Уна, намагаючись викликати в ньому співчуття, каже: «Пожалій її. Вона страждає. Не гнівайся, вона цього не заслуговує» [1]. Вже дорослою, вона набагато більше за Макса знає та розуміє про їхніх батька, і саме вона каже: «Макс, він помер. Ти маєш примиритись» [1].

І не дивно, що саме її в фантазіях героя автор віддає останню в романі, майже остаточну, відповідь на головне питання роману: «А я знаю, чому ми вбили євреїв, – в золотистому теплому світлі пролунав голос Уни, що довго мовчала. – Вбиваючи євреїв, ми хотіли вбити самих себе, вбити в собі єврея, витравити в собі те, що ми приписуємо євреям. Вбити в собі товстого бюргера, який рахує кожну копійку, ганяється за почестями і мріє про владу, про ту владу, яку в його уявленні уособлює Наполеон Третій або банкір, вбити бюргерську мораль, убогу, заспокоїливу, вбити звичку економити, покірність, послужливість Кнехтів, вбити всі ці німецькі чесноти. Нам досі невтямки, що якості, якими ми наділяємо євреїв, – плазування, слабовілля, жадібність, скупість, прагнення до панування, злостивість – по суті німецькі» [1].

Музика дорослого Моцарта, сповнена простого і сильного відчуття життя, про яке говорив фон Юкскуль, в романі згадується лише один раз. Це опера-казка «Чарівна флейта», що написана композитором в останній рік життя і досі вважається найяскравішою в його творчості. Справжня, сповнена сил генія, простота казкового сюжету та чарівної музики звучить не в сцені з дорослого життя героя, а в його дитячих спогадах. І ці спогади, ця справжня музика дитинства та щирість ще дійсно дитячої гри стає жакхливим контрастом до атмосфери напівзруйнованого концертного залу в Сталінграді, де до героя приходять ці спогади: «до війни це, мабуть, був розкішний зал з балконами і велюровими кріслами; тепер стеля, в яку потрапила бомба, майже повністю зруйнована, в центрі глядацьких рядів, між сидінь, завалених щебнем і снігом, стирчала люстра» [1]. В підвалі цієї будівлі був госпіталь, де серед жакхливого бруду помирали поранені солдати, а піднявшись на горище, герой знов поринув у дитячі спогади про дім, в якому він виріс, і де під самим дахом було місце їх з сестрою дитячих ігор та інтимних експериментів.

В тому напівзруйнованому залі для героя теж звучала музика – музика його спогадів. Це теж була музика Моцарта: «ми притягли туди з вітальні грамофон з ручкою і ляльки сестри... і розігрували п'єси і опери. Улюбленою нашою виставою була «Чарівна флейта» Моцарта: жаба виконувала роль Папагено, їжачок – Таміно, кішка – Паміни, а лялька – Цариці ночі. Зараз я, не кліпаючи, стояв посеред розгромленого театру,

і мені здавалося, що звучить музика, і я залучений до захоплюючої лялькової вистави» [1].

Ще одного разу в романі музичні характеристики передують появі героїв та розвитку подій, стаючи ніби музичним передбаченням, коли в одному з напівзруйнованих будинків Сталінграду герой зустрічається з гауптманом, що слухає грамофон. Тут в одній сцені стикаються музичні характеристики головного героя Макса Ауге, сестри Уни та Хелени Андерс. В цій сцені звучать три платівки: «Зозуля», найвідоміший твір одного з французьких клавесиністів Луї Клода Дакена, що може бути відлунням образу головного героя, «Турецьке рондо» Моцарта, який характеризує Уну, та «ніжна, пронизливо сумна музика» [1] німецького композитора Крістофа Віллібальда Глюка – фортепіанна обробка уривку з опери «Орфея та Еврідіка», однієї з двох великих опер на цей міфічний сюжет разом з «Орфеєм» Монтеверді, що є характеристикою Хелени.

З проведеного аналізу можна зробити наступні висновки:

1. Інтермедіальні зв'язки в романі Дж. Літтеля «Благоволительки» є засобом характеристики героїв роману, за допомогою яких розкриваються та доповнюються риси, які проявляються у їх словесних характеристиках.

2. Основну роль грає музика, але характеристики головних героїв доповнюють також візуальні образи: для Макса Ауге це картина Вагто, для Хелени живописні образи Вермеєра, для Уни – археологічний об'єкт, що стає символом ставлення героя до сестри.

3. В образі Уни, що з'являється в романі не тільки як реальний персонаж, але й як спогад та нав'язлива ідея, музичний лейтмотив передуює появі самої героїні. Інтермедіальні засоби також створюють передчуття появи другої героїні роману Хелени. 4. У виборі музичних творів для характеристики персонажів автор керується в першу чергу власним музичним смаком, але крім того й історичною достовірністю.

Література:

- Littell J. Les Bienveillantes. Paris: Gallimard, 2006. URL: <https://www.rulit.me/books/les-bienveillantes-read-254941-1.html>
- Куннас Т. Зло. Розкриття сутності зла в літературі та мистецтві / пер. з фінськ. Львів: Видавництво Анетти Антоненко. Київ: Ніка-Центр, 2015. 288 с.
- Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der Russischen Moderne. *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität: Wiener Slawistischer Almanach*. Wien, 1983. Sonderbd. S. 291–360;
- Wolf W. Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam: Rodopi, 1999. 272 p.
- Бандрівський М. У парних похованнях Висоцької культури у чоловіка й жінки – уста до вуст, долоня в долоні. *Українформ*, 29.06.2018. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2488912-mikola-bandrivskij-doktor-istoricnih-nauk.html>

Semenets O., Yakovleva O. The imaginary system of the novel “The Kindly Ones” by J. Littell: intermediate analysis (on the example of female images)

Summary. The materials of this article are part of a study dedicated to the intermedial means of creating the artistic world of the novel “The Kindly Ones” (2006) by Jonathan Littell. An aspectual and comprehensive study of his works is an immense field for literary studies. Based on the tools of intermedial analysis, the research focus in this article has been on the analysis of female images of the novel (mother, sister

Una, girlfriend Helen) from the point of view of the influence of intermediality means on the creation of these images, which allowed to deepen the characteristics of the female characters and reveal the meanings laid down by the writer. It has been established that the mediator for it was J. Littell's usage of a wide arsenal of various types of art, both visual and auditory. The conducted detailed analysis made it possible to draw the following conclusions: intermedial connections in the novel are a means of characterizing the characters of the novel, which help to reveal and supplement the features that are manifested in their verbal characteristics; the main role is played by music, but the characteristics of the main characters are also complemented by visual images: a painting

by Watteau for Max Aue, a painting by Vermeer for Helena, an archaeological object (which becomes a symbol of hero's relationship with his sister) for Una. The appearance of Una (who appears in the novel not only as a real character, but also as a memory and obsession in painful delusions) is preceded by the musical leitmotif; intermedial means also foreshadow the appearance of the second heroine of the novel, Helena. In the selection of musical pieces for heroes' characterization, the author is guided primarily by his own musical taste, but also by historical authenticity, choosing the most suitable compositions.

Key words: Jonathan Littell, "The Kindly Ones", intermediality, female images, music.