

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

ББК 83.0

Віра ПРОСАЛОВА,

*доктор філологічних наук, завідувач кафедри історії
української літератури і фольклористики
Донецького національного університету*

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ І ТРОПИ

„Я вітав би того, хто зумів би мене викрити, тобто за однією лише ясністю суджень, за красою і силою висловлювань зумів би відрізнити мої запозичення від моїх власних думок. Бо, хоч за відсутності пам'яті мені самому часто не під силу розрізнити їх походження, я все ж, знаючи мої можливості, дуже добре розумію, що розкішні квіти, розсіяні в різних місцях мого викладу, зовсім не належать мені і незмірно перевищують мої власні обдарування”.

(Мішель Монтень).

У статті простежується взаємозв'язок між інтертекстуальною взаємодією і тропікою, виявляється, що інтертекстуальність може передаватися різними тропами чи їх комбінацією.

Ключові слова: *інтертекстуальність, художній троп, маркер інтертекстуальної взаємодії, метатроп.*

Літературознавці, що прагнуть осмислити суть інтертекстуальної взаємодії, давно замислюються над питанням, з яким саме художнім тропом слід зіставляти міжтекстові трансформації. Михайло Ямпольський у міжтекстових смислових перетвореннях вбачає ознаки метафори, Зара Мінц – метонімії, Лоран Женні – гіперболи та іронії, Мішель Ріффатерр – силепсису, тобто семантичної бівалентності знака. Перелік, звичайно, не претендує на повноту. Спробуємо простежити

сміслові трансформації на кількох прикладах. У Є.Маланюка Прага, скажімо, озивалася „строфами Рільке”; Карловий університет зберігав сліди Г.Сковороди („Жупан і журавель Сковороди / Пригадує похмурий Каролінум”); перо П.Куліша само виводило літери („І перо виводить ядом спраги / „Народе без пуття, без чести, без поваги”); Шопен поставав диригентом осені („Жовтень грає глухі прелюди, / Диригує Шопен листопадом”). Як видно з наведених прикладів, метафора і метонімія можуть підкреслювати зв’язок текстів: у першому випадку – з творами австрійського поета, що теж мешкав у Празі; у другому – українського філософа-„любомудра”; у третьому – невгамовного П.Куліша, що помер саме в той день і рік, коли народився Є.Маланюк. Тропи, що ґрунтуються на перенесенні ознак чи перейменуванні, кристалізують попередній смисл і виробляють новий. Проте звести інтертекстуальну трансформацію до певного тропу не вдається. Кожен із вчених висловив слушну думку тому, що названі ними тропи і стилістичні фігури можуть виступати показниками інтертекстуальності, однак не лише вони. До вже згаданих тропів і фігур можна додати символ, алюзію, ремінісценцію, парафразу, що також виступають маркерами інтертекстуальної взаємодії. Іноді йдеться не про один троп чи стилістичну фігуру, а про їх комбінацію.

Мета цієї статті – виявити зв’язок між інтертекстуальністю і тропікою; обґрунтувати, що різні види тропів можуть бути маркерами інтертекстуальної взаємодії; простежити, як за допомогою тропів чи їх комбінацій відбувається смислова трансформація тексту.

Вчені давно помітили здатність символу входити у твори і таким чином нарощувати свій семантичний потенціал, пов’язуючи нові тексти з попередніми. „...Чим у більшу кількість контекстів можуть входити символи, – підкреслює З.Мінц, – тим більшими стають парадигми їх значень: інерція (культура) сприйняття символу така, що він ніби зберігає „пам’ять” про всі попередні контекстні значення” [1, с. 96]. І водночас (підкреслимо) набуває нових.

Множинність значень символів, зокрема сонця, вогню, хреста, містить приховану семантичну енергію, яка актуалізується в залежності від контексту, позатекстових чинників, життєвого досвіду реципієнта тощо. Символ завдяки своїй багатшаровій структурі дає простір можливим інтерпретаціям, спонукає читача до пригадування і зіставлення з раніше прочитаними творами. В О.Стефановича, наприклад, поліваріантність символу хреста очевидна. Епіграфом до його диптиха „Хрест” (1929) не випадково стали слова „Хрест стєпи собі на перса / Із доріг кладуть”, що підкреслювали рокованість української історії, її степове прокляття, адже степ відкривав свої простори кожному завойовнику. Для України – це „її проклятіє, злодух”, постійна загроза поневолення сусідами, принизливе рабське становище колонії. „Розрубати цей хрест”, вивернути „злоречий камінь” – значить вирватися на волю, здобути незалежність. Опозиція бажаного, потенційно можливого і реального посилювала враження від масштабів руйнації краю, де тільки „кряче” та „гра” вороння. Символіка зловіщого Дива та збірного образу вороння розкривала особливості світобачення наших пращурів, котрі не раз потрапляли у безвихідні ситуації: „Вправоруч – погроза, ще тяжча погроза – вліворуч! А просто – пропасти, покласти себе і коня” [2, 120]. Зображена поетом билинна ситуація осмислювалася як „роздоріжжя на бездоріжжях” (за висловом Л.Костенко), що символізувало глобальні суспільні катастрофи: „Багато крові, багато, / Та ради не дасть огневі, – / От-от він прорве загати / І рине по всьому небі” [2, 136]. Вогонь поставав символом очищення, перетворення, звільнення від скверни і сил зла. С.Аверінцев наголошував: „Всякий символ є образом (і всякий образ є, хоча б до певної міри, символом); однак якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самій собі, то категорія символу робить акцент на іншому боці цієї ж сутності – на виходженні образу за власні межі, на присутності якогось смислу, інтимно злитого з образом, але йому не тотожного” [3, с. 155]. Сенс намальованої О.Стефановичем картини оптимістичний, життєстверджувальний: сила вогню нездоланна. Всі відтінки значення цього символу виявляються задіяними, всі „працюють” на зміст. Множинність семантичних відтінків

символу виявляється „у відмові від переваг одного над іншими, в утвердженні всіх, хоча б віддалено можливих, значень слова, включеного в текст” [4, 271].

Актуалізації міжтекстових зв'язків сприяє алюзія (лат. *allusio* – жарт, натяк). На відміну від цитати, що повторює фрагмент джерела, вона запозичує не ціле висловлювання, а його окремих елемент, що зберігає зв'язок із попереднім текстом, натякаючи на певну думку чи подію. Завдяки алюзії відоме висловлювання подається в новому тексті імпліцитно (ніба за текстом), читач уже в процесі сприймання мусить із пам'яті відновити його позатекстовий смисл завдяки наведеній у тексті підказці.

Алюзії, виражені власними іменами, зокрема літературних героїв, відзначаються особливою частотністю і розпізнаваністю. Нерідко вони стають складовою частиною порівнянь: „Ні, не вмреш ти. Марком Проклятим / Будеш мукою мірять віки...” (Є.Маланюк); „Звучать, звучать в душі акорди горді, / Як із Вільгельма Телля” [5, с. 9]. Ю.Дараган свідомо викликає у пам'яті читача згадку про шиллерівського героя і, таким чином, у свій вносить атмосферу чужого твору, співзвучного його власним почуванням. Згадка про вершинну драму „Вільгельм Телль”, яку Ф.Шиллер писав, долаючи недугу, – це можливість сказати про все відразу: про захоплення народним месником, про мрію згуртуватися так проти чужинців, як у свій час мешканці Швейцарії, про свою турботу лишити після себе щось на зразок шиллерівського твору, про передчуття близького кінця. Отже, згадка про Телля відзначалася конотативними нашаруваннями, відчитування яких може здійснити лише наділений інтертекстуальною компетенцією читач, знайомий з історією написання та джерелами драми „Вільгельм Телль”. Ім'я Вільгельма сприймалося як знак, що потребував образного розуміння і розшифрування. До складу порівнянь, як бачимо, можуть входити власні імена, що нерідко стають смисловим центром сюжету твору.

Алюзія може графічно виділятися в тексті, як це, наприклад, вслід за Юрієм Кленом зробив Л.Мосендз, повторивши попередника. Згадка про соляний стовп у його „Архисонеті Юрію Кленові” – це натяк на порушення заборони

бачити сакральне, адже, за Старим Заповітом, дружина Лота за те, що озирнулася, тобто порушила угоду, була перетворена у соляний стовп. Порівняймо тепер два сонети, фрагменти яких наводяться нижче:

Не озирайся, а то кільцями гада
Жахне тобі у вічі чумний дим,
І скам'янієш миттю соляним

с

т

о

в

п

о

м

Зависочієш пам'ятником зради,
Довічним факелом своїй ганьбі,
На сміх нащадкові, на жах юрбі.

(„Лот”)

Але в козацьку Січ – клич, чи не клич –
віддавна не пускають Беатріч,
Стирчати їм на грані периферій

с

т

о

в

п

о

м

Як ти спрагнів, залізний скинь шолом,
кенгурячим налий ‘го молоком
і відпочинь на попелі імперій.

(„Архисонет Юрію Кленові”)

Назва „Архисонет Юрію Кленові” відсилає читача до творів згаданого поета. Формальним показником взаємодії двох текстів є, крім того, графічне виділення кожної літери слова „стовп”, що має в цих творах, проте, різне призначення. Якщо у сонеті Юрія Клена це слово виконує функцію попередження, нагадуючи про долю Лотової дружини, то в „архисонеті” – натякає на невдячну роль жінки, що стає путами для чоловіка. Ономастичною алюзією (у Січ „віддавна не пускають Беатріч”) передається зневажливе ставлення до „другої” статі. Розуміння алюзії передбачає спільність пам'яті автора і читача, яка дозволяє останньому зрозуміти недомовлене, відкрити нове (на основі підказки, звичайно) в старому.

Нерідко зв'язок із попереднім твором актуалізує звертання. У поемі Л.Мосендза „Волинський рік” воно

адресоване українській печі: „Яких же заслужила ти поем, / вкраїнська пече! Ставши патріотам / прибіжище, фортеця і Едем...” [6, с. 17]. Іронічне ставлення до псевдопатріотів, яких викривав В.Самійленко у вірші „На печі”, змушує Л.Мосендза заново „переписати” його твір, оспівавши піч як невід’ємну ознаку патріотичної діяльності. Щоправда, патріотам вона виявляється необхідною для того, щоб „в бомбовозній ролі до „вороженьків” вдатись на гастролі” [6, с. 18]. Згадка про воріженьків, що мали б згинуть (однак не згинали!), як „роса на сонці”, акцентує ілюзорність сподівань цих людей і виявляє авторське ставлення до них.

Інтертекстуальна активність виявляється тоді, коли читач не може збагнути якусь текстуальну аномалію шляхом осмислення метафоричних чи метонімічних процесів. Аномалії можуть стосуватися орфографічних чи пунктуаційних правил, словотвірних моделей, для розуміння яких необхідно знайти джерело подібних відхилень від норми. Так, наприклад, у „Дияболічних параболах”, написаних кількома авторами, згадуються „Мамалюа й Папалюа”, тобто натякається на відомих героїв Ф.Рабле – Гаргантюа й Пантагрюеля. Ті елементи, які порушують закони семантичної узгодженості у тексті, привертають увагу, змушують реципієнта шукати пояснення, дошукуватися відповіді шляхом зіставлення.

Порівняння з іншими творами допомагає відчутти чужі новому тексту елементи і зрозуміти підтекст висловленого. Таке сприйняття можливе, звичайно, завдяки тому, що в пам’яті реципієнта зберігаються сліди раніше прочитаних творів, моделі можливих переосмислень. Іноді ці моделі відбивають особливості словотвірних процесів, що допомагають розпізнати попередника. Так, Є.Маланюк, відтворюючи поетичний світ раннього П.Тичини, не тільки вводив у вірш його образи (плуг, вітер), а й імітував його стиль, зокрема, завдяки okazіоналізмам зі словом „сонце”: „сонячно-ярий”, „сонценосно” („На межі двох епох, староруського золота повен, / Зазгучав сонценосно твій сонячно-ярий оркестр...” [7, с. 31]). Таким чином, передавалася атмосфера „Сонячних кларнетів” і оспіваного П.Тичиною національного пробудження.

Ремінісценція (лат. *reminiscentia* – спогад) – на відміну від цитати – відтворює джерело не дослівно, а його відгомін, слід. Як правило, передаються деталі, стилістичні особливості відомого твору, що розпізнаються читачем. В Ю.Дарагана, наприклад, озиваються голоси П.Тичини („Знов безжурний я, молодий!”), М.Рильського („І хай за обрієм похмурим / Зникає синя далечінь!”), О.Олеся та інших авторів. Ремінісценція виявляється функціональною тоді, коли розпізнається, нагадуючи про якісь культурні події чи явища, актуалізуючи в пам’яті прочитане.

Парафраза (від давньогрецького *παράφρασις* – переказ) – це опис, скорочений чи спрощений переказ іншого висловлювання. Вона передає зміст відомого твору, але не повторює його дослівно. У сонеті О.Стефановича „Два” так, наприклад, передається зміст слів Кобзаря:

Нехай звучить в чужинному соборі:
„Не мертві будьте, душі, а живі”, –
Нам із-над круч рокоче „Заповітне”,
Твоє „вставайте, кайдани порвіте”

[2, с. 123].

Парафраза близька до пародії, проте не висміює оригінал, а лише спрощує його, ускладнюючи розуміння нового тексту, що містить опис попереднього.

Інтертекстуальний зв’язок стає більш виразним, якщо покликання на джерело входить до складу тропу чи стилістичної фігури. Подібних прикладів тропів і стилістичних фігур, що маркують текст, можна навести чимало, однак міжтекстові трансформації не варто ототожнювати з жодним із них, бо часто вони передаються не одним, а цілою комбінацією засобів. Тропи як маркери інтертекстуальної взаємодії можуть вишиковуватися у ланцюжок, взаємодоповнюючи й увиразнюючи один одного:

Лютий зір прозрілого раба,
Гонта, що синів свяченим ріже, –
У досвітніх загравах – степа
З дужим хрустом випростали крижі.

А ось поруч – усміх, ласка, мати
І садок вишневий коло хати

[7, с. 62].

Так у сонеті „Шевченко” Є.Маланюк відтворює атрибути художнього світу свого великого попередника, без атрибуції вводить слова з його вірша, знайомі кожному читачеві.

І хоч порівняти семантичні міжтекстові трансформації з певним найбільш відповідним для цього тропом не вдається, однак, це не означає, що інтертекст має нетропну структуру. Н.Фатєєва неможливість звести інтертекст до тропу пояснює тим, що „при інтертекстуальній взаємодії (якщо, звичайно, в ній виявляється якась естетична функція) відбувається запозичення не одного елемента, а цілого „комплексу поетичної думки” [Гинзбург 1974, 383] чи самого „коду висловлювання” [8, с.53]. Код висловлювання розглядається як семантичний комплекс, який вона називає метатропом, тобто метатекстовим тропом. Метатропи – це, на її думку, „глибинні функціональні залежності, що структурують модель світу певного автора” [8, с.54]. Дослідниця розмежовує ситуативні, концептуальні, композиційні і власне операціональні метатропи, що утворюють цілу систему залежностей. Ситуативні метатропи зумовлюються внутрішньою смисловою необхідністю і служать моделлю для мовленнєвих ситуацій. Композиційні метатропи впливають на ритм тексту як цілого, операціональні – визначають конкретні звуко-семантичні перетворення. „Концептуальні метатропи утворюють сферу, де перетинаються всі ланки пам’яті і створюється „креативна пам’ять”, яка забезпечує переведення з одного „можливого світу” думки і мови в інший і, відповідно, генерує механізм народження все нових „можливих світів” з одних і тих же світоглядних джерел” [8, с. 64]. Концептуальні метатропи виконують інтеграційну й організаційну функції. Завдяки цим метатропам на перетині метафоричних і метонімічних трансформацій виникає новий принцип відображення, що характеризується подібністю відображуваного і відображеного.

Метатропи реалізуються у віршах-портретах, в яких поети намагалися передати не лише індивідуальні риси свого колеги, а й характерні ознаки його художнього світу, його манери висловлювання. Вхідження в художній світ побратима супроводжувалося навчанням у нього, засвоєнням притаманних йому ознак. Це відбувалося на різних рівнях тексту: мотиву,

системи образів, тропіки, фоніки, ритмомелодики. Йдеться, отже, про різнорівневе відтворення художнього світу, що трансформувався завдяки вибірковості та певною мірою суб'єктивності рецепції.

Метатропи пронизують і вірші-полілоги, якими письменники відгукуються на актуальні проблеми своєї доби, включаються в полеміку, намагаючись відповісти опонентам. Поезію Юрія Клена „Ми” слід розглядати в контексті розмови про Захід і Схід, що має чималу історію. Достатньо згадати О.Пушкіна, Ф.Тютчева, В.Соловйова, О.Блока, М.Хвильового та інших авторів, котрі хотіли висловити своє бачення проблеми. Звичайно, цим побіжним переліком імен полілог не вичерпувався, він триває і зараз, у „великому часі” (за М.Бахтіним), але важливо не це, а позиція його учасників. Якщо О.Пушкін розглядав проблему Захід – Схід у великодержавницькому дусі, то Ф.Тютчев привносив у її осмислення релігійний акцент, вбачаючи завдання у боротьбі з „антихрисловою” революцією, а В.Соловйов наголошував на апокаліптичній ролі Росії. Юрій Клен, очевидно, був обізнаний із цією дискусією, адже цитував слова В.Соловйова про панмонголізм, що служили тією останньою реплікою, яка змусила О.Блока висловити своє бачення проблеми. Тим більше, що суспільно-політична ситуація у час написання відповіді (починався 1918 рік) змінилася, тому заклик О.Блока „прийти у мирні обійми”, стати братами сприймався як реакція гуманіста, котрий попереджав, що Росія не буде більше щитом для Європи. Крім того, поет підкреслював загрозу від азійського Дракона. Уведений ще В.Соловйовим образ Дракона трансформувався у „Скіфак”, набираючи, проте, не апокаліптичного, як у попередника, а цілком конкретного вияву.

Юрій Клен акцентував на іншому, на тому, що українці ніколи не були завойовниками: „Ми не ходили за моря / Земель незнаних добувати, / Нам шлях у греки із варяг / Синів у піні бронзуватій” [9, с. 122]. Згадка про „шлях у греки із варяг” – це прихована цитата з вірша Є.Маланюка. Якщо інші народи спокійно творили свою історію, не знаючи ні „половецької негоди”, ні „монгольської навали”, то „ми завжди жертвами лягали”, щоб захистити їх від дикого Сходу. Поезія „Ми” навряд

чи була б зрозумілою поза зв'язками з текстами попередників: завдяки їм вона збагачувалася додатковими значеннями, елементами полеміки. Юрій Клен відповідав О.Блоку і не лише йому, а й усім представникам великої імперії: „Не ми – в диму – з потужних мрій / Вирощували сни імперій” [9, с. 103]. На противагу „Скіфам” з їх чітко вираженим гуманізмом поет стверджував незнищенність народного духу: „Ми йдемо... Ми ростемо... Ми будемо” [9, с. 104]. У Юрія Клена з'явилися додаткові нюанси, як, наприклад, протиставлення державних націй недержавним, утвердження поневоленої нації як суб'єкта історії. Ці акценти обходилися російськими поетами. Для підкреслення захисної функції своїх народів і російські, й українські письменники вдавалися до типологічно співвідносних образів: „щит”, „меч” – у О. Блока; „мур”, „вихор” – у Юрія Клена. Перегукуючись зі „Скіфами”, поезія „Ми” втягувала у своє інтертекстуальне поле і тексти українських поетів-емігрантів: Є.Маланюка з його варязтвом, Н.Лівицької-Холодної з її відчуттям татарської крові та інших.

Отже, тропи чи їх комбінації постають маркерами інтертекстуальної взаємодії, однак усе розмаїття міжтекстових зв'язків звести до одного з них не вдається. Інтертекстуальність може виявлятися на різних рівнях структури тексту і передаватися не лише за допомогою тропів і стилістичних фігур, а й словотвірних моделей, орфографічних чи пунктуаційних відхилень від норми, фонічних і ритмічних засобів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Минц З.Г. Несколько дополнительных замечаний к проблеме: „символ в культуре” // Актуальные проблемы семиотики культуры: Труды по знаковым системам. – Тарту, 1987. – С. 95-101.
2. Стефанович О. Зібрані твори / Упор. Б.Бойчука. – Торонто: Євшан-зілля, 1975. – 304 с.
3. Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. – К.: Дух і Літера, 2001. – С. 155-161.
4. Славинский Я. К теории поэтического языка // Структурализм: „за” и „против”: Сборник статей / Под ред. Е.Басина и М.Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С. 256-276.
5. Дараган Ю. Сагайдак. – Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. – 64 с.

6. Мосендз Л. Волинський рік. – Мюнхен: Українська трибуна, 1948. – 80 с.
7. Маланюк Є. Поезії / Упоряд., вступ. ст. і прим. М.Я. Неврлого. – К.: Укр. письменник, 1992. – 318 с.
8. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
9. Клен Юрій. Вибране. – К.: Дніпро, 1991. – 461 с.

ББК 83.001

Марія ПЕРЕТЯТЬКО,
*аспірант філологічного факультету
Донецького національного університету*

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ТЕМПОРАЛЬНА ФОРМА ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ

Стаття „Інтертекстуальність як темпоральна форма вираження авторської свідомості” присвячена дослідженню самотності поетичного мислення М. Вінграновського на матеріалі твору з експліцитними інтертекстуальними елементами. Особливу увагу приділено питанню оригінальності трактування мандрівного сюжету та виявленню спільних мотивів у творах М. Вінграновського та М. Лермонтова.

Актуальність дослідження зумовлена відсутністю критичних праць, присвячених з'ясуванню специфіки поетичного мислення М. Вінграновського в аспекті порівняльного зіставлення з творами інших митців. У дослідженні вказується на оригінальність введення до поетичного контексту традиційних образів, наголошується на переосмисленні Вінграновським відомого сюжету відповідно до аксіологічної системи митця та його естетичних принципів.

Ключові слова: *інтертекстуальність, мандрівний сюжет, аксіологічна система.*

Питання вираження авторської свідомості у творі актуальне й цікаве, адже саме вона зумовлює й естетичну природу твору, і його композиційну організацію. До вивчення

Засновано в 2001 р.

Д-67 Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. – Т. 27.
– Донецьк : Український культурологічний центр, Східний видавничий
дім, 2009. – 348 с.

Вісник містить матеріали березневої наукової конференції Донецького відділення НТШ 2009 року. Доповіді і повідомлення присвячені проблемам літературознавства. Секція конференції працювала у Донецьку.

Редакційна колегія:

д.філол.н., проф. В. Просалова (головний редактор т. 27).

Члени редакційної колегії:

д.філол.н., проф. В. Соболю; д.філол.н., проф. М. Ткачук;
д.філол.н., проф. В. Федоров; д.філол.н., проф. О. Галич;
д.філол.н., проф. Н. Заверталюк.

Відповідальний за випуск – д.т.н., проф. В. Білецький

© Донецьке відділення НТШ, 2009
© УКРАЇНСЬКИЙ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЦЕНТР, 2009

Наукове видання

ДОНЕЦЬКИЙ ВІСНИК НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ім. ШЕВЧЕНКА (Т. 27)

Набір і комп'ютерна верстка
Редактор

О. Федоряченко
В. Просалова

Відповідальність за зміст матеріалів несуть їх автори.