

## КІНЕМАТОГРАФІЧНІСТЬ ПОЕТИКИ ПРОЗИ СЕЛЬМИ ЛАГЕРЛЕФ

**Пахарєва Тетяна Анатоліївна,**

*доктор філологічних наук, професор,  
професор кафедри літературознавства та методики  
викладання зарубіжної літератури  
Українського державного університету імені  
Михайла Драгоманова  
paharevata@ukr.net  
orcid.org/0000-0003-0718-7034*

*Метою статті є виявлення набору візуально-кінематографічних засобів поетики прози С. Лагерлеф та встановлення їх ролі у формуванні своєрідності її художньої картини світу. Для досягнення поставленої мети використано **методи** формального й інтермедіального аналізу. В **результаті** дослідження оповідань письменниці, її повістей «Гроші пана Арне» та «Дивовижна подорож Нільса з дикими гусьми», роману «Сага про Єсту Берлінга» та романної трилогії «Перстень Левеншельдів» було виявлено широкий спектр візуальних засобів поетики прози Лагерлеф, які корелюють із засобами кіно-поетики – зокрема, динамізм деталей, створення у прозі ефекту подвійної експозиції, настанова на зображувальність картини світу з акцентованою грою планами і ракурсами; на сюжетному та наративному рівнях кінематографічність прози письменниці було виявлено у частому використанні письменницею ситуацій погоні, перегонів, скачок на конях для загострення сюжету, а також створення ефекту «саспенсу» за допомогою кіногенічних елементів. Це дало змогу дійти **висновку**, що візуальна складова є однією з стрижневих у поетиці прози С. Лагерлеф, вписуючи її у контекст літератури «пост-флоберівського» типу, що з'явилася в останній третині ХІХ ст. і вирізнялася не стільки розповідною, скільки зображувальною спрямованістю. При цьому художня картина світу у всіх провідних творах Лагерлеф позначена високим ступенем динамічності на всіх рівнях (образному, сюжетному, оповідному), що надає їй відчутно кінематографічного забарвлення та вписує прозу письменниці в інтермедіальний контекст літератури ХХ ст.*

***Ключові слова:** проза, поетика, кінематографічність літератури, засоби візуальності.*

## CINEMATOGRAPHIC FEATURES OF SELMA LAGERLOF'S PROSE POETICS

**Pakhareva Tetyana Anatolyivna,**

*Doctor of Philological Sciences, Professor,  
Professor at the Department of Literary Studies and  
Methods of Teaching of Foreign Literature,  
Dragomanov Ukrainian State University  
paharevata@ukr.net  
orcid.org/0000-0003-0718-7034*

The purpose of the article is to identify the range of visual and cinematic devices in the poetics of Selma Lagerlöf's prose and to determine their role in shaping the distinctive character of her artistic worldview. To achieve this aim, the methods of formal and intermedial analysis were employed. The study of the writer's short stories, the novellas Herr Arne's Hoard and The Wonderful Adventures of Nils, the novel The Saga of Gösta Berling, and the novel trilogy The Ring of the Löwenskölds revealed a wide range of visual devices in Lagerlöf's prose poetics that correlate with the devices of cinematic poetics. These include the dynamism of details, the creation of a double-exposure effect in prose, and an emphasis on the pictorial representation of the world characterized by an accentuated play of shots and perspectives. On the narrative and plot levels, the cinematic quality of the writer's prose is manifested in her frequent use of chase scenes, races, and horseback

riding episodes to intensify the plot, as well as in the creation of a suspense effect through cinematographic elements.

This makes it possible to conclude that the visual component is one of the central features of the poetics of Lagerlöf's prose, placing it within the context of “post-Flaubertian” literature that emerged in the final third of the nineteenth century and was characterized less by narrative orientation than by pictorial representation. At the same time, the artistic worldview in all of Lagerlöf's major works is marked by a high degree of dynamism at all levels (imagery, plot, and narration), which gives her prose a distinctly cinematic coloring and situates it within the intermedial context of twentieth-century literature.

**Keywords:** prose, poetics, cinematicity of literature, visual devices, intermediality.

## 1. Вступ

Творчість Сельми Лагерлеф, першої жінки – лауреата Нобелівської премії – закономірно є предметом вивчення, хоча в Україні дослідження творчості письменниці є вкрай нечисленими та більше оберненими до біографічного та педагогічного контексту творчості Лагерлеф (Буркут, 2024; Рубан, 2022; Холодна, 2018; Чернолоз, 2016; Шкляр, 2006). У зарубіжних дослідженнях вона також регулярно розглядається в контексті дитячої літератури та педагогіки (оскільки, безсумнівно, «Дивовижна подорож Нільса з дикими гусьми» є найпопулярнішою і всесвітньо відомою книгою Лагерлеф), осмислюється у зв'язку з темами освоєння фольклорно-міфологічної спадщини та переломлення християнських мотивів у літературі на межі XIX–XX ст., у широкому контексті морально-етичних та соціальних (у тому числі національних і гендерних) проблем, а також міжлітературних зв'язків (Edstrom, 2001; Nordlund, 2012; *Re-mapping Lagerlöf*, 2015). Не обійдено увагою і тему екранізацій творів Лагерлеф, проте тут переважають кінознавчі роботи, зосереджені на історії таких кіно-адаптацій, а також на кіноприйомах, використаних у цих фільмах, на режисерських стратегіях вибудовування кіно-нарративу та особливостях акторської гри, а також на впливі екранізацій Лагерлеф, що їх здійснено видатними режисерами шведського кіно М. Стіллером та В. Шестремом, на кінематограф наступних часів (Tubjerg, 2016; Byrne, 2012; Mayersberg, 2011).

Однак нам невідомі роботи, в яких розглядалася б проблема кінематографічності власне прози Лагерлеф і, ширше, візуальні аспекти її поетики (єдиний виняток, який було знайдено, – це робота про погляд у творчості Лагерлеф (Ekman, 1989)).

Тим часом, видається, що як на рівні сюжетоскладання, так і на рівнях образності та формування персонажної структури проза Лагерлеф демонструє високий ступінь «кіногенічності», прояви якої поки не описано та не систематизовано. Сказаним визначається **актуальність** даної роботи, а її **мета** полягає в тому, щоб шляхом аналізу візуально-кінематографічних елементів прози С. Лагерлеф доповнити уявлення про своєрідність художньої картини світу та поетики письменниці. У роботі використовуються **методи** формального та інтермедіального аналізу.

## 2. Кінематографічність образності у прозі С. Лагерлеф

Насамперед, розглянемо основні візуальні прийоми прози Лагерлеф, які регулярно зустрічаються в її творах та реалізують кіногенію на *образному* рівні. Тут відразу виділяється особлива категорія образів, в основу яких покладено активізацію опозиції «статика/динаміка». Ми часто зустрічаємося у творах Лагерлеф з «оживленням» нерухомих фігур і, навпаки, зануренням у нерухомість того, що за своєю природою постійно перебуває в русі: глиняні пташки Христа, які отримують здатність літати, протиставлені нерухомих пташкам Юди (оповідання «У Назареті»); відлюдник, застиглий з піднятими руками, на долоні якого навіть звили гніздо трясогузки, переходить від внутрішнього статично закам'янілого озлоблення до руху почуттів і духу убік любові (оповідання «Легенда про пташине гніздо»); статуї короля та шкіпера оживають і потім знову застигають у нерухомості в повісті «Дивовижна подорож Нільса з дикими

гусьми», а в повісті «Гроші пана Арне» цілій драматичний сюжет розгортається за головної участі морських хвиль: спочатку вони перетворюються на лід і застигають, блокуючи вихід у море кораблю, на якому ховаються вбивці, а як тільки справедливість торжествує, то миттєво тануть, роздаються і звільняють прохід до відкритої води.

Навіть пейзажно-описові деталі Лагерлеф вміє побудувати так, щоб сповна розкрилася потенційна кіногенічність описуваних явищ – як, наприклад, в оповіданні «У Назареті», де динамічний момент заходу сонця «схоплений» і поміщений, як у рамку кадру, в отвір воріт<sup>1</sup>.

Не менш кінематографічно у «Сазі про Єсту Берлінга» збудовано насичену деталями сцену прощання майорихи зі своїм будинком. Тут описовість перетворена на драматичний рух почуттів і пам'яті буквально через предмети, до яких торкається рука героїні, а весь епізод збудовано як панорамування простору будинку, який доводиться залишити: «...вона рушила по тихому будинку, обійшла його весь, від льоху до горища, – прощалася. Нечутною ступою ходила від кімнати до кімнати, ніби востаннє.

Майориха розмовляла з своїми спогадами. /.../ Майориха звеліла відчинити шафу з білизною та шафу з столовим сріблом і провела рукою по тонких одамашкових скатертях та по чудовому срібному начинню. На горищі доторкнулася до купи пухових перин. Помацала кожен верстат, кожную прядку, кожне мотовило. Засунула руку в скриньку з пахучим корінням і провела долонею по лойових свічках, що висіли під стелею. /.../ В льоху майориха постукала по барильцях з вином і провела рукою по рядах сулій. Не поминула вона й комори з харчами та кухні. Вона простягала руки й прощалася з усім у своєму домі. /.../ Майориха не поминула жодної кімнати. Вона дивилася на довгі широкі канапи, гладила холодний мармур консоль на золотий підпорах у формі грифів, що несли на собі люстра з фризми, де зображено танок богинь.

– Це багатий дім, – сказала вона. – Чудова людина був той, що зробив мене тут господинею» (Лагерлеф, 2022). Припускаємо, що кінематограф не пройшов повз цю вражаючу предметну панораму пам'яті про кохання: парафразом епізоду прощання майорихи з будинком виглядає одна з найзнаменитіших панорам в історії кіно – панорама у фільмі «Королева Христина» (1933 р.), де героїня так само прощально торкається рукою всіх предметів у домі, куди вона більше не повернеться і де єдиний раз у житті вона була по-справжньому щаслива і вільна. Грета Гарбо, яка зіграла королеву Христину, до того знімалася в екранізації «Саги про Єсту Берлінга», здійсненій 1924 р. Морицем Стіллером (саме в цей момент Стіллер придумав для Грети Ловіси Густафссон псевонім Грета Гарбо). У фільмі Стіллера сцена прощання майорихи з домом відсутня, отже є спокуса припустити, що елегантна панорама в «Королеві Христині» була створена не без задуму компенсувати, хай і на іншому матеріалі, втрату цієї сцени в екранізації Стіллера (доречі, в романі майориха теж носить неофіційний титул «королеви» всього округу Верmland и все своє життя страждає від неможливості бути разом з коханим, отже, певна «рима» виникає не лише між епізодами фільму та роману, але й між їхніми героїнями).

Ряд прикладів можна було б продовжувати, і їх багаточисельність і виразність образів, створених на основі активізації напруги між статичними і динамічними характеристиками та їх взаємопереходах, свідчать, що творчий «зір» Лагерлеф було наділено глибокою й органічною здатністю виявляти та використовувати у словесному образі те, що у теорії кіно позначається поняттям кіногенії.

### 3. Кінематографічні елементи поетики сюжету в прозі С. Лагерлеф

Далі відзначимо особливість *поетики сюжету* у Лагерлеф, яка також регулярно простежується у різних творах письменниці та формує їхню «кінематографічність». Йдеться про динамічне вибудовування ключових сюжетних моментів (нерідко це кульмінації або розв'язки

<sup>1</sup> “...the sun sank so far down that its beams could come in through the low city gate, which stood at the end of the street and was decorated with a Roman Eagle” (Lagerlof, 2021).

всього сюжету або сюжетної лінії того чи іншого персонажу), які формують ефект «саспенсу», майстерно максимізований автором за допомогою ретардацій, використання прийому хибного читацького очікування, ретельно вивіреного драматургійно-монтажного ритму відповідного епізоду тощо.

Нерідко сюжетні моменти такого граничного напруження оформлюються як погоні або просто небезпечні скачки на конях, якими рясніють романи і повісті Лагерлеф. Так, вже в «Сазі про Єсту Берлінга» виявляємо кілька таких епізодів. Перш за все, це шалена скачка капітана Борга в кибитці з єпископом на початку роману – і це водночас перший ключовий момент твору, оскільки через нього Єста приречений втратити пасторський статус і маргіналізуватися. Ще один поворотний момент – це скачка Єсти з Анною Шернхек, коли напад вовків і порятунок від них у цій гонці відіграють роль застережень від зради, на яку Єста вже був готовий піти під впливом пристрасті до Анни. Дзеркально симетричним до цього епізоду є той, де в ситуації погоні вже Анна Шернхек робить свій моральний вибір, не віддавши дияволу стару дружину Сінтрама і жертвуючи заради її спасіння душею Єсти та своїм коханням. Далі згадаємо епізод, в якому Єста «викрадає» графиню Елізабет, щоб відволікти всіх на погоню, поки інші звільнять майориху з-під варті – і ця скачка з погонею важлива тим, що в результаті неї відбувається і внутрішнє перетворення і просвітлення Єсти, і прозріння Елізабет, котра, нарешті, починає бачити істинну сутність свого чоловіка і благородство Єсти.

Мотив скачки на конях і погоні проходить і крізь усю трилогію про Левенешельдів. Так, неодноразово згадується історія про те, як Шарлотта потай забрала пасторських коней, щоб взяти участь у скачках на ярмарку нарівні з сільськими хлопцями; та сама Шарлотта впізнає рідну душу у своїй маленькій племінниці, коли та азартно імітує скачку на конях у кухні перед прислугою, і трагічна історія загибелі цієї дитини теж стає результатом шалених перегонів на конях. Цей епізод збудований у романі за всіма правилами кінематографічного саспенсу: тут є і викрадена дитина, і смертельно небезпечний ландшафт з вузькими звивистими дорогами на крутих гірських схилах, і липкий весняний сніг, в якому в'язнуть санчата, втрачаючи шанс наздогнати викрадачів, і, нарешті, перегони по ненадійному льоду озера, які закінчуються фатальним провалом в ополонку. При цьому Лагерлеф постійно підтримує в читачеві напругу, то даючи надію на благополучний результат цієї погоні, то руйнуючи її протягом цього довгого епізоду, наповненого драматичними поворотами подій.

Припускаємо також, що майстерність Лагерлеф у створенні того особливого роду напруги, що реалізується в динамічних і яскравих візуальних формах, вплинула на появу ще більш відомого, ніж панорама в «Королеві Христині», кіно-сюжету. Йдеться про фільм «Птахи» А. Гічкока, ім'я якого стало синонімом слова «саспенс» в історії кіно. Цілком ймовірно, що оповідання Д. Дюмор'є та знятий за його мотивами знаменитий фільм Гічкока завдячують своїм існуванням одному епізоду з «Саги про Єсту Берлінга». У розділі «Довреська відьма» розповідається про те, як нерозсудлива та зла графиня Мерта образила відьму, котра попросила віддати їй щойно закопчену шинку, словами: «Краще хай її сороки з'їдять, ніж така потороча, як ти!». У відповідь відьма вигукує: «Хай тобі саму з'їдять сороки!», – і відразу ж поведінка всіх птахів змінюється рівно так, як потім це опише у своєму оповіданні Д. Дюмор'є і втілить у своєму фільмі Гічкок: «...он уже надлітають сороки! Графиня не вірить своїм очам. Їй здається, що це сон, але вони справді злітаються, сороки, що мають її з'їсти.

З гаю, з саду летять зграї сорок і націляються на неї пазурами й дзьобами. Вони кричать і скрекочуть. Перед очима в графині мигтять чорні й білі крила. То ніби якась мана – сороки злітаються з цілого краю, все небо вкрите чорно-білими крильми. В ранковому яскравому сонці пір'я їхнє полискує металом. Вони настобурчують шиї, наче роздрочені хижаци. Ті потвори чимраз дужче насадають на неї, ціляться дзьобами й пазурами графині в обличчя і в руки. Нарешті їй доводиться тікати в передпокій й зачинятися. /.../ Птахи обсіли поруччя й дах;

здавалося, вони тільки й чекали, поки з'явиться графиня, щоб знову кинутись на неї. Вони позивали собі в парку гнізда й лишилися там жити, їх годі було вигнати. Коли пробували стріляти в них, виходило ще гірше. Замість кожної вбитої сороки прилітало десять нових» (Лагерлеф, 2022).

#### **4. Літературні аналоги засобів кіно-поетики в прозі С. Лагерлеф. Систематична реалізація кіно-поетики на рівні цілого твору**

Зазначимо і присутність у поетиці прози Лагерлеф еквівалентів таких прийомів кіно-поетики як крупний план деталі, подвійна експозиція, наплив. Найбільш виразні приклади знаходимо у трилогії про Левеншельдів. Так, в одному з епізодів немов крізь наплив і подвійну експозицію подано зображення виснаженого й печального обличчя Шарлотти з минулого в дзеркальному відображенні, яке «проступає» крізь її щасливе й благополучне сьогоденне обличчя. А виразні кінематографічні драматизації крупних планів зустрічаємо, наприклад, у фіналі трилогії: Анна Сверд кидає обручку в кухню для пожертвувань, потім починаючи розмірковувати, як цей жест проінтерпретує її чоловік Карл-Артур. «Погляд» читача повністю фіксується на цьому промовистому жесті, немов на зображенні руки і перстня крупним планом. А незабаром крупним планом подається вже інша деталь: Анна помічає, що повз вікнами пройшов її чоловік, він взявся за дверну ручку і ось-ось зайде – і знов через фіксування уваги читача на цьому виникає ефект крупного плану дверної ручки, на повороті якої зосереджено «внутрішній погляд» героїні. Зазначимо, що тут створюється та напруга, завдяки якій згодом в кінематографі саспенсу, починаючи від Гічкока, зображення цієї деталі крупним планом перетвориться на майже штамп. Але Лагерлеф виводить крупний план дверної ручки в інший смисловий та емоційний регістр. «І що вона скаже йому?» – це останні слова роману, дія якого, таким чином, зупиняється саме на тому крупному плані дверної ручки, але тепер вона зі знаку тривожного очікування перетворюється на символ «закадрового» хеппі-енду, а також на візуальний символічний натяк на одночасне закінчення однієї і початок іншої епохи в житті персонажів, яка для читача залишиться вже за межами тексту, в імпліцитному модусі, адже в завершеному світі роману ці двері так і не відкриваються.

Але не буде перебільшенням визнати як найбільш «кіногенічні» два інші твори Лагерлеф – повісті «Дивовижна подорож Нільса з дикими гусьми» і «Візник». В першому творі одразу кіногенічність художнього світу відчувається переважно через гру масштабами і майстерну побудову простору повітря і руху в повітрі. Але від самого початку Лагерлеф ніби налаштує внутрішню оптику читача на кінематографічне сприйняття історії про Нільса. В першому епізоді повісті одразу формується потужний акцент на предметах, що постають субститутами екрану, на якому ніби розгортається захопливе видовище: спочатку Нільс, нудьгуючи над підручником, постійно дивиться у вікно, адже там відбувається багато цікавого, а потім весь ключовий для зав'язки повісті сюжет з появою гнома подано як відображення в дзеркалі. Почувши дивний звук, Нільс починає шукати його джерело саме роздивляючись у дзеркало, яке висить на стіні навпроти його стола (як екран), і панорамує поглядом всі деталі інтер'єру, відображені у дзеркалі, аж поки не бачить гнома: «Нільс підвів голову і насторожився. У дзеркалі, що висіло над столом, відбивалася вся кімната. Нікого, крім Нільса, в кімнаті немає... Все начебто на місці, все гаразд... І раптом Нільс ледь не зойкнув! Хтось відкрив віко скрині! /.../ Нільс затамував подих і, не моргаючи, вдивлявся в дзеркало. Що це за тінь там, у кутку скрині? Ось вона поворухнулася... Ось поповзла по краю... /.../ Не повертаючи голови, Нільс оглянув кімнату. У дзеркалі вона відбивалась уся як на долоні. На полицях у строгому порядку вишикувалися кав'яник, чайник, миски, каструлі... Біля вікна – комод, заставлений усякою всячиною... А ось на стіні – поряд з батьківською рушницею – сачок для ловлі мух. Саме те, що потрібно!» (Лагерлеф, 2022-1). І так само візуально ефектно – з грою масштабами, кіногенічними рухами героя і застосуванням відображення у дзеркалі – побудовано епізод перевтілення Нільса та його

поступового усвідомлення, що його зачаклував гном. Після отримання ляпасу від невидимої руки Нільс оговтується (і цей момент є акцентовано монтажним різким переходом до «нового життя» героя через його секундну непритомність, яка оформлює момент перевтілення через «затемнення») і, лише зробивши пару кроків, наче на крупному плані, який не дає побачити масштаб співвіднесених між собою «у кадрі» людини і предметів, усвідомлює, що «з кімнатою щось скоїлося». Характер цих змін Лагерлеф також передає кінематографічно – не через статичний опис, а підсилюючи їх радикальність активними діями героя у докорінно нових для нього параметрах простору: так, щоб просто повернутися до крісла, в якому він сидів до зустрічі з гномом, Нільс з усіх сил видирається по ніжці крісла, як по стовбуру дерева, а статичний процес читання перетворюється на переповзання по сторінці від літери до літери і від рядку до рядку, так що він «аж спітнів, поки прочитав одну фразу». Увінчує ряд кінематографічних елементів епізоду перетворення знов образ дзеркала як «екрану», який демонструє Нільсу його новий вигляд. І впізнавання себе у тому персонажі, якого герою показує дзеркало, відбувається також не статично, а через активні рухи: «І раптом він побачив, що з дзеркала на нього дивиться крихітний чоловічок – точнісінько такий самий, як той гном, що попався в його сіть. Тільки одягнений по-іншому: у шкіряних штанцях, у жилеті та в картатій сорочці з великими гудзиками.

– Ей, ти, чого тобі тут треба? – крикнув Нільс і погрозив чоловічкові кулаком.

Чоловічок теж погрозив кулаком Нільсові.

Нільс узявся в боки і висолопив язика. Чоловічок теж узявся в боки і теж показав Нільсові язика.

Нільс тупнув ногою. І чоловічок тупнув ногою.

Нільс стрибав, вертівся дзигною, розмахував руками, але чоловічок не відставав від нього. Він теж стрибав, теж вертівся дзигною і розмахував руками.

Тоді Нільс сів на книжку і гірко заплакав» (Лагерлеф, 2022-1).

Але безумовно найбільш кіногенічними є у «Дивовижній подорожі Нільса» повітряні епізоди. Яскрава візуальність численних картин землі, зображеної з висоти пташиного польоту, вражає сама по собі, але сприймається як аксіоматично кіногенічний елемент художнього світу повісті. Більш неочікуваними і виразними з точки зору кіно-поетики є ті епізоди, де рух у повітрі візуалізується через відтворення літературного аналогу внутрішньо-кадрового монтажу, в якому рухлива точка зору спостерігача співвіднесена з як нерухомим, так і рухливим об'єктами спостереження. Так, цікавим є епізод, де рухи в спільному просторі здійснюються з різними швидкостями, у різних напрямках і на змінній висоті. Це, наприклад, політ Нільса на спині лелеки на свято на горі Кулаберг: «Тільки тепер Нільс по-справжньому зрозумів, що таке літати. Дикі гуси не встигали за лелекою так само, як колись Мартін не міг догнати диких гусей.

До того ж пан Ерменріх хотів зробити Нільсові якомога більшу приємність. Тому він весь час проробляв в повітрі різні фокуси і просто перевершив самого себе: то злітав до самісіньких хмар і, розпрямивши крила, нерухомо зависав у повітрі, то каменем падав униз, та так, що здавалося, він от-от розіб'ється об землю. А то взявся описувати в повітрі кола – спочатку широкі, потім дедалі вужчі, спочатку плавно, потім дедалі швидше, – так, що Нільсові дух захоплювало.

Так, це був справжній політ!

Нільс ледь устигав озиратися, щоб відшукати поглядом зграю Акки Кебнекайсе. Зграя, як завжди, летіла в строгому порядку. Гуси розмірено змахували крильми» (Лагерлеф, 2022-1). Але також кінематографічний ефект викликають і кілька епізодів, у яких нерухомий об'єкт спостереження видозмінюється і «метаморфує» по мірі наближення до нього, подібно до зміни планів через вплив у кінематографі: наприклад, те, що з висоти здавалося Нільсу просто

дорогою, по мірі наближення виявляється щільним потоком щурів, які течуть до Гліммінгенського замку, або зграя воронів здалеку виглядає як хмара, що постійно змінює свої контури.

Не менш системно і різноманітно кінематографічність проявлена й у поетиці повісті «Візник», що зробило її настільки привабливою для кінематографа, що вже у першій половині ХХ ст. з'явилося три її екранізації – В. Шострема (1921), Ж. Дювів'є (1939) і А. Матсона (1958).

Очевидним чином у цьому творі С. Лагерлеф кіногенічність найбільше реалізується через ту подвійну реальність, в якій співіснування живого і потойбічного світів створює ефект їх візуальної проникненості одне для одного, подібно до прийому подвійної експозиції, широко використаному під час екранізацій «Візника». Приклади кінематографічних сцен появи або незримої присутності примарних персонажів серед живих є численними й очевидними, але кінематографічність поетики цієї повісті не обмежується лише систематичним використанням ефекту «подвійної експозиції». Так, в цілому відчутно монтажна побудова повісті від епізоду до епізоду демонструє не просто фрагментарність і порушення лінійності оповіді, а й акцентовані монтажні стики, як от «монтаж по звуку» між 2 і 3 епізодами, де перехід в іншу реальність здійснюється через удари годинника на башті і рипіння примарного візку, яке стає своєрідним потойбічним корелятом цього ритмічного бою, адже теж ритмічно повторюється з кожним поворотом колеса: “He sank down into darkness and unconsciousness at the very moment that the last booming stroke of the clock died away – heralding the birth of the New Year.

#### Chapter 3. The Death-cart

Directly after the clock in the church tower had boomed out twelve far-resounding strokes, a short, sharp, creaking noise cleaved the air.

It recurred incessantly, in only momentary intervals, exactly as if it arose from some ungreased cart-wheel...” (Lagerlof, 1921: 36-37).

Візуальна домінанта простежується і в стилістиці повісті Лагерлеф, де в першу чергу відзначимо детальність численних описів, які створюють для читача враження, що оповідь не стільки розповідає, скільки зображує, розгортає перед його очима картину за картиною. А в поетиці самих описів помітно намагання динамізувати їх, зосередившись на рухливих деталях і зовнішніх ознаках зміни емоційних станів персонажів – змінах у виразі обличчя, жестах, міміці. Деякі фрагменти таких описів дуже подібні до мімічно-жестового канону кіно-мелодрами 1910-х років – наприклад, коли дружина Гольма стоїть біля ліжка вмираючої Едіт, то вона витріщає очі і заламує пальці аж до хрусту суглобів, як це роблять саме героїні жорстоких кіно-мелодрам. В цілому всі емоції персонажів у повісті візуалізуються та отримують певне тілесне втілення, так що перед читачем постійно виникають то наповнені сльозами співчуття і любові очі, то стиснуті кулаки, то зухвалі посмішки, то простягнуті у благанні руки. Показовим є вже перший епізод повісті, пуант якого – це саме приголомшливі зміни виразу обличчя вмираючої Едіт. Оповідачка акцентує на тому, що протягом дня її обличчя стрімко змінювалося кілька разів, безмежно дивуючи тих, хто був поруч: “Her countenance had changed its expression many times in the course of the forenoon. It had looked astonished and anxious; sometimes it had an imploring, at other times a cruelli tortured expression. Now for a long time it had been marked by a violent resentment, that marred and beautified it at the same time” (Lagerlof, 1921: 12). Саме загадкові метаморфози за життя завжди покійного і доброго обличчя цієї сестри Армії спасіння, фактично, стають точкою відліку для сюжету повісті, адже те, що розгортається далі, великою мірою веде до з'ясування цих мімічних загадок.

Не можна також не звернути увагу на кіногенічність деталей у повісті Лагерлеф, виразність яких забезпечена або завдяки світлу, або завдяки візуальному виділенню, що створює враження акцентованого крупного плану, тощо. Так, виразність моменту, коли душа Гольма вперше бачить зовні його тіло, забезпечена саме такою кіногенічною деталлю – відблиском

світла ліхтарів у мертвих очах: “On the ground in front of him lay outstretched a splendidly built fellow... A stray beam of light from the distant street lamps was reflected, with a baleful, malicious gleam, in the orbits of his eyes ” (Lagerlof, 1921: 62-63).

Відзначимо і кінематографічність деяких епізодів повісті, які сприймаються візуально і можуть бути уподібнені виразним і цілісним монтажним періодам – як от розтягнутий у часі процес бачення Гольмом візка смерті, що прибув за ним. Герой не може поворушити головою, лежачи на боці, і Лагерлеф акцентує цей момент, тим самим вибудовуючи чітку «рамку кадру», за межами якої герою нічого не видно, тож потойбічний екіпаж з’являється перед його очима, немов у такому само «потойбічному» просторі екрану: “As he could not move his eyes anymore than any limb of his body, he could see only what was right in front of him. As the creaking vehicle came from the side, it appeared in parts. The first object to display itself to him was an old horse’s head, with a hoary foretop and blind in the eye which was turned towards him. Next came the forepart of a horse, which had only one short stump left of one foot, and carried harness mended with bits of string and birch twigs, and adorned with dirty tufts of yarn” (Lagerlof, 1921: 45). Така поява на «крупному плані» окремих частин примарного візку в полі зору героя формує враження того, що ця карета належить іншому виміру буття, саме завдяки тому кінематографічному «одивненню», ефект якого забезпечується фізичною неможливістю героя поворушитися і побачити все, що навколо, зі звичної («нейтральної») точки зору. Таким чином, під час сприйняття даного фрагменту кінематографічність функціонує у своєму не лише поетикальному, а й метафізичному аспекті, адже кінематограф як примарне «царство тіней» активно міфологізувався культурою від самого початку існування цього мистецтва.

Нарешті, відзначимо особливу часову побудову повісті Лагерлеф, яка корелює з кінематографічним часом, зокрема, у таких аспектах: акцентування «зупиненої миті», яку кінематограф активно пропрацьовував вже у 1920-х рр. (наприклад, у фільмі «Париж, що спить» Р. Клера 1924 р.); створення ілюзій протікання часу у зворотньому напрямку (фільм Дзиги Вертова «Кіно-око» того ж 1924 р.), а також уповільнення чи прискорення часу за допомогою кінозасобів. У повісті Лагерлеф художній час так само не є лінійним і рівномірним, він так само зупиняється або навіть повертається у зворотній бік, і оскільки в художньому світі повісті така специфіка структури часу не пов’язується з внутрішнім, психологічним виміром персонажів (як це зазвичай простежується у літературі), а позиціонована як «об’єктивна», це споріднює хронотоп «Візника» з кінематографічними варіантами нелінійного хронотопу, деякі ранні приклади яких згадані вище.

Часова модель, яка містить всі перелічені структурні особливості, зумовлена головним мотивом повісті Лагерлеф – мотивом відстрочки, який містить передусім моральний смисл: завдяки заступництву перед Богом чистої душі сестри Едіт герою надається можливість відтермінувати момент смерті, щоб за життя виправити свої брутальні помилки, виконати порушені обіцянки і спокутувати провину перед тими, кому він завдав зло.

На самому початку твору авторка одразу занурює читача в особливий потік вкрай уповільненого і «в’язкого» часу: у той передноворічний день, коли помирає сестра Едіт, ніби все у світі впадає у дивне оціпеніння: люди зникають з вулиць, у будинках панує тиша, розпочаті роботи стоять незавершеними і навіть снігопад, готовий ось-ось розпочатися, відкладає свою справу до нового року. Саме в цей час сестра Едіт, знесилена хворобою, відчуває бажання вже перейти за межу земного життя, але подумки примушує себе ще почекати з вічним спочинком, а, побачивши візника смерті у своїй кімнаті, просить його про відстрочку: “ I will willingly obey your summons, but I must first ask if you can grant me a delay till tomorrow, so that I may accomplish the great task for which God sent me into this world” (Lagerlof, 1921: 109).

Мотив відстрочки реалізується і через систему повторів, що ними забезпечено циклічний оповідний ритм повісті, і серед таких повторів головний – це фраза-молитва візника смерті,

яка звучить рефреном кілька разів: “O God! Vouchsafe that my sole may come To maturity ere it shall be reaped!”

У повісті тією душею, якій вкрай потрібно «дозріти», є душа Девіда Гольма, і головну відстрочку, звісно, отримує саме він. Відповідно, і його рух в світі повісті повністю вписано в цю лімінальну модель буття: це переважно рух по колу (циклічні повернення у часі до епізодів минулого життя Гольма, які потрібно спокутувати; просторові повернення додому і до кімнати сестри Едіт) всередині однієї нескінченно розтягнутої опвінічної миті, яка триватиме до тих пір, поки Гольм не виправить свої земні помилки і злодіяння.

Символом вищої волі, яка дає Гольму відстрочку і можливість ще «покружляти» по колам свого життя, щоб його душа гідно «дозріла до жнив», стає марення Гольма у передсмертну мить, коли він вже чує рипіння візку смерті, але ще не впізнає цей звук: в цей момент Гольму здається, що в небі над ним кружляє і постійно кричить якийсь великий птах. Можна припустити, що цей образ птаха, що парить у небі, як символ вищого дозволу на відстрочку смерті, є одним з претекстів фільму І. Бергмана «Сьома печатка», сюжет якого – це теж відстрочка, оформлена як розтягнута партія у шахи між лицарем і смертю, а починається фільм з того, що, як і герой Лагерлеф, герой Бергмана лежить незворушно з відкритими очима, так, що глядач не може точно визначити, чи мертвий він, чи живий, а в небі над його головою так само нерухомо парить якийсь хижий птах, ніби поставивши на паузу своє полювання. Немає сумніву, що повість Лагерлеф була в колі активного читання Бергмана, адже фільм-екранізація В. Шострема «Візник» 1921 р., побачений Бергманом вперше у 15-річному віці, став, за вже пізнім визнанням режисера, головним кіно-текстом у його житті, який суттєво вплинув на його творчість. Своєрідним оммажем В. Шострему, в першу чергу, саме як автору «Візника», стане у творчості Бергмана «Сунічна галявина», наповнена численними алюзіями на фільм Шострема, а 1980 р. Бергман створить теле-фільм «Творці образів», присвячений процесу зйомок «Візника» і психологічно складним і напруженим стосункам між учасниками цього творчого процесу – передусім, між Шостремом і Лагерлеф. Контекст творчості Лагерлеф як актуальний для авторського кінематографу Бергмана є, безумовно, окремою темою, втім зазначимо, що наявність такого контексту у творчості одного з найвидатніших режисерів світового кіно забезпечена високим ступенем іманентної «кінематографічності» самої прози Лагерлеф та її художнього мислення.

## 5. Висновки

У висновку можемо підсумувати, що візуальна складова постає однією з стрижневих у поезії прози С. Лагерлеф, вписуючи її у контекст літератури «пост-флорберівського» типу, яка з'явилася в останній третині XIX ст. і вирізнялася не стільки розповідною, скільки зображувальною спрямованістю. При цьому художня картина світу у всіх провідних творах Лагерлеф позначена високим ступенем динамічності на всіх рівнях (образному, сюжетному, оповідному), а засоби поезики часто корелюють з такими у кінематографі: зокрема, під час аналізу творів письменниці було виявлено систематичне використання гри візуальними планами і ракурсами, акцентування динамічних («кіногенічних») деталей, створення словесними засобами ефекту «подвійної експозиції». Виявлені особливості поезики Лагерлеф надають їй відчутно кінематографічного забарвлення та вписують прозу письменниці в інтермедіальний дискурс літератури XX ст.

### Література:

1. Буркут К. С. (2024). Лагерлеф, Сельма. Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/>
2. Лагерлеф С. (2022). Сага про Есту Берлінга. Пер. О. Сенюк. URL: <https://readukrainianbooks.com/2084-saga-pro-vestu-berlinga-selma-lagerlef.html>
3. Лагерлеф С. (2022-1). Дивовижна подорож Нільса з дикими гусьми: повість-казка. Пер. Н. Косенко. К.: Ранок. URL: [https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8371#google\\_vignette](https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8371#google_vignette)

4. Рубан Л. М. (2022). Умови розвитку обдарувань Сельми Лагерлеф – видатної шведської письменниці. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. Вип. 4 (141). С. 27–32.
5. Холодна Ю. М. (2018). Заохотити до польоту: до 160-річчя від дня народження Сельми Лагерлеф. Всесвітня література в школах України. № 12. С. 26–32.
6. Чорнолоз С. (2016). Символ Швеції на ім'я Сельма Лагерлеф. Дніпро. Київ. №3. С. 144–148.
7. Шкляр Л. Є. (2006). Сельма Лагерлеф. Під знаком Нобеля. Лауреати Нобелівської премії з літератури 1901-2006 / Л. Є. Шкляр, А. Г. Шпиталь. К. : Грамота. С. 38-40.
8. Byrne, R. (2012). The Phantom Carriage (1921) (review). *The Moving Image*, 12. 2, pp. 175–178.
9. De Noma, E. A. (2000). *Multiple Melodrama : the Making and Remaking of Three Selma Lagerlöf Narratives in the Silent Era and the 1940s*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 311 p.
10. Ekman, K. (1989). *Ansiktet i spegeln*. Artes, 4.
11. Edstrom, V. (2001). Selma Lagerlof – en nationell ikon. Vad ar Sverige? Roster om svensk nationell identitet, red. Alf W. Johansson. Stockholm. Pp. 61–86.
12. Lagerlof, S. (2021). In Nazareth. Lagerlof, S. Short Fiction. URL: <https://standardebooks.org/ebooks/selma-lagerlof/short-fiction/various-translators/text/in-nazareth>
13. Lagerlof, S. (1921). *Thy soul shell bear witness*. London: Odhams Press Ltd. 190 pp. URL: <https://archive.org/details/ThySoulShallBearWitness/page/n100/mode/1up>
14. Mayersberg, P. (2011). Phantom Forms: The Phantom Carriage. *The Criterion Collection: Essays*. URL: [https://www.criterion.com/current/posts/2000-phantom-forms-the-phantom-carriage?srsId=AfmBOooQm9jnQV9SU\\_pVgwy809WxEb59PtbrAdxcPVZIVISMgkQr0ePx](https://www.criterion.com/current/posts/2000-phantom-forms-the-phantom-carriage?srsId=AfmBOooQm9jnQV9SU_pVgwy809WxEb59PtbrAdxcPVZIVISMgkQr0ePx)
15. Nordlund, A. (2012) Restoring the stridentfemal evoice. Selma Lagerlof and the women's anti-war movement. *Scandinavi ain the First World War. Studies in the War Experience of the Northern Neutrals* / Ed. by Cl. Ahlund. Lund. P. 157–176.
16. Tybjerg, C. (2016). Seeing through Spirits: Superimposition, Cognition, and “The Phantom Carriage”. *Film History*, 28. 2, pp. 114–141.
17. Re-mapping Lagerlöf: Performance, Intermediality, and European Transmission / H. Forsås-Scott, L. Stenberg, B. T. Thomsen. (2015). Nordic Academic Press. 360 p. URL:
18. <https://books.google.com.ua/books?id=LYyBEAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>

#### References:

1. Burkut K. S. (2024). Laherlef, Selma [Laherlof, Selma]. In: *Velyka ukrainska entsyklopediia*. URL: [https://vue.gov.ua/\[in Ukrainian\]](https://vue.gov.ua/[in Ukrainian]).
2. Laherlef S. (2022). *Saha pro Yestu Berlinga [The Saga of Gösta Berling]*. Per. O. Seniuk. URL: <https://readukrainianbooks.com/2084-saga-pro-yestu-berlinga-selma-lagerlef.html> [in Ukrainian].
3. Laherlef S. (2022-1). *Dyovnyzhna podorozh Nilsa z dykymy husmy: povist-kazka [The Wonderful Adventures of Nils]*. Per. N. Kosenko. K.: Ranok. URL: [https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8371#google\\_vignette](https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8371#google_vignette) [in Ukrainian].
4. Ruban L. M. (2022). Umovy rozvytku obdaruvan Selmy Laherlef – vydatnoi shvedskoi pysmennytsi [Conditions for the development of the talents of Selma Lagerlöf, a prominent Swedish writer.]. In: *Naukovyi visnyk Pivdenoukrainskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni K. D. Ushynskoho*. Vyp. 4 (141). Pp. 27–32 [in Ukrainian].
5. Kholodna Yu. M. (2018). Zaokhotyty do polotu: do 160-richchia vid dnia narodzhennia Selmy Laherlef [Ready to fly: to 160-richchia on the day of Selma Laherlef's birth]. In: *Vsesvitnia literatura v shkolakh Ukrainy*. № 12. Pp. 26–32 [in Ukrainian].
6. Chornoloz S. (2016). Symvol Shvetsii na imia Selma Laherlef [A symbol of Sweden named Selma Lagerlöf]. In: *Dnipro*. Kyiv. №3. Pp. 144–148 [in Ukrainian].
7. Shkliar L. Ye. (2006). Selma Laherlef [Selma Lagerlöf]. In: *Pid znakom Nobelia. Laureaty Nobelivskoi premii z literatury 1901-2006* / L. Ye. Shkliar, A. H. Shpytal. K. : Hramota. Pp. 38–40 [in Ukrainian].
8. Byrne, R. (2012). The Phantom Carriage (1921) (review). *The Moving Image*, 12. 2, pp. 175–178.
9. De Noma, E. A. (2000). *Multiple Melodrama : the Making and Remaking of Three Selma Lagerlöf Narratives in the Silent Era and the 1940s*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 311 p.
10. Ekman, K. (1989). *Ansiktet i spegeln*. Artes, 4.
11. Edstrom, V. (2001). Selma Lagerlof – en nationell ikon. Vad ar Sverige? Roster om svensk nationell identitet, red. Alf W. Johansson. Stockholm. Pp. 61–86.
12. Lagerlof, S. (2021). In Nazareth. Lagerlof, S. Short Fiction. URL: <https://standardebooks.org/ebooks/selma-lagerlof/short-fiction/various-translators/text/in-nazareth>
13. Lagerlof, S. (1921). *Thy soul shell bear witness*. London: Odhams Press Ltd. 190 pp. URL: <https://archive.org/details/ThySoulShallBearWitness/page/n100/mode/1up>
14. Mayersberg, P. (2011). Phantom Forms: The Phantom Carriage. *The Criterion Collection: Essays*. URL: [https://www.criterion.com/current/posts/2000-phantom-forms-the-phantom-carriage?srsId=AfmBOooQm9jnQV9SU\\_pVgwy809WxEb59PtbrAdxcPVZIVISMgkQr0ePx](https://www.criterion.com/current/posts/2000-phantom-forms-the-phantom-carriage?srsId=AfmBOooQm9jnQV9SU_pVgwy809WxEb59PtbrAdxcPVZIVISMgkQr0ePx)
15. Nordlund, A. (2012) Restoring the stridentfemal evoice. Selma Lagerlof and the women's anti-war movement. *Scandinavi ain the First World War. Studies in the War Experience of the Northern Neutrals* / Ed. by Cl. Ahlund. Lund. P. 157–176.

16. Tybjerg, C. (2016). Seeing through Spirits: Superimposition, Cognition, and “The Phantom Carriage”. *Film History*, 28. 2, pp. 114–141.
17. *Re-mapping Lagerlöf: Performance, Intermediality, and European Transmission* / H. Forsås-Scott, L. Stenberg, B. T. Thomsen. (2015). Nordic Academic Press. 360 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=LYyBEAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>



Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу  
CC BY 4.0

*Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026*  
*Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.05.2026*  
*Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026*