

Віра Просалова
(Вінниця)

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК АВТОРСЬКА СТРАТЕГІЯ: ДІАЛОГ ЧИ БОРОТЬБА З ПОПЕРЕДНИКАМИ

У статті інтертекстуальність розглядається з позиції автора, як важливий чинник письменницької стратегії, що підтверджує актуалізацію прецедентних текстів у різних формах, зокрема заголовка-алюзії, присвяти, ремінісценції, епіграфа. Авторську стратегію інтертекстуальності виявлено у творах Ю. Андруховича, Ю. Винничука, О. Ірванця, братів Дмитра та Віталія Капранових. Простежено функцію таких жанрових маркерів інтертекстуальності, як «лист» і «записки».

Intertextuality is considered in the article from the viewpoint of the author as an important factor of the writer's strategy, which confirms the actualization of precedent texts in various forms, namely the title-allusion, dedication, reminiscence and epigraph. The author's strategy of intertextuality has been found in the works of Yu. Andrukhovych, Yu. Vynnychuk, O. Irvanets, brothers Dmytro and Vitaliy Kapranov. The function of such genre markers of intertextuality as *a letter* and *notes* is considered.

У добу постмодернізму письменники засвоюють надбання попередніх епох, відвойовують місця у великих майстрів слова, всіма способами демонструють власну оригінальність. За Гарольдом Блумом [4, с. 132], автори виявляють «страх впливу», тому ретельно приховують його. Ще Михайло Бахтін висловив цікаву думку, що людина живе «у світі чужих слів» [2, с. 347], що письменник має справу не просто з реальністю, а з уже оціненою художньою реальністю, тобто з цілим масивом текстів попередньої і сучасної літератури, з якими в нього виникають діалогічні зв'язки. «Текст живе, тільки дотикаючись до іншого тексту (контексту). Тільки в місці цього контакту текстів спалахує світло, яке освітлює і назад, і вперед, прилучає цей текст до діало-

гу» [2, с. 384]. Включення тексту до безперервного діалогу призводить до переформатування самого контексту, в якому виник той чи інший твір, збагачення смислового потенціалу введеного в літературний контекст артефакту, розширення його семантичного поля завдяки конотативним відтінкам, які виникають від зіставлення з іншими літературними артефактами.

До виникнення поняття «інтертекстуальність», яке ввела в науковий обіг Ю. Крістева 1967 року, Б. Томашевський оперував поняттям «міжтекстові зв'язки» і розрізняв у них: а) свідомі цитування, натяки, покликання на творчість письменника; б) підсвідомі відтворення літературних шаблонів; в) випадкові збіги, що могли виявитися незалежно від волі авторів. Ідеться, отже, про різний рівень усвідомлення міжтекстових зв'язків самими літераторами, які іноді підсвідомо відтворювали прочитане, рухалися у вже відомому руслі. «Складність виявлення взаємозв'язків між текстами зумовлена імпліцитним характером взаємодії, свідомим приховуванням запозичених елементів, підсвідомою дією пам'яті» [10, с. 50].

Американський учений Гарольд Блум розглядає боротьбу письменників зі своїми попередниками як наслідок «страху впливу» (*anxiety of influence*), що призводить до трансформації «сильним» автором тексту свого попередника чи попередників. На думку вченого, творчий процес – це ретельне приховування «чужих» слідів, зумовлене бажанням продемонструвати власну оригінальність. Присвоюючи собі чуже, автор у такий спосіб самоутверджується, а його персонаж набуває поліфонічного статусу – носія свого і водночас чужого. Подолання страху впливу (за Г. Блумом) набуває таких форм: «клінамен» розглядається як поетичне перечитування, «тессера» – як прочитання, що супроводжується доповненням першоджерела, «кеносис» – як крок до розриву з попередником, «аскесис» – як наслідок самоочищення, «апофрадес» – як спосіб «передачі» авторських прав попередника фіктивному наступнику, «даймонізація» відбиває реакцію пізнішого автора на возвеличення попередника. Отже, авторська стратегія інтертекстуальності набуває різних модифікацій: перечитування, доповнення, ревізії чи повного заперечення попередника.

Мета статті полягає у:

1) з'ясуванні значення інтертекстуальності як свідомо обраної автором стратегії, що покликана продемонструвати еруди-

цію письменника, його володіння культурною інформацією, імпліцитно чи експліцитно реалізовану боротьбу з попередниками;

2) виявленні маркерів авторської інтертекстуальності, встановленні значення таких жанрових номінацій, як «записки» і «лист», що актуалізують взаємодію художніх текстів із цією жанровою домінантою.

Об'єктом спостережень обрано показові твори сучасних українських авторів: Юрія Андруховича, Олександра Ірванця, Юрія Винничука, Віталія та Дмитра Капранових. При цьому враховуємо, що саме міжтекстова взаємодія дозволяє запобігти вузькому прочитанню твору, який у згорнутому чи розгорнутому вигляді містить інформацію про інший літературний феномен. Наприклад, брати Віталій та Дмитро Капранови назвали збірку своїх оповідань «Кобзар 2000», таким чином відсилаючи читача до розказаних Тарасом Шевченком історій. У «Кобзарі 2000» виділяються дві частини: перша «Soft» розрахована на жінок, друга «Hard» – на чоловіків. Відповідно до задуму, образи жінок у першій частині постають скривдженими, тендітними, а у другій – демонічними. За назвами оповідань «Кобзаря 2000» впізнаються відомі твори Шевченка: «Причинна», «Русалка», «Відьма», «Катерина», «Розрита могила» та інші. Збереженням назви джерела автори акцентували основу своїх творів, проте суттєво осучаснювали їх сюжет. Героїня «Відьми» в інтерпретації братів розгадала сутність свого залицяльника і помстилася йому за смерть своєї колеги – далеко не першої жертви його сексуальних домагань.

На думку Віталія та Дмитра Капранових, для того, щоб Шевченко ввійшов у свідомість сучасних читачів, його твори необхідно «пародіювати, переінакшувати», щоб вони звучали в унісон добі прогресу. З цією метою автори замість страдниць Катерини з однойменної поеми вивели в оповіданні «Катеринка» тип модерної жінки, яка змогла завдяки подарованій родичами з Канади катеринці помститися над коханкою свого чоловіка. Побиті вікна символізують свідомо здійснену відплату за кривду, проте й скривджений дружині дісталось від чоловіка, який зрозумів її хитрощі й відповів так само. Відкритий фінал твору (за Умберто Еко) змушує читача уявити наслідки помсти, замислитися над причинами подружньої невірності.

В аспекті обраної проблеми важливою є пропозиція Наталі Фатеевої [11] про розмежування авторської й читацької інтер-

текстуальності. Це розмежування зумовлене різницею в компетентності суб'єктів комунікативного процесу (автора та читача), часовою дистанцією між творенням тексту і його рецепцією, свідомим приховуванням автором міжтекстових зв'язків, потенційною множинністю читацьких інтерпретацій тощо. У статті акцентуємо увагу на значенні авторської інтертекстуальності як свідомо обраної стратегії, яку демонструють українські письменники кінця XX – початку XXI ст.

Специфіка постмодерністської інтертекстуальності виявляється в тому, що з прийому вона перетворюється на загальнокомпозиційний спосіб побудови творів. Героями постмодерністських текстів нерідко стають наділені багатьма біографічними рисами (а нерідко і фобіями) творчі особистості, які розкриваються у процесі креативної діяльності. Скажімо, героєм роману Степана Процюка «Жертвопринесення» став талановитий поет Максим Іщенко, який почуває себе зайвим у суспільстві ринкових відносин, центральним персонажем роману Юрія Андруховича «Рекреації» – поет і музикант Хомський, роману «Московіада» – український поет Отто фон Ф., який мандрує московським підземеллям, роману «Перверзія» – український письменник Станіслав Перфецький, який прагне якомога швидше подолати культурну маргінальність, упередженість європейців щодо країни, яку вони називають «то Укранією, то Уранією, то Украйєю» [1, с. 203]. Виголошуючи доповідь на симпозіумі «Пост-карнавальне безглуздя світу: що на обрії?», що був організований фундацією «Смерть Венеції» (назва алюзивно відсилає до новели Томаса Манна «Смерть у Венеції»), Перфецький обґрунтовує право своєї нації на участь у міжкультурному діалозі, який вважає необхідною умовою подальшого розвитку. Конкретизацією часу і місця проведення симпозіуму (Венеція як місто на воді, місто-лабіринт, 6–10 березня) письменник надає зображеному ознак достовірності. Наділивши автобіографічного персонажа прізвиськом Перфецький, що в перекладі з латинської мови означає «досконалий», «ідеальний», «довершений», Юрій Андрухович свідомо демонструє високий рівень самооцінки і водночас завершеність карнавального дійства. Його герой, як і автор, народився під знаком Риб і щоразу набуває нових іпостасей, пов'язаних з притаманною йому водною стихією: «Стах Перфецький і Карп Любанський і Сом Рахманський і П'єр Долинський і Птах Кай-

фецький. Але його також звали Глюк, Блюм, Врубль, Штрудль і Шнобль. До того ж він був Йона Риб і Жора Кур і Шура Птиць і Сюра Яйць і Слава Днів. Проте він був також Сильний Перець, Хуан Перес, Друге Перче, Перчило і Ерц-Герц-Перц. Дехто знав його як Персидського, Парфянського, Парсунського, Профанського і Перфаворського» [1, с. 142]. І це далеко не весь перелік його численних перевтілень. Роман містить чимало натяків на те, що Стах Перфецький – це Орфей, адже він, як і його великий попередник, майстерно грає на різних музичних інструментах: лютні, спінеті, органі, гобої. «Переліки й мовні «екзерсиси», що їх використовує Андрухович, – наголошує Людмила Бербенець, – утрачають будь-яку здатність репрезентувати будь-що, вміщувати будь-які поняття, стаючи зовнішніми атрибутами постмодерністського тексту» [3, с. 59].

Перфецький відчувається у вирі подій, мов риба у воді, вміло вислизає з небезпечних ситуацій (Карп Любанський, «відчайдушно працюючи плавниками», зникає, скажімо, з-за ґрат поліції; Сом Рахманський несподівано з'являється на березі Дунаю у Братиславі). Він невловимий і багатолікий. Автор, отже, вступає у гру з читачем, подаючи нові варіанти імені і, відповідно, статусу свого героя, можливі версії прочитання цього твору, що змушує Тамару Гундорову оцінювати роман як «перверсію іншого тексту, можливо, ще (чи ніколи) не написаного» [7, с. 113]. «Перверзія» справді втягує в інтертекстуальне поле величезний масив текстів: від «Метаморфоз» Овідія, «Іліади» Гомера, «Енеїди» Вергілія – до творів сучасників, зокрема самого Андруховича, який пародіює всіх і все, навіть самого себе, цього разу демонстративно прощається зі своєю роллю апогета карнавального дійства, повідомляючи читачам про те, що зі зникненням свого героя він лишився живим. Зникнення Перфецького сприймається читачем як початок нової гри, натяк на зміну авторського амплуа. Романи Юрія Андруховича зіткані з відомих фрагментів інших творів (не лише літературних), образів-персонажів, цитат, алюзій, вражень, ремінісценцій, що дає підстави, зокрема Людмилі Бербенець, розглядати їх як пастиш, який «виявляється не просто інтертекстом, сумішшю фрагментів із чужих мистецьких текстів, а постає нагромадженням дійств, картин, що відбуваються одночасно, взаємопереплітаються та перетікають» [3, с. 50].

Високий рівень інтертекстуальної компетенції демонструє і Юрій Винничук, називаючи героя роману «Весняні ігри в осінніх садах» своїм ім'ям. Реалізуючи любовну колізію, яка вивела його персонажа – сорокарічного Юрка Винничука – з рівноваги, письменник зізнавався, що писав про «те, що минулося», що довелося болісно пережити. У пролозі роману, який здобув перемогу в конкурсі «Книга року ВВС», зображено, як виникає колізія: після довгого мовчання героєві зателефонувала дружина зі США, щоб повідомити про розлучення, при цьому вона встигла вилити чимало бруду на його адресу («З того, що все ж таки запам'яталося, поставала дуже неприваблива картина. Потворами, таким, як я, просто не місце на землі. Нічого святого! Жодної надії на виправлення. Я граю все, що рухається на двох ногах протилежної статі. Я монстр! Маніяк! Вампір! Я висмоктую енергію, п'ю кров і втішаюся чужими муками» [6]). Несправедливо ображеному Юркові лишалося лише підтвердити власними вчинками ці нісенітниці. Зраджений дружиною, він виявляє дивовижну активність у завойовуванні жінок, щоб помститися їй, колишній, за завдану йому кривду. Юрій Винничук подає численні вказівки на автобіографічний статус героя: він, як і автор, мешкає у Винниках поблизу Львова, працює у «Поступі», написав «Діви ночі», працює над романом «Мальва Ланда».

Автор у романі згадує багатьох відомих письменників для того, щоб акцентувати убогий духовний світ своєї дружини, яка вважала митців головними винуватцями всіх бід: «Усвідомлення того, що є щось для мене важливіше й цінніше за їхню піхву, дупу, перса <...>, викликає у них [тобто жінок. – В. П.] агресію, спрямовану саме на те найцінніше і найдорожче, чим живе письменник, і тоді у хвилини істерики вони хапають папери і рвуть, розкидаючи на всі боки клапті твоєї писанини, наступають ногами на одну половину книги, а другу з диким криком шарпають угору (і де тільки міць така в них береться?), в екстазі вони готові допомогти собі йі зубами, і ось уже злітає в повітря спльондрований Бодлер, а за ним – Рільке, а за Рільке – Свідзинський» [6].

Маркером інтертекстуальності в сучасних письменників нерідко постає жанрова номінація, винесена в назву твору: «Записки Тані М.» Галини Гордасевич, «Записки Білого Пташка» Галини Пагутяк, «Записки пройдисвіта» Юрія Винничука, «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко, «Записки на

зап'ястях» Лесі Воронюк, «Заручник спокуси, або Записки гламурного коханця» Олександра Горобця. Назви перерахованих творів підтверджують, що «записки» здебільшого вказують на їх авторство. Цей жанровий маркер орієнтує читача на достовірність (іноді фактографічність) опису подій, особистісний характер рецепції, сповідальність, уривчастість і фрагментарність записів, наявність / відсутність хронології. Назва роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого», що підкреслює національну ідентичність наратора, відсилає до тих попередників, які актуалізували дискурс божевілья. «Якщо головні герої повістей М. Гоголя та Л. Толстого є прикладом осмислення деструктивного дискурсу божевілья, коріння якого – в мікросвіті самих оповідачів, протиріччях їхніх характерів та світоглядів, то Л. Костенко інтерпретує тему «самашествія» як наслідок тиску на особистість глобалізованого й сповненого світових абсурдів сучасного життя. Роль назви роману «Записки українського самашедшого» полягає в налаштуванні читацької рецепції» [12, с. 11]. Жанровим маркером «записки» акцентується форма викладу, особистий погляд на події і світ.

Жанровою дефініцією «лист» активно послуговується Олександр Ірванець, який як автор не відзначається особливою скромністю. Вдаючись до містифікації, він від імені Інни Булкіної так характеризує себе: «І робиться зрозумілим, як із радянського (у гарному сенсі) романтичного поета з властивою та органічною в тій системі «прямою» риторикою, каламбурними прийомами і студійними («красивими») образами виходить іронічний стилізатор, а потім – не стану вигадувати зайвих визначень – просто єдиний у своєму роді поет Ірванець. Як і належить справжньому поету, він робить свої вірші з себе, з особистої та спільної пам'яті, з минулого, яким би воно не було» [5, с. 173].

Листи Олександра Ірванця мають широке коло адресатів: попередників («Лист до Т. Г. Шевченка, українського письменника, революціонера й демократа»), сучасників («Короткий лист до Олеси», «Відкритий лист до прем'єр-міністра Канади Браяна Малруні та генерал-губернатора Романа Гнатишина від трудящих колгоспу «Шлях Ілліча» (закреслено) «Шлях Ільковича»), представників наступних поколінь («Осінній лист, або Про те, що буде»). Вказівкою на адресата висловлювання акцентовано авторську орієнтацію на реципієнта, який має зрозуміти інтертекстуальні відсилання типу

«всі бу-ба-бу і шабадабада», численні алюзії (*La Divina Commedia*), парафрази, ремінісценції, розсипані по всій канві творів. Отже, автор розраховує на читача, наділеного інтертекстуальною компетенцією.

Засобом привернення читацької уваги може бути діалог автора з великим попередником, спроба творчого прочитання його життєвих колізій. Олександр Ірванець, наприклад, не раз згадує Шевченка: у формі безпосереднього звертання до поета, цитування його творів, осмислення деталей із біографії, актуалізації прізвищ тих жінок, які мали значний вплив на його долю. У «Листі до Т. Г. Шевченка, українського письменника, революціонера й демократа» (1991) поет характеризує смакові враження, викликані семантикою прізвищ Варвари Репніної, що походить від назви такого овоча, як ріпа, та кріпачки Ликери Полусмакової: «Якась вона, Тарасе Григоровичу, / Ця наша жизнь невкусна – / Суцільні тобі Репніни / Та Полусмакови» [8, с. 59]. Смакові асоціації поглиблюються формою множини, до якої вдається автор, щоб акцентувати відсутність взаємності, нерозуміння героїв: закохана у Шевченка Варвара Репніна не знайшла належного місця в його серці, а Ликера Полусмакова, яка своїми діями не раз шокувала сучасників, викликає асоціації з чимось несмачним, адже кидає поета після заручин, тому й не складається особисте життя, про яке так мріяв Шевченко.

Олександр Ірванець сміливо вступає в діалог з Кобзарем. Його «Українсько-німецький розмовник» (1999) будується як центон, зітканий із трансформованих рядків епістол «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм дружнєє посланіє», «До Основ'яненка». Вводячи Шевченків текст і осучаснюючи його, поет підтверджує актуальність думок попередника. У вірші поет згадує чимало історичних осіб (Максиміліана Робесп'єра, Юзефа Пілсудського, Йоахіма фон Ріббентропа), письменника Василя Єрошенка, кіноактора, режисера і продюсера Брюса Лі.

Німець каже: Ви до НАТО?
– До НАТО, до НАТО.
Як не спонсора шукати,
То хоч мецената.
Наша слава кучерява

Не вмере, не поляже.
Або, може, і поляже,
Як вже німець скаже
[8, с. 95].

Залежність українців від чужої думки, агресивних намірів суцідів стає предметом розвінчання у творі, що сприймається як відгук на адресовані Григорію Квітці-Основ'яненку слова Тараса Шевченка: «Наша дума, наша пісня / Не вмере, не загине... / От де, люде, наша слава, / Слава України!» [13, с. 120]. Отже, Олександр Ірванець вступає в полілог із попередниками, вносячи власні акценти. Якщо Шевченко утверджував незнищенність народних скорбів, то Ірванець уточненням («наша слава кучерява») досягає викривального ефекту, підкреслюючи схиляння сучасників перед іноземщиною.

Творчі дія- та полілоги можуть відбуватися як в одній часовій площині («Юркові, самому собі й Вікторові. Саме в такій послідовності» О. Ірванця), якщо, наприклад, вступають у розмову члени одного літературного угруповання чи полемізують між собою представники різних літературних поколінь, уподобань, так і у діахронії. Володимир Сосюра, наприклад, у 1944 році написав вірш «Любіть Україну», давши привід для цькування за буцімто «націоналістичний» твір. У сучасних авторів – Олександра Ірванця, Дмитра та Віталія Капранових – хрестоматійний твір викликав спроби ревізії. Ірванець пародіює його, вводячи в текст пародії «Любіть!» перелік назв американських штатів (Айова, Алабама, Аляска, Джорджія, Індіана, Дакота, Оклахома, Каліфорнія, Колумбія, Небраска, Невада). Що більше штатів удається перерахувати, то яснішою стає нездійсненність заклику, адже любити все чи всіх неможливо, тим більше, що український читач мало знає про американські штати. Поет, крім того, акцентує подібність імені відомої британської письменниці, яка покінчила життя самогубством, та назви американського штату («Вірджінію-штат, як Вірджінію Вулф / Люби! І люби – Оклахому!» [8, с. 76]).

Віталій та Дмитро Капранови наголошують не на любові до країни, а насамперед до українок. Свій вірш «Любіть українки!» вони свідомо присвячують Володимирі Сосюрі, який, на їхню (надто суб'єктивну!) думку, «написав поганий вірш»,

тому вони намагаються переписати його, надаючи своїй спробі грайливо-еротичного відтінку. Як і Сосюра, для увиразнення думки вони вдаються до ампліфікації, наголошуючи на регіональній специфіці українок: подолян, галичан, слобожан, гуцул.

Любіть українок, як сонце любіть,
Як землю батьківську без тями.
Не бійтеся щирість свою проявить
Словами, піснями, руками [9].

Деталлю «руками» вони порушують урочисте звучання вірша, натякають на тілесний характер почуття.

Українські письменники початку ХХІ ст. охоче вступають у діалог із класиками, нерідко піддають ревізії їхні твори. Вступаючи в боротьбу з попередниками, Віталій і Дмитро Капранови, Олександр Ірванець піддають іронічному прочитанню твори Володимира Сосюри, щоб переконати читача, що сучасна доба потребує іншого слова. Залучення для спостережень більшої кількості текстів українських письменників кінця ХХ – початку ХХІ ст. дозволить виявити характерні ознаки інтертекстуальності як авторської стратегії, покликані демонструвати ерудицію, діалог чи боротьбу з попередниками.

1. Андрухович Ю. Перверзія: роман. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2002. – 288 с.
2. Бахтин М. М. Естетика словесного творчства. – Москва : Искусство, 1986. – 424 с.

3. Бербенець Л. Текст-пастиш у творчості Юрія Андруховича // Слово і Час. – 2007. – № 2. – С. 49–59.

4. Блум Х. Страх впливання. Карта перечитывання. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1998. – 352 с.

5. Булікіна І. Тінь великого класика // Ірванець О. В. Вибране за 33 роки: поезії. – Київ, 2013. – С. 171–175.

6. Винничук Ю. Весняні ігри в осінніх садах [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.litmir.me/bd/?b=172151/>.

7. Гундорова Т. Література і письмо, або Місце нового в українській літературі // Світовид. – 1997. – № 3 (28). – С. 11–113.

8. Ірванець О. В. Вибране за 33 роки: поезії. – Київ, 2013. – 176 с.

9. Капранов Д., Капранов В. «Любіть українок!» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/events/interview/2012/11/26/220351.html>.
10. Просалова В. А., Бердник О. С. Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти : монографія. – Донецьк : Норд-Прес, 2010. – 152 с.
11. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – Москва : Агар, 2000. – 280 с.
12. Шахова К. І. Записки як жанровий різновид української прози ХХ – початку ХХІ століть: еволюція, специфіка : автореф. дис. ... наук. ст. канд. філол. наук. 10.01.01 – Укр. літ. – Київ, 2015. – 18 с.
13. Шевченко Т. До Основ'яненка // Шевченко Т. Зібрання творів : у 6 т. – Київ : Наукова думка, 2003. – Т. 1 : Поезія. – С. 119–121.