



## ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.01.62-80>  
УДК 82+7.038.53:77

**Тетяна РЯЗАНЦЕВА**, доктор філологічних наук,  
старший науковий співробітник  
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України  
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001  
e-mail: tari1602@ukr.net  
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2581-5866>

### ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛЮЧОВИХ ТЕМ МЕТАФІЗИЧНОЇ ПОЕЗІЇ (НА ПРИКЛАДІ АРТПРОЄКТУ «МОРЕ — ТУТ. ВІДСУТНІСТЬ ЯК ПРИСУТНІСТЬ»)

*На матеріалі двох фотопоетичних розділів міжнародного мультимедійного артпроєкту «Море — тут. Відсутність як присутність» (2020) розглянуто особливості новітніх творчих підходів до розробки традиційних тем метафізичної поезії (стосунки людини з Богом, смерть і час). Окреслено ключові характеристики метафізичної поезії та фотопоезії, притаманні їм типи інтермедіальних взаємодій. З'ясовано, що застосування інтермедіальних стратегій демонструє життєздатність усталених тематичних потрактувань і виявляє елементи новаторства, а також відповідає провідній стилістичній тенденції метафізичної поезії — економити засоби вираження у прагненні сягнути найвищого рівня динаміки і драматичної напруги.*

**Ключові слова:** метафізична поезія, фотопоезія, інтермедіальність, тема, інтерпретація.

У літературі та мистецтві існує низка «вічних» тем, пов'язаних із реаліями, які сполучають у собі матеріальний і духовний плани буття (смерть, час, кохання, релігія).

Цитування: Рязанцева Т. Інтермедіальна інтерпретація ключових тем метафізичної поезії (на прикладі артпроєкту «Море — тут. Відсутність як присутність») // Слово і Час. 2023. № 1 (727). С. 62—80. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.01.62-80>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2023. Стаття опублікована за умовами відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Вони перебувають у центрі уваги метафізичної поезії — літературної течії, породженої, але не обмеженої добою Бароко.

Метафізична поезія, основна мета якої, за визначенням Джеймса Сміта, — «вхопити реальність» [26, 276]<sup>1</sup>, відома як своїм пильним інтересом до наукових відкриттів, так і активною взаємодією з візуальними мистецтвами. Рекурентний характер цього феномену передбачає його здатність до розвитку й оновлення на рівні тематики, поетики й творчих практик.

Відтак логічно буде поставити питання: як це літературне явище реагує на розширення палітри медіа, спричинене технічним прогресом? чи будуть новітні технології і засновані на них творчі практики, зокрема інтермедіальна за своєю природою фотопоезія, плідними для інтерпретацій ключових метафізичних тем? Іншими словами: чи може поет, озброєний нині не лише пером і папером, але також фотокамерою і комп'ютерними технологіями, побачити нові грані кохання, смерті, часу, стосунків людини з Богом? Пропонована стаття є спробою відповісти на ці питання шляхом аналізу двох фотопоетичних розділів з міжнародного мультимедійного артпроєкту «Море — тут. Відсутність як присутність» («The Sea Is Here: Absence as Presence», 2020) [19].

Інтермедіальний характер аналізованих творів, їх тематичні та композиційні особливості визначили теоретико-методологічні орієнтири дослідження. До них належать: праці теоретиків інтермедіальності — Вернера Вольфа, Ірини Раєвські та ін.; базові статті Дж. Сміта і Франка Варнке з проблем метафізичної поезії; дослідження циклізації поетичних творів Рольфа Фігута; культурологічні рефлексії Ролана Барта і Сюзан Зонтаг із проблем фотографії; праці Ніколь Булестро, Майкла Нотта, Роберта Крофорда і Нормана Макбіта з історії й теорії фотопоезії [3; 4; 6; 18; 22; 23; 25; 26; 27; 28; 29; 30]. Враховано також дефініції та спостереження української фотопоетки Вікторії Хоню [1]. У роботі з матеріалом застосовано підхід «близького читання» (*close reading*).

Почнемо з короткого окреслення особливостей метафізичної поезії та фотопоезії, зупиняючись лише на тих із них, які є важливими в контексті дослідження.

Художня специфіка метафізичної поезії пояснюється її бароковою генезою. Передовсім вона відтворює реальність як щось хаотичне, мінливе, зрадливе; разом із тим пильно вдивляється у світ, намагаючись дешифрувати і систематизувати його видимі прояви. Їй властиві динаміка, напруженість думки й вислову.

Фокус уваги авторів-метафізиків зосереджений на людині, котра драматично поєднує у собі матеріальний і духовний плани існування. Поети прагнуть висловити суперечливі почуття, які супроводжують певні інтелектуальні дії, вхопити єдність думки та емоції.

Проблематику таких творів можна звести до системи опозицій, центром якої є протиставлення минушого матеріального сталому духовному. Спираючись на них, метафізична поезія опрацьовує кілька усталених

<sup>1</sup> Якщо не зазначено інакше, переклади назв і цитат — мої.

тем, специфіка яких дозволяє інтерпретувати їх безкінечно: смерть і час, віра, кохання і краса, самотність. Усталеність тем і проблематики — один із виявів тенденції до економії художніх засобів у пошуку лаконічності та підвищення рівня драматичної напруги.

У пропонованій розвідці увагу зосереджено на розробці двох ключових тем (смерть і час, віра) засобами фотопоезії, тому слід виокремити кілька важливих тематичних акцентів, які кристалізувалися у новітніх інтерпретаціях або зазнали суттєвих змін. Ідеться про пошук «приватного контакту з Божественним» (Ф. Варнке) [28, 275] і намагання осягнути власний релігійний досвід як стрижневу особливість розробки теми віри, а також зосередженість на взаємодії смертного / безсмертного у людській істоті та розуміння пам'яті як інструменту безсмертя у розробці теми смерті й часу.

Барокова віра у дієвість візуального впливу, поєднана із визнанням зрадливості фізичного зору, пояснює властиве метафізичній поезії прагнення унаочнити духовне та застосувати творчі практики, пов'язані з візуальними мистецтвами. Найважливішими серед них є різні види описів і семантична гра, яка, подібно до візуальної анаморфози, «дозволяє тому, що перебуває поза полем нашого зору, потрапити нам на очі й у свідомість» [5]. Мета її застосування — виявляти прихований зміст за умови прийняття певної точки зору [див.: 7]. При цьому працює все, що змушує перечитувати тексти у пошуках нових сенсів: омоніми, омографи, деконструкція ідіом тощо.

Ключовим тропом метафізичної поезії є особливий тип метафори — метафізичний концепт (*metaphysical conceit*, термін Дж. Сміта)<sup>2</sup>. На думку британського вченого, метафізичний концепт — метафора, заснована на поєднанні протилежних зовні понять у нове, динамічне ціле, частини якого зберігають індивідуальні, суперечливі риси [26, 272—274]. Зміст такої метафори виходить на новий семантичний рівень порівняно зі змістом її складових. Характерні приклади цих поєднань можна знайти у творах іспанського письменника першої половини XVII ст. Франсіско де Кеведо, який осмислював життя як замасковану смерть: «жива смерть», «жити мертвим» тощо. У метафізичній поезії XX ст. звертає на себе увагу презентація духовного переродження як «воскресної загибелі» у творчості Олексі Стефановича.

Зрозуміло, що успіх подібних практик неможливий без співпраці з читачами. Метафізична поезія орієнтується на добре підготовлену аудиторію, здатну отримати насолоду від вишуканої образності, насиченої семантичної гри, ремінісценцій та алюзій.

Поєднання поетичних текстів із фотографічними зображеннями як особлива форма мистецької взаємодії відома з середини XIX ст., але по-

<sup>2</sup> Аби уникнути термінологічної невизначеності, у дослідженні використовується іспанізована версія терміна. Метафізичний концепт як літературознавче поняття, що окреслює особливий тип метафори, відокремлюється від латинізованої форми терміна («концепт»), яка має дуже широку палітру значень, залежно від сфери застосування: у філософії, лінгвістиці, мистецтвознавстві, маркетингу тощо.

няття «фотопоезія» (*photopoeem*) з'явилося лише 1936 р. у назві книжки Констанс Філіпс «Фотопоезії: Група інтерпретацій через фотографії» [див.: 22, 2].

Роком раніше французький поет Поль Елюар і американський фотограф Мен Рей видали збірку «Легко» (1935), у якій поетичні тексти були поєднані з чорно-білими світлинами, моделлю яких стала дружина Елюара. Французька дослідниця Н. Булестро визначає такий формат як «фотопоема» (*photopoeëme*), розуміючи під цим «нову форму ілюстрованої книжки» [4, 163].

Згодом подібні проекти реалізували Інджі Гейслер і Тоен у Чехії («З твердині снів. Матеріалізовані поезії», 1940), Бертольд Брехт («Буквар війни», 1945) та інші автори [див.: 21]. Загалом, це явище стабільно розвивалося на європейському й американському ґрунті протягом усього ХХ ст. у формі книжкових публікацій та виставок, а нині потрапило у фокус уваги науковців.

Дослідники і практики фотопоезії пропонують різні дефініції цього феномену. Спираючись на його конструктивні особливості, Енді Стаффорд говорить про «щільно пов'язані, хоча й не злиті воедино» образи і тексти [цит за: 22, 3]. Н. Булестро, за спостереженням М. Нотта, пропонує рецептивне визначення фотопоезії, вбачаючи у ній особливу практику читання / розглядання [22, 2], де «значення прогресує відповідно до взаємодії написаного із зображеним: читання снується між перехрещених значень тексту й образу» [4, 164]. Українська дослідниця й фотопоетка В. Хоню (літературний псевдонім — Вікторія Остап) говорить про «синтетичний вид мистецтва, що утворився на стикові художньої фотографії... і поезії... та полягає у майстерному поєднанні світлини і тексту поетичного твору в одній площині... тобто поетичний текст буквально накладається на частину фотографії, але не нівелює її мистецької якості, а навпаки — сприяє створенню нового, полімистецького цілого» [1, 110].

Поет Р. Крофорд і фотограф Н. Макбіт у «Маніфесті фотопоезії», своєрідній післямові до їхньої спільної збірки «Китайські співці» (2016), окреслюють концептуальні й практичні особливості феномену, спираючись на власний досвід мистецької колаборації [6, 68—69].

Маніфест складається з дванадцяти пунктів, але в контексті дослідження особливу вагу мають п'ять із них, зміст яких зводиться до наступного: фото і тексти повинні мати щось спільне, але не мусять буквально пояснювати одні одних; поєднання фото з текстом повинно давати ефект одкровення; зв'язки у групі фотографій, поєднаних із текстами, мають забезпечувати цілісність і багатозначність композиції. Також небажано розголошувати, де саме були зроблені фотознімки, адже це знижує рівень інтерпретаційної залученості аудиторії [6, 68—69].

М. Нотт у «Критичній історії фотопоезії 1845—2015» (2018) [22] використовує термін *photopoetry*. Відштовхуючись від дефініцій інших дослідників, науковець пропонує широке визначення цього феномену як «продукту творчої взаємодії поета і фотографа» або ж «форми фототексту, базовими елементами якого є поезія і фотографія» [22, 3]. На

думку М. Нотта, фотопоезію можна класифікувати за кількома ознаками. Залежно від форми співпраці вона поділяється на колабораційну (світлина і тексти належать двом різним особам) чи автоколабораційну (автором фотографій і текстів є одна особа). За хронологією вона може бути одночасною (поет і фотограф опрацьовують спільно обрану тему) і ретроспективною (написання текстів передуює появі фотографій або навпаки) [22, 3]. З погляду композиції можливі різноманітні форми і принципи поєднання текстів і фотографій (серія, колаж, монтаж тощо). Немає істотних обмежень і щодо поетичних форм чи фототехнік, хоча особливо вітається лаконізм (зокрема, Р. Крофорд і Н. Макбіт вважають японські хайку найбільш відповідною до фотографії поетичною формою [6, 69]).

Загалом, основним критерієм справжніх фотопоетичних творів є наявність виразної взаємодії тексту й образу [22, 3]. Можливість такої взаємодії, вважає М. Нотт, базується на образній природі поетичного тексту і фотографії. Поетична образність формується і розкривається поступово, мірою читання твору. Фотографія пропонує завершені, цілісні візуальні образи. Але у взаємодії вони, за словами дослідника, «змішуються, зіштовхуються, суперечать... увиразнюють, опираються один одному, створюючи фотопоетичні образи, які, за Крофордом і Макбітом, сприяють зближенню текстів і знімків» [22, 4]. Поезія і фотографія, «незалежно одна від одної, працюють із видимим і невидимим. Їхня взаємозалежність створює щось нове і часто відмінне від того, що вони означають поодиноці» [22, 5, 11]. Тобто принцип поєднання словесної і зорової образності у фотопоезії є дуже близьким до особливостей побудови метафізичного концепту, де сполучення різнорідних реалій утворює нову динамічну цілісність, виводить на новий рівень змісту, оприявнюючи приховане.

Зіставлення метафізичної поезії і фотопоезії виявляє низку виразних концептуальних і стилістичних подібностей між ними. Обом властива пильна увага до видимих проявів реальності та її метафоризація; обидві характеризуються лаконізмом і драматизмом вислову; обидві зорієнтовані на інтерпретативну співпрацю з аудиторією; для обох ключовим моментом у побудові образності є поєднання різнорідних реалій у динамічну єдність, яка створює ефект семантичного «одкровення».

Водночас між цими мистецькими феноменами існує велика медійна різниця, зумовлена еволюцією технічних можливостей. Метафізична поезія у її, так би мовити, традиційній формі, оперує медіями першого-другого рівня (голос, перо), тоді як фотопоезія залучає і медіа третього-четвертого рівня (фотографія, інтернет-можливості). Крім того, метафізична поезія більше покладається на інтермедіальні референції (описові практики), натомість у фотопоезії домінує інтермедіальне комбінування (поєднання текстів із зображеннями).

Беручи до уваги окреслені вище подібності та розбіжності метафізичної поезії й фотопоезії, а також, враховуючи здатність першої до розвитку й оновлення (у т. ч. технічного), можна припустити, що у

XXI ст. саме фотопоезія відкриває перед метафізичною поезією «вікно можливостей», пропонує нові перспективи у розробці традиційних тем, сучасні інструменти візуалізації та шляхи заохочення співпраці з аудиторією.

Перспективність розробки ключових метафізичних тем засобами фотопоезії переконливо доводять матеріали міжнародного артпроекту «Море — тут. Відсутність як присутність». Контroversійне формулювання назви відображає основну ідею проекту, яка наближається до сфери інтересів метафізичної поезії, — дослідження складних, парадоксальних душевних станів і процесів: «Відсутність, якщо це втрата, чи брак, а чи й неможливість, недосяжність чогось, особи, місця, часу... часто відчувається досить сильно для того, аби стати на свій кшталт присутністю» [20].

Проект був реалізований американсько-німецьким видавництвом «Unimpatient.1» у друкованому й електронному форматах. Він презентує різноманітні за техніками (графіка, малярство, фотографія, фотопоезія) роботи сімнадцяти митців з країн Західної Європи, Канади і США. Редакторки проекту — Наталія Куцепова (США) і Ніна Харченко (Німеччина).

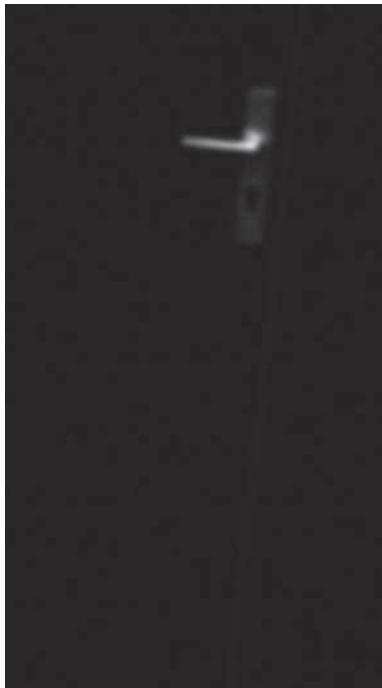
Електронна версія видання, яка слугує матеріалом для аналізу в цьому дослідженні, має елемент мультимедійності. Крім деяких інтерактивних можливостей у самій книзі, епіграф до неї (твір американського поета Едварда Естліна Каммінгса) у мережевому промо-матеріалі представлений у формі мелодекламації. Музику до неї написала Н. Харченко, а текст начитав Шон Еванс, один із двох авторів, чії роботи будуть розглянуті нижче [20].

Шон Еванс (Shaun Evans, нар. 1980) — британський актор і режисер, відомий українським глядачам головню як виконавець титульної ролі у телесеріалі «Молодий Морс» («*Endeavour*», 2012—2022). Фотографія і література — інший важливий вимір його мистецьких зацікавлень. Еванс уже двічі брав участь у друкованих проектах як автор світлин і текстів. Його дебютна публікація — фотографія з коротким текстом у «Ліверпульській мистецькій книзі» (2019). У збірці «Море — тут...» митець презентує свій фотопоетичний твір «Чудеса» («*Miracles*») [12].

У дослідженні також буде розглянуто проект «Зв'язок» («*Bond*») [8] німецької художниці Каті Дальманн (Kati Dahlmann, нар. 1969). За свідченням мисткині, це її перша фотопоетична публікація.

Загалом, усі сімнадцять робіт сучасних митців, що складають проект «Море — тут. Відсутність як присутність», є надзвичайно цікавими, але саме фотопоетичні твори Еванса і Дальманн оригінально опрацьовують ключові теми метафізичної поезії: стосунки людини з Богом, смерть і час.

Характер мистецької співпраці в обох випадках виходить за межі типології, запропонованої М. Ноттом, адже у них поєднується автоколлаборація і колаборація. На рівні задуму й виконання фотопоетичні твори Еванса і Дальманн автоколлабораційні й ретроспективні (автором текстів і світлин є одна особа, фотографії з'явилися раніше від поезій).



Ш. Еванс. Фотофрагмент

шований за ним. Назва є спільною для цілого твору, окремих назв текст і фотографії не мають. Текст супроводжується фрагментом фотографії «Без назви 3» (двері) [13], який виконує роль візуального запрошення, «відчиняючи двері» у фотооповідь.

Водночас деякі важливі рішення належать редакторкам «Моря — тут...» Н. Куцєповій і Н. Харченко<sup>3</sup>. Вони, зокрема, запропонували назву для проекту Еванса й елемент дизайну текстів у проєкті Дальманн та мали вплив на організацію їх візуальної частини. Творчий внесок редакторок, не порушуючи початкового задуму митців, істотно сприяв циклізації й увиразненню важливих семантичних акцентів, тому на рівні композиції «Чудеса» і «Зв'язок» слід визнати колабораційними проєктами.

В обох випадках тексти сполучаються із чорно-білими світлинами, хоча автори працюють у різних техніках (плівкова фотографія у Еванса і цифрова — у Дальманн). Відрізняються також композиційні стратегії та художні прийоми у текстах.

«Чудеса» Ш. Еванса складаються з одного поетичного тексту і чотирьох нумерованих фотографій, послідовно розта-



Ш. Еванс. Без назви 1. 2019

<sup>3</sup> За повідомленням Н. Куцєпової й авторів.



Ш. Еванс. Без назви 2. 2019



Ш. Еванс. Без назви 3. 2019



Ш. Еванс. Без назви 4. 2019



Текст презентує бесіду двох персонажів, наратора і фотографа, який полює на чудеса. Сюжетно текст організує фотооповідь: можна припустити, що фотографії, які побачить читач, є «трофеями» саме цього полювання.

— I'M ALWAYS LOOKING FOR THE MIRACLES  
HE TOLD ME  
— IT'S WHY I HAVE THIS WITH ME AT ALL TIMES.  
PATting THE SMALL ELECTRONIC CAMERA HE HAD  
HANGING FROM HIS NECK LIKE A TALISMAN  
— SO I CAN CATCH EM, AND RECORD EM WHEN THEY  
OCCUR. IT'S EVIDENCE, YOU SEE...  
I NODDED, DRINKING MY BEER  
HE WENT ON  
— YOU THINK YOU'VE COME HERE FOR ONE THING,  
BUT YOU'VE BEEN BROUGHT FOR SOMETHING ELSE.  
SOMETHING YOU DON'T EVEN UNDERSTAND YET.  
BACKLIT BY THE SUN HIS FACE WAS OBSCURED.  
I SMILED AND FINISHED MY DRINK.  
2019 [13].

Текст є ніби першим кадром фотооповіді, чи радше вербально імітує відеофрагмент. Таким чином, інтермедіальна взаємодія у творі Еванса не обмежується тільки медіакомбінацією (поєднанням тексту з фотографіями). Вона включає й інтермедіальну референцію, яка оприявнює основну професію автора. Вступна поезія в «Чудесах» — це текст кінематографіста. Інтермедіальна референція тут побудована на літературній імітації чотирьох кіноприймів: «об'єктивного ракурсу», який створює ефект присутності глядачів на місці подій; «плану пари», що фіксує увагу на двох персонажах; «плану точки зору», який дозволяє побачити одного з персонажів очима іншого; «крупного плану», що увиразнює значущі деталі. У тексті це передається за допомогою нейтральної тональності та мінімальної деталізації обставин бесіди двох персонажів, а також через почергове увиразнення деталей, які стосуються кожного з них («поплескуючи маленьку електронну камеру, що висіла в нього на шиї», «кивнув, попиваючи пиво», «обличчя було не роздивитися проти сонця», «я усміхнувся») [13]. Текст створює враження, подібне до ефекту «невтручання», «псевдоприсутності», що властиво, за С. Зонтаг, фотографії загалом [27, 8, 12].

З погляду форми, ліричний текст Еванса — верлібр. Його поетичну природу оприявнюють особливості побудови, демонструючи ритм, який задається композиційно на двох рівнях: візуально — чергуванням крупних планів (три довгі і три короткі) й аудіально — чергуванням мовлення та мовчання (чотири репліки і дві паузи).

Крупні плани фотографа довші за крупні плани наратора, на якому уявна камера спиняється хіба на мить: його участь у бесіді обмежена роллю слухача. Таким чином твориться ефект часткової відсутності персонажів у кадрі (візуально — фотографа, вербально — наратора). Таке балансування на межі між видимістю і невидимістю кожного з учасників діалогу корелює зі стрижневою ідеєю відсутності-присутності, задекларованою у назві всього проекту.

За Р. Крофордом і Н. Макбітом, зв'язки у групах фотопоезій мають забезпечувати їх цілісність і багатозначність [див.: 6]. Текст і фотографії сполучені у «Чудесах» потрійно. Між ними існує сюжетно-змістовий зв'язок: фотографії сприймаються як знімки одного з персонажів. Певні деталі тексту і світлин (невидимість фотографа, камера-талісман, двері) мають конотації магічного, що змушує пригадати зауваження С. Зонтаґа про фотографію як спосіб встановити зв'язок з іншою реальністю [27, 12]. Очевидним є також зв'язок ієрархічний: інтермедіальна референція (текст) є частиною інтермедіальної комбінації (текст+фото). Врешті, тут є спільна назва, нумерація частин, яка визначає порядок перегляду, і вступна поезія, котра задає вектор очікування, відіграючи роль епіграфа. Усе це, за визначенням Р. Фігута, є чіткими сигналами циклізації [див.: 18], а отже, дозволяє говорити і про циклізаційний зв'язок між текстом і фотографіями.

Фотографії «Без назви 1» і «Без назви 2» візуалізують ситуацію молитви [14; 15], а «Без назви 3» (інтер'єр християнської церкви з атрибутами служби Божої) [16] визначає конфесійний контекст зображень. Приховану підказку щодо цього містить і «Без назви 2», де збільшення дозволяє прочитати французьке слово *croix* (хрест) на обкладинці книжки. Промовистою є й назва циклу: англійське слово *miracles* має релігійні конотації. На цьому рівні виникає і певна суперечність між назвою, змістом тексту й зображеннями (чудеса — відсутність, очікування чудес), яка змушує переглядати і перечитувати, зіставляючи текст і фотографії.

Водночас двері, зображені на «Без назви 3», у поєднанні з останнім фото «Без назви 4» [16; 17], де зображено воду, що тече, дають візуальний ефект переміщення, виходу назовні. І ті ж двері зображено на фотофрагменті, який супроводжує текст, що передує низці фотографій. Таким чином виникає візуальний перегук початку і фіналу, що, за Р. Фігутом, також є виразним маркером циклізації [див.: 18]. Цей нюанс демонструє сутність колаборації у «Чудесах»: чіткість циклічної структури забезпечило ухвалення в процесі роботи над загальним дизайном книги рішення Н. Куцєпової щодо місця «Без назви 3» і поєднання тексту з фрагментом саме цієї світлини.

Отже, текст і фотографії перебувають у динамічній взаємодії, де текст не прямо пояснює, але доповнює, «контролює й уніфікує контекст» (Дж. Сміт), створюючи емоційний вектор очікування [26, 276].

Важливо й те, що зображені на світлинах Еванса люди позбавлені індивідуальних рис [14; 15]. Тут можна відчитати хіба саму ситуацію молитви, «усамітнення зі своїм Богом», за виразом Дмитра Чижевського [2, 47].

На фотографіях зафіксовані люди у межовому стані фізичної присутності й духовної відсутності. Так само присутньо-відсутнім є й фотограф, який, судячи з побудови кадрів, явно не бажає бути поміченим. Автор світлин, як і оповідач у тексті, перебуває у ситуації спостерігача, а не співрозмовника (якщо розуміти молитву як діалог з Богом). Таке підкреслене відсторонення акцентує фотографію як «акт невтручання» [27, 8].

Загалом, усі елементи циклу працюють на створення й підтримання динамічного ефекту мерехтливої присутності / відсутності. Присутньо-відсутніми постають у циклі Еванса і персонажі тексту та фотографій, і автор, і, здається, навіть сам Бог, «Той, хто є присутнім своєю відсутністю», як писав Хосе Ортега-і-Гассет [24, 41].

Але що ж виявляє поєднання тексту з фотографіями у перспективі метафізичної поезії? Що це привносить у розробку її релігійної теми?

Фотопоетична оптика увиразнює позицію наратора: він уважний і відсторонений спостерігач. З погляду метафізичної поезії саме це є абсолютною новацією, адже людина у ній завжди була активним учасником діалогу з Богом. Для авторів-метафізиків тема релігії це передовсім прагнення інтимно поспілкуватися з вищими силами, це також намагання візуалізувати глибоко персональний досвід за допомогою складних метафор, як, приміром, у «Побожних сонетах» Джона Донна чи у релігійних творах Джерарда Менлі Хопкінса, Дамасо Алонсо, Олекси Стефановича. Натомість ліричний герой Еванса спостерігає і фіксує чужий духовний досвід, презентує його, свідомо залишаючись «за кадром» в усіх сенсах. Така позиція певним чином корелює з характерними для деяких поетів-метафізиків ХХ ст., зокрема іспанців Хосе Луїса Кано і Бласа де Отеро чи британця Джорджа Сазерленда Фрейзера, сумнівами у сталості духовного елемента в людині, закликами розглядати категорії віри і прощення лише у вимірі міжлюдських стосунків.

З іншого боку, «Чудеса» — автоколабораційний проєкт, тому діалог із шукачем чудес можна відчитати і як діалог із самим собою. Тобто пошук контакту з Богом приводить до людини, яка для метафізичної поезії завжди залишається центром всесвіту, але водночас незмінно є й оселею Бога.

Отже, «Чудеса» Ш. Еванса — це фотопоетичний твір з виразними ознаками циклізації на формальному та змістовому рівнях. Його темою є пошук контакту з вищими силами через молитву, інтерпретовану як зосереджене очікування чудес. Вербальні та візуальні засоби вираження скеровані на створення драматичного ефекту присутності-відсутності, перебування на межі між фізичним і духовним планами існування. Поєднання тексту з образами за принципом метафізичного концепту оприявнює нову для метафізичної поезії ситуацію людини у її стосунках з Богом. Це ситуація зацікавленого спостерігача, який досліджує і фіксує чужий духовний досвід у сподіванні стати свідком чуда.

Для Еванса молитва — вже не «щось зрозуміле» барокового поета Джорджа Герберта, а тільки щось *побачене*. Така підкреслена відстороненість авторського «я» демонструє новий аспект самотності людини, яка

не прагне прямого спілкування з Богом і презентує це як свідомий вибір. Водночас автоколлаборативний характер циклу дозволяє трактувати розмову з фотографом у текстовій його частині як діалог із собою, що засвідчує: фокус уваги метафізичної поезії незмінно зосереджений на людині.

Фотопоетичний проект «Зв'язок» Каті Дальманн [8] також має ознаки циклізації, але характер поєднання фотографій з текстами тут інакший, ніж у «Чудесах» Ш. Еванса.



К. Дальманн. Ланцюги. 2019



К. Дальманн. Життя! 2019



К. Дальманн. Дитинство. 2019

«Зв'язок» складається з трьох фотографій, кожна з яких має власну назву («Ланцюги», «Життя!», «Дитинство») і супроводжується коротким текстом з елементами візіопоезії [9; 10; 11]. На перший погляд, тексти здаються самостійними ліричними фрагментами, але насправді вони є цілісною художньою структурою, яка має внутрішні семантичні зв'язки і динамічно взаємодіє із зображеннями на кількох рівнях. Ця єдність розкривається поступово і вимагає від аудиторії зосередженої співпраці.

Символізм усіх трьох світлин доволі прозорий і традиційний. Вузол із ланцюгів на першому знімку візуалізує ідею міцного зв'язку [9]. Сліди на піску і хвиля, що загрожує їх стерти, на другій фотографії передають ефемерність існування, швидкоплинність часу і парадоксальність пам'яті [10]. На третій світлині (дитина, яка грається край води) задіяний двоїстий символізм моря (життя, майбутнє / смерть, час, забуття) [11].

Зображення увиразнюють загальний зміст супровідних текстів, важливі емоційні акценти яких підкреслені лексично (через повтори слів) і графічно (розбивкою літер у певних словах — саме цей штрих належить редакторкам).

Лексичні повтори всередині фрагментів і між ними демонструють семантичну єдність тексту, відбивають поступове розгортання авторської думки. У текстах К. Дальманн вони мають функцію, подібну до тієї, якою Р. Барт наділяв важливі дрібні деталі на фотографіях: «...одна деталь визначає усе моє прочитання: різке, миттєве зміщення фокусу уваги» [3, 49]. Повтори так само спонукають перечитувати тексти з поступовим «проявленням» ключових семантичних та емоційних наголосів у кожному фрагменті та віднаходженням зв'язків із наступним.

У текстовій частині фрагмента «Ланцюги» тричі повторюється слово «втрата» (*loss*) і двічі — «завжди / назавжди» (*forever*), увиразню-

ючи в такий спосіб емоційний акцент «втрапи назавжди» когось / чогось [9]. Водночас у тексті декларується (і підтримується візуально через образність світліни) неможливість розірвати зв'язок з утраченим, його, так би мовити, альтернативна присутність, що корелює із центральною темою всієї збірки (відсутність як присутність).

#### CHAINS

A LOSS IS NEVER A COMPLETE LOSS.

THERE IS A CONNECTION

FOREVER.

IT CAN NO LONGER BE TOUCHED OR

SEEN, BUT A LOSS IS FOREVER

FELT, LIKE A CHAIN LEADING TO

NOWHERE [9].

У текстовій частині наступного фрагмента («Життя!») бачимо семантичний перегук з першим фрагментом через слово «втрачене» (*lost*), що сигналізує про прийняття незворотності втрати. Водночас назва другого фрагмента («Життя!») і ще одне слово з нього — «присутнє» (*present*) — повторюються у третьому [10; 11].

#### THE LIFE!

THE PAST SEEMS LOST

BUT IS ALWAYS

PRESENT

IN US

FOR MY MOTHER [10].

#### CHILDHOOD

EVERYTHING

THAT SHAPED ME AND MADE ME

HAS ROOTS IN MY CHILDHOOD. I

STILL FEEL THE EXPERIENCES. THE

PAIN

AND THE JOY OF LIFE. WHAT TASTES

LIKE SOMETHING I ATE FOR THE

FIRST TIME. HOW DOES SAND FEEL

UNDERFOOT?

THEY WERE OFTEN ONLY MILLISEC-

ONDS AND YET ARE ALWAYS

PRESENT [11].

Такі перегуки увиразнюють поступове усвідомлення того, як утрата стає набуттям. Ту саму логіку демонструють і графічні акценти в текстах. У першому фрагменті тотальна відсутність задекларована розбивкою літер у словах *forever* («назавжди») і *nowhere* («ніде / нікуди») [9]. У другому в такий спосіб акцентується ідея присутності: слово *present* з доповненням *in us* — «присутнє в нас» [10]. У заключному фрагменті ця ідея увиразнюється виокремленням слів *everything* і *present* («усе» і «присутні») [11].

Крім того, у «Зв'язку» є й вербально-візуальні перегуки, зосереджені довкола ідей життя і пам'яті (образи піску, слідів, моря на світлинах відлунюють у текстах).

У проєкті К. Дальманн, так само як і в циклі Ш. Еванса, текст організовує візуальну частину, увиразнюючи ідею нової присутності втраченого. Послідовність розташування світлин відповідає логіці пам'яті: це рух від моменту втрати, умовного «тепер» — назад, через прожите життя у дитинство. Втрата постає як поштовх до розуміння зв'язку пригадування і повернення. Натомість логіка тексту — це рух вперед, проживання втрати, прийняття нової реальності і розуміння пам'яті як інструменту перетворення відсутності на присутність. Ці дві логічні лінії рухаються, здавалося б, у протилежних напрямках, але парадоксальним чином сходяться в єдиному пункті, «в нас» (фрагмент «Життя!», розташований в умовному центрі композиції) [10]. Цей ефект «одкровення» є результатом колаборації: контрапункт виникає на перетині логічних ліній, накреслених як самою К. Дальманн (текст, фото), так і Н. Куцеповою з Н. Харченко (композиція фотографій).

Поєднання тексту з фото у циклі К. Дальманн демонструє як втрата поступово стає набуттям. Втрачається матеріальна присутність, але набувається духовний зв'язок, змінюється власна особистість. Те, що існувало окремо, в іншій людині, тепер — назавжди — стає «присутнім у нас».

Таким чином, німецька мисткиня опрацьовує традиційну для метафізичної поезії тему смерті і часу, базовану на протиставленні минушого / фізичного — сталому / духовному. Взаємодія цих первнів у нашій свідомості, робота пам'яті стає для неї тим магічним інструментом, який забезпечує присутність відсутнього, перетворення втрати на набуття.

Взаємодія тексту й образів у «Зв'язку» відповідає принципу метафізичного концепту, але організована інакше, ніж у «Чудесах». У циклі британського митця цілісний, прозорий за змістом текст поєднується із низкою енігматичних світлин, а у циклі К. Дальманн фрагментований текст з елементами семантичної гри сполучено з низкою метафорично прозорих образів. В обох випадках таке поєднання виводить на новий смисловий рівень, але «контроль й уніфікацію контексту» [26, 276] здійснює текстова частина, що, власне, і дозволяє кваліфікувати ці проєкти саме як *фотопоезію*.

На відміну від «Чудес» Ш. Еванса, де вербальна частина тяжіє до беземоційної візуалізації і драматичний ефект досягається головню через показ, сповідальний текст К. Дальманн, збагачений багаторівневою

грою сенсів, перебуває значно ближче до традицій стилістично і семантично ускладненої метафізичної поезії з її намаганнями донести думку, поєднану з емоцією, метафорично висловити реально пережите.

Отже, розглянуті фотопоетичні цикли Ш. Еванса і К. Дальманн засвідчують актуальність художнього дослідження «реалій особливого гатунку» [26, 274] для сучасних митців. Крім того, колабораційні особливості «Чудес» і «Зв'язку» (творча співпраця з Н. Куцєповою і Н. Харченко на формальному рівні) дозволяють доповнити типологію фотопоетичних творів М. Нотта. Обидва цикли переконливо демонструють плідність залучення нових творчих практик до інтерпретації ключових тем метафізичної поезії, доводять життєздатність традиційних потрактувань (пам'ять як інструмент безсмертя) і виявляють новаторські риси (позиція людини-спостерігача у стосунках з Богом). Медіакомбінування із залученням безпосередньої візуалізації, тобто поєднання фотографії з поетичними текстами, скероване на отримання ефекту «одкровення», відповідає провідній стилістичній тенденції метафізичної поезії — економити засоби вираження у прагненні сягнути найвищого рівня динаміки і драматичної напруги. Відтак метафізична поезія цілком можлива у формі фотопоезії, і це відкриває цікаву перспективу для творчості та досліджень.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Хоню В. Фото-поезія: розширення можливостей популяризації поетичного твору // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. 2017. Ч. 1. С. 108—118.
2. Чижевський Д. Історія української літератури. Прага: Видавництво Юрія Тищенка, 1942. 146 с.
3. Barthes R. Camera Lucida. Reflections on Photography / transl. by R. Howard. New York: Hill & Wang Pub., 1982. 119 p.
4. Boulestreau N. Le photopoème «Facile»: un nouveau livre, danse les années 1930 // Le Livre surréaliste: Mélusine. IV. Lausanne, 1982. P. 163—178.
5. Collins D. Anamorphosis and the Eccentric Observer // Leonardo Journal. 1992. Vol. 25. № 1, 2. URL: <http://www.public.asu.edu/~dan53/Anamorph.html>
6. Crawford R., McBeath N. Photopoetry. A Manifesto // Crawford R., McBeath N. Chinese Makars. Edinburgh: Easel Press, 2016. P. 68—69.
7. Czegeledi A. La anamorfosis semántica en el segundo debate del Cuadro XL de «La Hora de todos y la Fortuna con seso» // La Perinola. Pamplona: Universidad de Navarra, 2010. № 14. P. 69—82.
8. Dahlmann K. Bond // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). The Sea Is Here: Absence as Presence. Unimpatient.1, 2020. P. 65—69.
9. Dahlmann K. Chains [Digital photograph and text] // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). The Sea Is Here: Absence as Presence. Unimpatient.1, 2020. P. 66.
10. Dahlmann K. The Life! [Digital photograph and text] // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). The Sea Is Here: Absence as Presence. Unimpatient.1, 2020. P. 67.
11. Dahlmann K. Childhood [Digital photograph and text] // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). The Sea Is Here: Absence as Presence. Unimpatient.1, 2020. P. 68—69.
12. Evans S. Miracles // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). The Sea Is Here: Absence as Presence. Unimpatient.1, 2020. P. 21—27.
13. Evans S. Poem // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). The Sea Is Here: Absence as Presence. Unimpatient.1, 2020. P. 23.



14. *Evans S.* Untitled 1 [Film photograph] // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). *The Sea Is Here: Absence as Presence*. Unimpatient.1, 2020. P. 24.
15. *Evans S.* Untitled 2 [Film photograph] // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). *The Sea Is Here: Absence as Presence*. Unimpatient.1, 2020. P. 25.
16. *Evans S.* Untitled 3 [Film photograph] // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). *The Sea Is Here: Absence as Presence*. Unimpatient.1, 2020. P. 26.
17. *Evans S.* Untitled 4 [Film photograph] // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). *The Sea Is Here: Absence as Presence*. Unimpatient.1, 2020. P. 27.
18. *Fieguth R.* О теорії циклу поетичного // *Fieguth R.* Розпierzchłe gałązki. Cyliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza / przeł. M. Zieliński. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, Fundacja Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych, 2002. P. 27—49.
19. *Kutsepova N., Kharchenko N.* (Eds.). *The Sea Is Here: Absence as Presence*. Unimpatient.1, 2020. 98 p.
20. *Kutsepova N., Kharchenko N.* (Eds.). *The Sea Is Here: Absence as Presence*. [Promotional materials]. Unimpatient.1, 2020. URL: <https://www.unimpatient.one/thesea/>
21. *Nicholls J., Ling K.* What Is Photopoetry? An Exploration of the Symbiotic Relationship Between Poetry And Photography. URL: <https://www.photopedagogy.com/photopoetry.html>
22. *Nott M.* Introduction: Photopoetry: Forms, Theories, Practices // *Photopoetry 1845—2015, a Critical History*. New York: Bloomsbury Visual Arts, 2018. P. 1—18. URL: <http://dx.doi.org/10.5040/9781501332265-006>
23. *Nott M.* What Is Photopoetry? // *Photocaptionist*. 2018. June 21. URL: <https://photocaptionist.com/what-is-photopoetry/>
24. *Ortega-y-Gasset J.* El hombre y la gente. URL: <http://librodot.com>
25. *Rajewsky I. O.* Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // *Intermedialités / Intermediality*. 2005. № 6. P. 43—64.
26. *Smith J.* On Metaphysical Poetry // *Smith J.* Shakespearean and Other Essays. London: Cambridge Univ. Press, 1974. P. 262—278.
27. *Sontag S.* In Plato's Cave // *Sontag S.* On Photography. New York: Rosetta Books LLC, 2005. P. 1—19.
28. *Warnke F. J.* Metaphysical Poetry and the European Context // *Metaphysical Poetry*. Bloomington; London: Indiana University Press, 1971. P. 261—276.
29. *Wolf W.* (Inter)mediality and the Study of Literature // *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2011. № 13.3. URL: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1789&context=clcweb>
30. *Wolf W.* Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. URL: <https://cursointermedialidade.files.wordpress.com/2014/08/wolf.pdf>

Отримано 9 листопада 2022 р.

## REFERENCES

1. Khoniu, V. (2017). Foto-poeziia: rozshyrennia mozhlyvostei populiaryzatsii poetychnoho tvoruv. *Studii mystetstvoznavchi: Teatr. Muzyka. Kino, 1*, 108—118. [in Ukrainian]
2. Chyzhevskiy, D. (1942). *Istoriia ukrainskoi literatury*. Praha: Vydavnytstvo Yurii Tyshchenka. [in Ukrainian]
3. Barthes, R. (1982). *Camera Lucida. Reflections on Photography* (R. Howard, Trans.). New York: Hill & Wang Pub.
4. Boulesteau, N. (1982). Le photopoème “Facile”: un nouveau livre, danse les années 1930. *Le Livre surréaliste: Mélusine, IV*, 163—178. [in French]

5. Collins, D. (1992). Anamorphosis and the Eccentric Observer. *Leonardo Journal*, 25(1, 2). <http://www.public.asu.edu/~dan53/Anamorph.html>
6. Crawford, R., & McBeath, N. (2016). Photopoetry. A Manifesto. In R. Crawford, & N. McBeath, *Chinese Makars* (pp. 68—69). Edinburgh: Easel Press.
7. Czeplédi, A. (2010). La anamorfosis semántica en el segundo debate del Cuadro XL de “La Hora de todos y la Fortuna con seso”. *La Perinola*, 14, 69—82. [in Spanish]
8. Dahlmann, K. (2020). Bond. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (pp. 65—69). Unimpatient.1.
9. Dahlmann, K. (2020). Chains [Digital photograph and text]. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (p. 66). Unimpatient.1.
10. Dahlmann, K. (2020). The Life! [Digital photograph and text]. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (p. 67). Unimpatient.1.
11. Dahlmann, K. (2020). Childhood [Digital photograph and text]. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (pp. 68—69). Unimpatient.1.
12. Evans, S. (2020). Miracles. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (pp. 21—27). Unimpatient.1.
13. Evans, S. (2020). Poem. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (p. 23). Unimpatient.1.
14. Evans, S. (2020). Untitled 1 [Film photograph]. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (p. 24). Unimpatient.1.
15. Evans, S. (2020). Untitled 2 [Film photograph]. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (p. 25). Unimpatient.1.
16. Evans, S. (2020). Untitled 3 [Film photograph]. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (p. 26). Unimpatient.1.
17. Evans, S. (2020). Untitled 4 [Film photograph]. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (p. 27). Unimpatient.1.
18. Fieguth, R. (2002). O teorii cyklu poetyckiego. In R. Fieguth, *Rozpierzchnie gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza* (M. Zieliński, Trans.; pp. 27—49). Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, Fundacja Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych. [in Polish]
19. Kutsepova, N., & Kharchenko, N. (Eds.). (2020). *The Sea Is Here: Absence as Presence*. Unimpatient.1.
20. Kutsepova, N., & Kharchenko, N. (Eds.). (2020). *The Sea Is Here: Absence as Presence*. [Promotional materials]. Unimpatient.1. <https://www.unimpatient.one/thesea/>
21. Nicholls, J., & Ling, K. *What Is Photopoetry? An Exploration of the Symbiotic Relationship Between Poetry And Photography*. <https://www.photopedagogy.com/photopoetry.html>
22. Nott, M. (2018). Introduction: Photopoetry: Forms, Theories, Practices. In *Photopoetry 1845—2015, a Critical History* (pp. 1—18). New York: Bloomsbury Visual Arts. <http://dx.doi.org/10.5040/9781501332265-006>
23. Nott, M. (2018, June 21). What Is Photopoetry? *Photocaptionist*. <https://photocaptionist.com/what-is-photopoetry/>
24. Ortega-y-Gasset, J. *El hombre y la gente*. <http://librodot.com> [in Spanish]
25. Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités / Intermediality*, 6, 43—64.
26. Smith, J. (1974). On Metaphysical Poetry. In J. Smith, *Shakespearean and Other Essays* (pp. 262—278). London: Cambridge Univ. Press.
27. Sontag, S. (2005). In Plato’s Cave. In S. Sontag, *On Photography* (pp. 1—19). New York: Rosetta Books LLC.
28. Warnke, F. J. (1971). Metaphysical Poetry and the European Context. In *Metaphysical Poetry* (pp. 261—276). Bloomington; London: Indiana University Press.
29. Wolf, W. (2011). (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13.3. <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1789&context=clcweb>

30. Wolf, W. *Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*. <https://cursointermidialidade.files.wordpress.com/2014/08/wolf.pdf>

*Received 9 November 2022*

*Tetiana Riazantseva*, doctor of philology,  
senior research fellow  
Shevchenko Institute of Literature  
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001  
e-mail: tari1602@ukr.net  
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2581-5866>

INTERMEDIAL INTERPRETATION OF THE KEY TOPICS OF METAPHYSICAL POETRY (TWO CHAPTERS FROM AN INTERNATIONAL ART PROJECT "THE SEA IS HERE. ABSENCE AS PRESENCE")

The paper discusses the productivity of the new creative approaches to the established types of poetry.

Building on the theoretical definitions, taxonomies, and observations formulated in the works of James Smith, Frank Warnke, Michael Nott, Robert Crawford and Norman McBeath, Susan Sontag, Viktoria Khoniuk, et al., the research argues that the artistic practices of photopoetry ("a form of photo-text that takes, for its primary components, poetry and photography", Michael Nott) offer new ways to interpret certain topics of metaphysical poetry. The term "metaphysical poetry" defines an independent trend of literature focused on "the realities of peculiar kind" (James Smith) such as Time, Death, Religion, and Love.

The material for analysis is taken from the international multimedia project "The Sea Is Here: Absence as Presence" (2020) edited by Natalia Kutsepova (USA) and Nina Kharchenko (Germany). Two photopoetic pieces from this art book, "Miracles" by Shaun Evans and "Bond" by Kati Dahlmann, explore the themes of Religion and Death, which are central to metaphysical poetry.

The detailed analysis of "Miracles" and "Bond" outlines the types of artistic collaboration in both projects and focuses on their structural, stylistic, and semantic characteristics. Special attention is paid to the ways of interaction between photographs and texts. It is noted that the principle of photopoetic imagery is close to the principle of metaphysical conceit (to harmonize the incompatible).

The author concludes that the creative strategy of photopoetry can be instrumental in interpreting the key metaphysical topics. It proves the vitality of some traditional concepts (memory as a tool to transform the transient/mortal into the stable/immortal) and introduces important innovations (the detached position of a human being in their communication with God).

**Keywords:** metaphysical poetry, photopoetry, intermediality, theme, interpretation.