

26. Чермінська М. Автобіографічний трикутник. Свідчення, сповідь / виклик / Малгожата Чермінська // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / [упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з польськ. С. Яковенка]. – К., 2008. – С. 397–428.

АННОТАЦІЯ

Татьяна Шестопалова. Интертекстуальность и интересубъектность авторского литературно-критического жанра (на материале работ Юрия Лавриненко)

В статье освещены вопросы литературно-критических жанров и рассмотрены особенности создания Ю. Лавриненко жанров «сильветы» и «исследовательского эссе». Указано, что «сильветы» несут в себе коды первичных, по М.Бахтину, жанров загадки и диалога, что помогает раскрытию феномена «Расстрелянного возрождения» в современной украинской литературе. В «исследовательском эссе» Ю. Лавриненко опирается на понятия экзистенциализма и развивает его идеи в связи с необходимостью осмыслить уникальность литературно-творческой ситуации в Украине 1920–1930-х годов.

Ключевые слова: жанр, литературная критика, «сильвета», «исследовательское эссе».

SUMMARY

Tetyana Shestopalova. Intertextuality and intersubjectivity of author's literary-critical genre (based on the works of Yuri Lawrynenko).

The article highlights the issues of literary criticism genres and the features of creation of Yu. Lawrynenko's genres such as «sylveta» and «research essay». It is stated that «sylvetas» carry the codes of the primary, in M. Bakhtin's terms, genres: puzzle and dialogue, which helps to reveal the phenomenon of «Executed Renaissance» in a modern Ukrainian literature. The «research essay» by Yu. Lawrynenko is based on the concepts of existentialism and develops his ideas by the need to understand the uniqueness of the literary and artistic situation in Ukraine, 1920–1930's.

Key words: genre, literary criticism, «sylveta», «research essay».

VJDK 821.161.2:75.01

Віра ПРОСАЛОВА

д. філол. наук, професор,
Донецький національний університет

ЛІТЕРАТУРНО-МУЗИЧНІ ЗВ'ЯЗКИ: ІСТОРІЯ ПИТАННЯ, ПРОБЛЕМА КЛАСИФІКАЦІЇ

У статті простежуються давні зв'язки літератури та музики, підкреслюється їх неоднозначний характер, звертається увага на «кореспонденцію» засобів, якими існують ці види мистецтва. Аналіз запропонованих зарубіжними вченими класифікацій літературно-музичних зв'язків показав складність і невизначеність їх вияву, необхідність дальшої розробки потрібного для цього інструментарію.

Ключові слова: література, музика, типологія, сугестія, літературно-музична кореляція.

У давніх зв'язках літератури та музики виявляються не лише їх генетична спорідненість і морфологічна близькість, а й «періоди дискримінації», коли один вид мистецтва, здобувши статус провідного, нав'язував свою волю іншому. Подібні зміни в ієрархії мистецтв М. Каган [1] пояснював визнанням чи, навпаки, «дискредитацією» раціоналістичного пізнання. Сумніви в можливостях гасіо інспірували інтуїтивне осягнення світу, музика цим завданням відповідала найбільшою мірою, тому завойовувала ключові позиції. Проголошене П.Верленом гасло «музика понад усе» стало знаком доби. Зрозуміла всім музика гідно конкурує з літературою.

Статус музики як своєрідного мистецького коду Оскар Вальцель пояснив універсальністю музичних форм, достатньою розробленістю музичного словника. Спільне коріння словесного та музичного мистецтва зовсім не означає їх тотожності: вони мають своїх носіїв образності та передають різну художню інформацію. Вербальна комунікація передає переважно інтелектуально-образну «інформацію», музична – емоційно-образну. Літературі властивий «механізм дискретності» (за Ю.Лотманом), музика, навпаки, континуальна, як і емоційне життя людини.

Література і музика як адитивні (звукові) феномени характеризуються процесуальністю відтворення і сприйняття,

володіють сугестивною силою. „Музика на основі узагальнення обробки інтонацій людської мови виробляє свою мову, яка становить ієрархію рівнів: окремих звуків, звукосполучень, акордів, характеризує специфіку цього виду мистецтва Ю. Борев. – Знакову смислорозрізнавальну роль у музиці відіграють також гучність, темп, ритм та інші елементи” [2, с. 331-332]. Т.Адорно висловлюється не так однозначно, як Ю.Борев, вважаючи, що музика балансує між «мовою і не-мовою», володіє своїми, проте не понятійними засобами впливу. Питання про те, чи володіє музика «мовою», й до сьогодні лишається одним із найбільш дискусійних у мистецтвознавстві.

Мета цієї статті – по-перше, простежити, якими засобами здійснюється в літературі перекодування музичних вражень, а лірика засвоює експресивно-сугестивні властивості музики; по-друге, описати запропоновані зарубіжними вченими класифікації літературно-музичних зв'язків; по-третє, виявити труднощі типологізації та накреслити перспективи подальших досліджень у цьому напрямку, що набуває пріоритетного характеру у зв'язку з актуалізацією порівняльних студій.

Звернемо увагу на те, що художня література засвоює властивості музики різними шляхами: інтерпретації музичних творів їх вербального опису, запозичення музичної термінології (соната, рапсодія, симфонія, серенада та ін.), присвяти чи введення словесний твір імен відомих композиторів, виконавців, мелодійності висловлювання, що досягається повторами, звуконаслідуванням внутрішнім римуванням тощо. Музика в цьому випадку постає донором, що кореспондує літературі свої властивості. У свою чергу література розплачується за це донорство, надаючи свої засоби виражальному мистецтву, що, на думку С. Урманова, прагне до зображальності.

Кельвін С. Браун виявив спільні структурні й жанрові елементи в цих видах мистецтва, відзначив численні музичні «сліди» в художній літературі. Неодноразові спроби поетів передати акустичні особливості музики призвели до того, що тон став спільним матеріалом для обох мистецтв. У ліриці тон досягається ритмом, інтонацією, тембром, звуконаслідувальними словами, що у слухача викликають такі ж відчуття, як і під час прослуховування музичних творів. Г.Чупринка, який насамперед дбав про звучання віршів, створив мелодію зі звуків і підпорядковував її розкриттю мінливості

відчуттів: „Будять тишу листом вишні, / Липи, яблуні, дуби; / Десь джентльненько дзвінки розкішні...” [3, с. 222]. Алітерації, асонанси, паронимастичні конструкції відтворювали багатоголосся природи, звукове розмаїття світу.

І музичні, і ліричні твори будуються на принципах повторюваності, контрастності, розвитку. Можливості повторів у музиці, на думку Кельвіна Брауна, ширші, ніж у ліриці, адже вони спостерігаються на різних рівнях музичного тексту, в багатьох жанрах і подібні до того, що відбувається у сфері почуттів. У таких творах, як, скажімо, рондо, соната, фуга, певний тематичний елемент видозмінюється, варіюється і набуває поліфонічного звучання, демонструючи відмінність голосів..

Стівен Пол Шер („Verbal Music in German Literature”) виокремив у літературно-музичних зв'язках такі напрями, як симбіоз музики і літератури (вокальна музика), література в музиці та музика в літературі. У підгрупі „музика в літературі” він розмежовує: а) „словесну музику” (word music), що стосується музичності художнього слова; б) „музичні структури і техніку” („musical structures and techniques»); в) „вербальну музику” (verbal music), що ґрунтується на описі музичних творів і вражень засобами художньої літератури [4]. В літературному тексті можуть описуватися враження, навіяні вигаданими чи реальними музичними творами, як, наприклад, в «Adagio consolante» М.Яцкова:

„Слухаю і собі не вірю.

Пливуть тони, дивна музика... знайомі таємні тони. Лише скрипка може їх виспівати, бо груди скрипки – це груди дитини...

Лине скарга з далекого світу... Сльози перемінилися в діаманти і падають на глибину, а на тій глибині струни арфи. Чим більше діаманти падають, тим тони вищі, а чим нижче сльози падають, тим гомін глибший” [5, с. 219]. Письменник відтворив сприйняття музики, донором якої був, очевидно, юнак, змучений усвідомленням своєї провини перед дитиною, яку під час забави ненароком упустив, після чого вона померла. Мелодія нагадує про цей трагічний випадок, заспокоює, не дає спокою. Музика народжується зі зворушення і дозволяє передати цілу гаму почуттів – неясних, мінливих, не завжди усвідомлених.

Словесна музика в літературі досягається, по суті, тими ж засобами, що і в музичному мистецтві, тобто різними видами

повторів: параномастичних і словесних конструкцій, слів, звуків, як наприклад, у вірші М. Вороного „Зорі-очі”, що має форму кільця завдяки варіюванню строфи. Порівняймо початок і закінчення вірша „Зорі-очі, очі-зорі / Тут і там. / Тут зорять – до дна прозорі, / Та зорять – як іскри в морі... / Зорі-очі, очі-зорі, / Я співаю вам!”; „Очі зорі, зорі-очі / Тут і там. / Тут жагучі, тут дівочі; / Там блискучі, там урочі... / Очі-зорі, зорі-очі, / Я співаю вам!” [6, с. 117]. Ніщо так не виразнює настрій, як повтори, що дозволяють утримати емоції надати їм сили і переконливості. Словесна музика виявляється мелодійністю висловлювання, звуковій організації тексту, вербальна в емоційно-суб’єктивному описі реального чи вигаданого музичного твору („Яка дівочість в срібнім злеті флейти! / Як по-жіночи тіл скрипки снить! / Симфонія, мов теплий сад, шумить, – / Не вирвеш з її рясних алей ти!” [7, с. 215]). Словесний опис симфонії „Н відкриття одеського театру” українського композитора Д. Овсяника Куликовського, здійснений М. Бажаном, підтверджує чутливість реципієнта, який під впливом музики долає свою самотність. Вербальна музика, на думку С. Шера, не становить особливих цінностей, адже здебільшого виявляє дилетантське захоплення музичним твором. Міркування, однак, може бути спростовані прекрасними описами музичних шедеврів М. Рильського М. Бажаном, Є. Маланюком та іншими авторами.

Альберт Гір («Literatur und Musik. Komparatistische Studien zu Strukturanalogien», 1995) вніс семіотичні корективи у класифікацію Стівена Шера на основі співвіднесення музичного і словесного знаків. Він порівняв словесну музику з функцією сигніфіканти структурні паралелі – з функцією сигніфіката, вербальну музику – функцією денотата, референта. Вчений розмежував парадигматичний і синтагматичний рівні тексту: парадигматичний виділявся за принципом семантичної спільності, а синтагматичний розглядався як тотожний синтаксичному.

Осмислюючи музику як семіотичну систему, якій не властива семантика, А. Гір висловив думку про те, що завдяки переносу принципу еквівалентності з парадигматичної вісі на синтагматичну „стають можливими такі поетичні феномени, як рима, алітерація, віршовий ритм і т.п., тобто впорядкування здійснюється на вісі синтагматики, незалежно від семантичного компонента висловлювання” [8, с. 88]. Музика, апелюючи до підсвідомого

ірраціональних глибин, викликає суб’єктивні асоціації, смислові конотації, ледь уловимі семантичні відтінки, що нелегко піддаються порівняльному відтворенню.

Наприкінці ХХ століття інтермедіальну концепцію міжмистецьких зв’язків запропонував Вернер Вольф. Теоретичною основою інтермедіальності стало розуміння мистецтва як своєрідної знакової системи, що передає „образну” інформацію. Кожний вид мистецтва володіє притаманними йому засобами творення образу: література – словом, живопис – кольором і лінією, музика – звуком тощо. В. Вольф [9] назвав типологію Стівена Пола Шера інтракомпозиційною інтермедіальністю, тобто такою інтермедіальністю, при якій зв’язки літератури і музики виявляються в межах твору. Різновиди цієї інтермедіальності розглянемо докладніше:

1. Інтермедіальна референція:

a. імпліцитна референція (інтермедіальна імітація):

- музикалізація твору («музика в літературі»),
- програмова музика («література в музиці»),

b. експліцитна референція (інтермедіальна тематизація),

- дискусії про музику в літературі,
- відображення музики в літературі («музика в літературі»);

2. Плюральна медіальність (сигніфікати належать більше, ніж одній, семіотичній системі):

- інтермедіальне злиття (виконання опери, опера, «музика і література»),
- інтермедіальна комбінація (текстова основа опери, «музика і література»).

В межах інтермедіальної референції розмежовуються два типи зв’язків: експліцитні, що виявляються в інтермедіальній тематизації („telling”, „thematization”), та імпліцитні, що характеризуються інтермедіальною імітацією структурних і стилістичних аналогів („showing”, „imitation”, „dramatization”).

У широкому тлумаченні, тобто в екстракомпозиційній інтермедіальності, В. Вольф розмежує трансмедіальність (порівняльність музики та літератури, принципи варіації та ін.) та

інтермедіальну транспозицію, що виявляється в переносах одного виду мистецтва в інший.

Кореляція типологій С. Шера та В. Вольфа дозволяє зробити висновок, що виділена В. Вольфом плюральна медіальність співвідносна з підгрупою «музика і література» і виявляється як синтез, наприклад, слова та мелодії в пісні, драми та музики в опері. Інтермедіальні компоненти в цій підгрупі відзначаються гетерогенністю, гібридністю і призводять до появи таких синкретичних форм, як звуковий фільм, опера.

На основі класифікації В. Вольфа в художній реалізації „музики в літературі” Рута Брузгене виділяє кілька рівнів:

„1. Тематизування музики (розказування, використання музичних образів); тематизування в межах тексту з/без спеціальної функції метатексту чи метаестетичного відображення; тематизування паратексту; тематизування контексту.

2. Імітація (музикалізація літератури): „мовленнєва музика, аналогії форм і структури (мікро- і макроформи); аналогії змісту музики.

(Обидва ці випадки музикалізації можуть бути зв'язані асоціативним мисленням.)

3. Відтворення музики в літературному тексті шляхом асоціації загальні способи музичної референції, специфічні способи музичної референції” [10, с. 110-111]. Так звана „музика в літературі” реалізується тематизацією її компонентів, подібністю акустичних феноменів під час їх відтворення, структурними аналогами тощо. Однак слід зважати на те, що структурні аналогії з музикою можуть виникнути не лише внаслідок їх свідомого відтворення, а й на основі спільних мистецьких принципів формотворення. В. Пачовський, скажімо, назвав свій триптих „сонатою”, щоб, очевидно, акцентувати імітацію жанрових ознак музичного твору, специфіка якої виявляється у протиставленні й розвитку двох тем, що набувають різної тональності, зумовленої в цьому випадку несподіваними заміжжям коханої, яка віддала перевагу іншому. Авторське жанрове визначення – соната – виявляється «згорнутою концепцією» задуму, стає у триптиху маркером інтермедіального зв'язку з камерною інструментальною музикою, її багатим емоційним потенціалом, сугестивною силою. Музикознавчий код літературознавчої інтерпретації триптиху актуалізується самим автором. Як і в сонаті

мотив палкого кохання у триптиху зіставляється, а потім протиставляється настроєм зрадженого юнака, який страждає і не може перебороти своїх почуттів: „Цілувала і спивала / Ревні сльози з очей моїх, / Та й випила мою душу, / Моє серце, сум і сміх!” [11, с. 305]. В останньому вірші триптиху подвійна тональність виражається як на семантичному, так і на структурному рівнях. Триптих відтворює музичну структуру сонати і тому відсилає до творів подібної жанрової парадигми, що мають у своїй основі загальні естетичні принципи побудови. Особливого значення набуває той факт, що в унікальності кожного окремого художнього тексту виявляються універсальні естетичні структури, притаманні іншим видам мистецтва, для яких характерні, на думку А. Махова, „зростання, досягнення кульмінації і спаду з подальшим поворотом (кода)” [12, с. 161]. Дослідник скептично ставиться до імітації в літературі музичних форм. „...Щоб виявити в тексті „музичність”, – наголошує А. Махов, – достатньо будь-яку пару контрастуючих елементів оголосити головною та побічними частинами, будь-який варійований повтор цього контрасту – назвати репризою чи, за бажанням, розробкою” [12, с. 123]. Проекція музичних жанрів справді не завжди знаходила належну художню реалізацію в поетів, лишаючись іноді бажаною, ніж належним чином реалізованою. Йшлося про метафоричні номінації музичних жанрів, якими часто послуговуються автори.

Музика дозволяє передати цілу гаму почуттів – неясних, невизначених, не завжди ясно усвідомлених. „...Музикалізація тексту, – наголошує Р. Брузгене, – створюється як заздалегідь продумане формування дискурсу, що здійснює вплив на лінгвістичний матеріал, композиційну побудову, структуру, підбір образів із метою посилення в художньому тексті переконливої аналогії з музичним твором чи з його впливом” [10, с. 114]. Музичність у літературі стає потужним засобом смислотворення, не витісняючи й не замінюючи виражальні можливості слова. У процесі функціонування музичного твору – під час створення, виконання і сприйняття – відбувається нарощування його смислових відтінків завдяки співтворчості композитора, виконавця та слухача, які беруть участь у комунікації, актуалізують свій життєвий та емоційний досвід. Виконавець і слухач нерідко по-своєму сприймають

авторський задум, стають, по суті, його активними співтворцями, добуваючи власні асоціації, що виникли у процесі сприймання.

Рената Краукліс пропонує враховувати в літературно-музичних зв'язках апеляцію до семантики, синтактики і прагматики музики. „Тема музики в літературі не вичерпується міжсеміотичною транспозицією з одного мистецтва в інше, – вважає дослідниця. Літературний текст також апелює до різних філософських концепцій <...>, а також до семантики слів-сигналів (музика, наспів, звук, ритм, хор, скрипка та ін.), значення яких розширюється за рахунок літературного контексту” [13, с. 84]. Згадані слова-сигнали, звичайно потребують чіткішої диференціації, врахування їх багатой символіки, що конкретизується в контексті твору. Лариса Гервер [14] помітила, що струнні та духові інструменти протиставляються у творах як інструменти небесних і підземних богів, асоціюються, відповідно, з аполонівським чи діонісійським первнями. Аполонівське, у свою чергу, викликає асоціації з порядком, мірою, ладом, відбиває одвічне прагнення людства до гармонії, діонісійське – зі стихією дисгармонією, хаосом. Один і той самий музичний інструмент може набувати різних смислових відтінків у творах, адже відбиває емоційний стан автора, гаму його мінливих відчуттів. Персоніфікацією музичних інструментів актуалізуються душевні стани: „Грай, хлопче, грай, нехай *голосить* арфа, / хай *плачуть* струни...” [15, с. 212]. Введення у словесну тканину віршів назв музичних інструментів сприяло актуалізації їх символіки, розширенню асоціативного поля текстів, актуалізації емоційно виражальних ресурсів лірики, її сугестивному впливу на читача.

П. Фрідріх розмежовує метафоричну та неметафоричну музичність поезії. У межах неметафоричного типу, у свою чергу виділяє зовнішню і внутрішню музичність. Зовнішня виявляється у свідомій настанові автора збагачувати пісенний фонд культури, будуючи вірш за законами музичного розгортання теми, завдяки повторам актуалізуючи найбільш важливі рядки, як, наприклад, у М. Вороного: „За Україну, / За її долю, / За честь і волю, / За народ!” [6, с. 169]. Інтонаційно-синтаксична динаміка у вірші „За Україну!” досягається виділеною графічно та акцентованою анафорою, ампліфікацією. У межах внутрішньої музичності виокремлюються такі підгрупи: чиста (залежить від системи наголосів, що визначає динаміку) і лінгвістична (ефекти фоніки, ритміка, ритм). Лінгвістична

музичність представлена, з одного боку, універсальною (розмаїття слів і музичних тактів аналогічне віршовій метриці та ритміці, естетичні асоціації звуків), з іншого – специфічною музичністю, під якою маються на увазі відношення конкретної мови та специфічної техніки. Виділені підгрупи переплітаються між собою, а запропонована класифікація виявляється складною для застосування.

А. Махов розрізняє способи музичності літературного твору, окремим виявленням в літературі формотвірних прийомів, таких, як контраст, повтор, наростання і спад (крещендо і дімінуендо). Дослідник стверджує, що література точно не відтворює „ту чи іншу форму в її конкретності, але завдяки загальним прийомам формотворення може відтворювати якусь загальну лінію музичного твору” [12, с. 161]. Проте ототожнення конкретної музичної форми зі структурою художнього твору йому здається спрощенням. На думку дослідника, основним засобом музичності твору є насамперед повтор у його різновидах: анафора, рефрен, лейтмотив, паралелізм, на звуковому рівні – алітерація, асонанс.

Літературно-мистецькі зв'язки давні й напроцуд різноманітні, зумовлені особливостями видів мистецтва, специфікою їх носіїв образності. Літературно-музичні кореляції можуть розглядатися окремо чи у складі міжмистецьких зв'язків. Наслідки інтермедіальних контактів О. Ханзен-Льове звів до трьох типів: реалізації формотвірних принципів, інкорпорування мотивів, образів, сюжетів інших видів мистецтва в літературний текст, моделювання фактури одного виду мистецтва в іншому. Інкорпорування музичних творів у літературні спостерігається, наприклад, у прозі О. Кобилянської: «Valse melancoliqua», «Impromptu phantasie». Опис музичного експромту з «Impromptu phantasie» переконує, що музика зворушує до глибини душі: «І тепер розляглись тони пориваючої, неописаної, якоїсь немов морозячої краси... Те, що грав, була пристрасть, а як грав – зраджувало його як людину... Зразу стало їй холодно, а опісля – сама не знала, як се прийшло – почала плакати. Тихо, але цілою душею» [16, с. 462]. Музика виявляється своєрідним детонатором бурхливої емоційної реакції. Зізнання героїні в тому, що, коли лунає музика, вона „готова вмирати”, підтверджує її приязливість та емоційність.

Йенс Шрьотер на основі синтезу структурального і формального підходів розмежовує чотири типи інтермедіальності: синтетичну, що

призводить до виникнення нових інтермедіумів, трансмедійну трансформаційну й онтологічну. Трансмедійна, тобто формальна інтермедіальність має у своїй основі естетичну реалізацію в одному медіумі формальних структур іншого медіума, трансформаційна – репрезентацію одного медіума в іншому, онтологічна – вияв якості одного медіума через зіставлення з іншими.

Класифікацію міжмистецьких зв'язків Ульріх Вайсштайн будує без урахування їх видової специфіки, поклавши в основу наслідки взаємодії. Дослідник виділяє: „твори мистецтва, які відображають та інтерпретують відповідну історію, а не є простою ілюстрацією до тексту; літературні твори з описом окремих витворів мистецтва; літературні твори, які створюють або літературно перетворюють зразки мистецтва; літературні твори, що імітують образотворчі стилі літературні твори, що використовують технічні прийоми образотворчих мистецтв (монтаж, колаж, гротеск); літературні твори, що співвідносяться з образотворчим мистецтвом та художниками або передбачають спеціальні знання з історії мистецтв; синоптичні жанри (емблема); літературні твори на ту саму тематику, що й твори мистецтва” [17, с. 380]. Звичайно, перераховані види міжмистецьких зв'язків допускають застосування інших класифікацій.

Різноманітність і багаторівневність вияву літературно-музичних зв'язків ускладнює їх типологію, зумовлює звернення до різних критеріїв розмежування, виявляє недостатню розробленість категоріального апарату інтермедіальних досліджень. Літературно-музичні кореляції збагачують діалог поетів із читачами, надають йому відтінків недовомовленості й багатозначності, ірраціональної глибини, призводять до варіативності прочитання художніх творів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / Моисей Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
2. Боров Ю. Б. Эстетика. 3-е изд. / Ю. Б. Боров. – М.: Политиздат, 1981. – 399 с.
3. Чупринка Г. О. Поезії / Грицько Чупринка / Редкол.: В.В. Біленко та ін.: Вступ. ст. М. Г. Жулинського. – К.: Рад. письменник, 1991. – 495 с.
4. Scher St. P. Verbal Music in German Literature / Steven Paul Scher. – New Haven: Yale University Press, 1968. – 181 p.

5. Яцків М. Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / Михайло Яцків / Упоряд., автор передм. та приміт. М.Ільницький. – К.: Дніпро, 1989. – 846 с.
6. Вороний М. К. Твори / Упоряд., підгот. текстів, передм. та приміт. / Д. Вервеса / Микола Вороний. – К.: Дніпро, 1989. – 687 с.
7. Бажан М. П. Доробок. Вибрані поезії / Микола Платонович Бажан. – К.: Дніпро, 1979. – 375 с.
8. Гир А. Музыка в литературе: влияния и аналогии / Альберт Гир / Перев. с нем. И. Борисовой // Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки. – СПб., 1999. – № 1. – С. 86–99.
9. Wolf W. Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality / W. Wolf. – Amsterdam: Rodopi, 1999. – 272 p.
10. Брузгене Р. Музыка в литературе: тематизирование как аспект импологии / Рута Брузгене / Літературна компаративістика. – Вип. IV: Імпологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. – Ч. 1. – К.: ВД «Стилос», 2011. – 296 с.
11. Пачовський В. Соната / Василь Пачовський // Розсипані перли: Поети „Молодої Музи” / Упоряд., автор передм. та приміт. М.М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1991. – С. 305.
12. Махов А.Е. Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике / А.Е. Махов. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.
13. Крауклис Р. Г. Типология литературно-музыкальных корреляций / Рената Крауклис // Филологические записки: Материалы герценовских чтений: (6. ст. / ред.-сост.: А.М. Новожилова, РГПУ им. А.И.Герцена. – СПб., 2005. –
14. Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века) / Лариса Гервер. – М.: Индрик, 2001. – 248 с.
15. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. / Леся Українка. – К.: Наук. думка, 1975. – Т. 1. – 448 с.
16. Кобилянська О. Ю. Повісті. Оповідання. Новели / Ольга Кобилянська / Вступ. ст., упоряд. і приміт. Ф.П.Погребенника. – К.: Наукова думка, 1988. – 672 с.
17. Вайсштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? / Ульріх Вайсштайн // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Ниливайка. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2009. – С. 391-410.

АННОТАЦІЯ

Ворі Просалова. Літературно-музикальні зв'язки: історія питання, проблеми класифікації. У статті прослідковуються давні зв'язки літератури і музики, підкреслюється їх неоднозначний характер, звертається увага на «корреспонденцію»

средств, которыми владеют эти виды искусства. Анализ предложенных зарубежными учёными классификаций литературно-музыкальных связей показал сложность и многоуровневость их выявления, необходимость дальнейшей разработки инструментария.

Ключевые слова: литература, музыка, типология, суггестия, литературно-музыкальная корреляция.

SUMMARY

Vira Prosalova. Literary-musical correlations: history of issue, problems of classification.

The article traces the long-standing ties between literature and music, emphasizing their controversial nature; it calls attention to the «correspondence» of means in the possession of these kinds of art. Analysis of the suggested by foreign scientist classifications of the literary-musical relations has shown the complexity and the multilevel manifestation, the necessity for further development of the inventory for this purpose.

Key words: literature, music, typology, suggestion, literary-musical correlation

УДК 821.161.2 Мордатенко

Віталій МАЦЬКО

д. філол. наук, професор
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК СИСТЕМА ПОЕТИКИ КОСТЯНТИНА МОРДАТЕНКА

У статті обґрунтовано дослідження над інтертекстуальністю в системі поетики К. Мордатенка. Визначено, що текст у тексті є актуальним питанням не лише літературознавства, а й філософії, лінгвістики, культурології. У творчості К. Мордатенка виокремлюються найбільш загальні, основні ознаки інтертекстуальності. До системотвірних категорій віднесено авторство, адресатність, інформативність і, певна річ, інтертекстуальність, яка моделює діалогічну взаємодію текстів у процесі їх функціонування.

Ключові слова: інтертекстуальність, текст у тексті, україноцентричність поезії, аллюзії, індивідуальні словотворення, неологізми.

В сучасній українській літературі знаковою подією стали збірки віршів (їх понад двадцять) поета з Білої Церкви, члена НСПУ

Костянтина Мордатенка. Вони унікальні, самобутні, не запозичені ані стилістично, ані сюжетно в жодного письменника. Тому і є чинковими в сучасному літературному процесі. Автора можна назвати мислителем творення української постмодерної поезії ХХІ століття. При цьому він не відкидає досвід своїх попередників, цитує, перефразовує їх, а найчастіше письменник звертається до Біблії, гуманних цінностей, до усної народної творчості. Така висока поезія початку ХХІ століття розрахована на інтелектуально оснащеного, елітного читача і навіть чимось подібна до барокової літератури ХVІІ ст., але не до „низького“, а подібна таки до „високого“ бароко. Тому не всі можуть дешифрувати центральну думку поета й заглибитись у його поетику. Якимось у розмові зі мною К. Мордатенко зізнався, що надсилав свої книги колегам, друзям, але не кожен сприймав його „чудернацькі“ вірші, а дехто навіть повертав із приписом: „Це – не поезія, я її не розумію і не сприймаю. Це – гра словами“. Як не читати тут вислів Богдана Бойчука: „...Всі малі так поведуться з великими“ (Сучасність. – 2009. – вересень).

Постмодерна поезія – це не лише гра словами, не лише вміння римує, а насамперед вміння приховати центральну думку під новоутворення, чудернацькі мовні „вибрики“ з тим, аби читач сам домислив, дешифрував, відшукав „припасовані“ висловлювання іншого, вживлені у текст автора.

Дослідник Петро Сорока у віршах білоцерківського поета добивав творчий досвід „своїх великих попередників і творчо переплавив... У його поезиці дивним чином переплавився творчий досвід Б.-І. Антонича, Є. Плужника, Валерія Іллі і В. Барки“ [3, 12]. Сюди можна було б припасувати київських поетів-метафористів, до яких, крім згаданого В. Іллі, входили й В. Голобородько, С. Вишенський, В. Кордун, В. Рубан, М. Воробйов. Чомусь (за звичкою чи за трафаретом минулої епохи соцреалізму) завжди пригнемо відшукати в поета аналогії, і виходить багато непорозумінь, бо ж ніхто ні в кого нічого не запозичив і не має нікому нічого помертати. Колись Юрій Шевельов висунув концепцію „українського стилю“, до якого припасував Тодося Осьмачку й Василя Барку, але письменники Нью-Йоркської групи своєю творчістю довели, що стиль – це індивідуальний вияв поета і його не можна прив'язати до групи чи літературного об'єднання. Згодом від такої концепції К. Шевелов відмовився. Єдине можна сказати, що як В. Ілля