

which is unacceptable to the heroes as violence against its own "I". In the works we can observe medically accurate description of the insanity of the main characters with the social motivation.

Keywords: madness, schizophrenia, little man, the truth, norm, hallucination.

УДК 801.82:821.161.2'06–3Дан2Сон

Вещикова О. С.,

здобувач,

Запорізький державний медичний університет

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСОБИ ОРГАНІЗАЦІЇ ЧИТАЦЬКОГО СПРИЙМАННЯ ТВОРІВ ЗБІРКИ В. ДАНИЛЕНКА "СОН ІЗ ДЗЬОБА СТРИЖА"

Однією з іманентних рис художньої прози житомирської школи є інтелектуальність. У вітчизняному літературознавстві серед дослідників інтелектуальних жанрів можна назвати В. Агєєву, І. Бурлакову, А. Горнятко-Шумилович, Н. Козачук, Н. Мініч, Т. Николук, С. Павличко. Однак переважна більшість їх праць стосується раннього етапу розвитку української інтелектуальної прози – перших десятиліть ХХ ст. Творча спадщина В. Даниленка, який належить до житомирської школи, була предметом аналізу П. Білоуса, О. Бровко, І. Давиденка, М. Лаврусенко. Проте спеціальних праць, присвячених інтертекстуальності й інтермедіальності як маркерам інтелектуальної прози В. Даниленка, наразі немає, що й зумовило **актуальність** цієї статті.

Н. Козачук у дослідженні української інтелектуальної прози 1960–90-х рр. визначає такі її риси: "концептуальність або концептуальна ідея; головний герой – інтелегент чи інтелектуал, вихоплений із потоку життя й поміщений у духовно насичену атмосферу; <...> підвищена увага до підсвідомості, до сновидінь і марень; <...> ідея "золотої середини", поміркованості; <...> поєднання реального та ірреального; використання гри; <...> фрагментарність, гранульованість, пропуски сюжетних елементів, перебивання часових відрізків, спеціальне зміщення пластів оповіді, тобто художній монтаж або колаж; <...> мінімум фабули, сюжету і дії; <...> використання парадоксу, що зміщує достовірність як першооснову бачення; <...> використання різних видів інтертекстуальності (цитування, самоцитування, алюзії, ремінісценції, інтерпретації і т.ін.); експерименти з мовою твору; введення символічних авторських неологізмів, надання значення абзацу окремим словам і фразам, які вимагають більш інтенсивної роботи думки читача; <...> відкритий фінал твору, що дає змогу читачеві уявити себе співавтором роману" [6, 8]. І хоча збірка В. Даниленка "Сон із дзьоба стрижа" з'явилася пізніше згаданого етапу й не претендує на наявність вичерпного переліку цих рис, однак можна стверджувати, що вона належить до інтелектуального дискурсу сучасної української літератури. Також це стосується великої прози автора – роману-кросворду "Кохання в стилі бароко", романів "Місто Тіровиван" і "Газелі бідного Ремзі". Цю обставину констатують літературознавці О. Бровко [3], П. Білоус [2], Я. Поліщук [9]. О. Федосій зазначає, що творчість В. Даниленка "прикметна... філософсько-інтелектуальним спрямуванням" [13, 13].

У нашій статті у фокусі дослідницької уваги перебуває, насамперед, інтертекстуальність, широке використання якої притаманне прозі В. Даниленка

і яка є нарративною стратегією автора, дієвим засобом виявлення ускладненого когнітивного навантаження літературного твору.

Запропоноване у 60-х роках ХХ століття Юлією Крістевою поняття інтертексту швидко стало необхідним складником наукового аналізу в численних літературознавчих розвідках. Крістева сформулювала це поняття, переосмислюючи праці М. Бахтіна про діалогізм літературних форм. Проте задовго до появи наукових праць Бахтіна і Крістєвої вже існувало уявлення про те, що жоден текст не може бути написаний без наслідування попередніх текстів, без урахування літературної традиції. Отже, інтертекстуальність – “це пристрій, за допомогою якого один текст перезаписує інший текст” [8, 48], а інтертекст – “уся сукупність текстів, що відбилися в цьому творі, незалежно від того, чи співвідноситься він із твором *in absentia* (наприклад, у випадку алюзії), чи включається в нього *in praesentia* (як цитата)” [8, 48]. Інтертекстуальність не є нововідкритим феноменом, проте дозволяє по-новому аналізувати форми імпліцитного й експліцитного співіснування двох текстів.

Інтертекстуальність робить нечіткими межі двох текстів, унаслідок чого твір позбавляється завершеності, закритості. Відкритість і незавершеність – принципи творення текстів, описані Р. Бартом і У. Еко.

Продовжувач ідей Крістєвої Ролан Барт, займаючись проблемою інтертекстуальності, розглядає її в контексті філософії постструктуралізму, де поняття “текст” уживається широко, як загальнокультурне явище, не прив’язане винятково до літературних творів. Текст – це знакова система, що несе в собі інформацію: і твір, і явище культури, і соціальний феномен, і людина тощо. На думку Р. Барта, “будь-який текст – це інтертекст: на різних рівнях, у більш чи менш упізнаваній формі в ньому присутні інші тексти – тексти попередньої культури й тексти культури теперішньої; будь-який текст – це тканина, зіткана із цитат, що були у вжитку. До тексту проникають і зазнають там перерозподілу уламки різних кодів, вислови, ритмічні моделі, фрагменти соціальних мов тощо” [цит. за: 8, 53].

Хоча будь-який твір має інтертекстуальний характер, все ж таки можна розрізнити ступені й модифікації інтертекстуальності. У нашій статті ми спираємося на класифікацію, запропоновану російською дослідницею Н. Фатєєвою, що базується на класифікації Ж. Женетта: цитатність (цитати, алюзії, центонні тексти), паратекстуальність (відношення тексту до свого заголовка, епіграфа), метатекстуальність (інтертекст-переказ, дописування “чужого” тексту, мовна гра з претекстами), гіпертекстуальність (осміювання та пародіювання), архітекстуальність, що розуміється як жанровий зв’язок текстів, та інші моделі інтертекстуальності, зокрема інтертекст як троп чи стилістична фігура, інтермедіальні тропи чи стилістичні фігури, звуко-складовий і морфемний типи інтертексту та запозичення прийому [12, 120–160].

Найменшою одиницею міжтекстової взаємодії є інтертекстема. У науковому дискурсі наразі немає одностайної думки щодо визначення цього терміна. Ми дотримуємося дефініції, поданої К. Сидоренком: “міжрівневий реляційний (співвідносний) сегмент змістової структури тексту – граматичної (морфемно-словотвірної, морфологічної, синтаксичної), лексичної, просодичної (ритміко-інтонаційної), строфічної, композиційної, –

втягнений до міжтекстових зв'язків” [10, 143].

Дотичною до концепту інтертекстуальності є інтермедіальність – взаємодія різних видів мистецтва.

Предметна реалізація взаємодії різних мистецтв у літературному творі не має власного терміна, що породжує варіативність її визначень: у різних джерелах спостерігаємо *інтермедіальність, екфразис, інтертекстему*, інтертекстему з уточненням прецедентного виду мистецтва (наприклад, “*музикальна інтертекстема*”), *прецедентний феномен, одиниці-носії інтермедіального зв'язку*. З огляду на це, вважаємо за доцільне запропонувати, за аналогією до інтертекстеми, термін *інтермедіатема*, під якою слід розуміти конкретну текстову реалізацію інтермедіального коду.

За Р. Бартом, будь-який твір мистецтва – це Текст. У такому розумінні інтермедіатема охоплюється інтертекстевою як транспозицією однієї знакової системи в іншу.

Теоретик мистецтва Н. Тишуніна розмежовує інтертекстуальність та інтермедіальність, визначаючи “медіа” як канали художніх комунікацій між мовами різних видів мистецтв. Відповідно, інтермедіальність – “особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, що ґрунтується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв” [11, 153].

На початку ХХІ ст. феномени інтертекстуальності й інтермедіальності знаходять своє вираження у творчості багатьох письменників. Проза В. Даниленка, на нашу думку, є яскравим прикладом взаємодії різних текстів і синтезу мистецтв. **Мета** статті – розглянути інтертекстуальні й інтермедіальні маркери в оповіданнях збірки В. Даниленка “Сон із дзьоба стрижа” як ознаки її належності до інтелектуальної прози та з'ясувати їх функції в організації читацького сприймання.

Назва оповідання В. Даниленка “Черемхова віхола” викликає, в першу чергу, зорові асоціації. Героїня твору, хвора дівчина Юлія, уві сні гуляє схилами яру біля лікарні. Автор описує пейзаж, щедро використовуючи колористичні деталі, ніби торкається полотна різними фарбами: “жовтіли зарості курячої сліпоти”, “повзали червоні дерев'яні клопи і мурашки”, “білий хорт” [5, 30], “засмагали на сонці білі люди”, “із висолопленим фіолетовим язиком нишпорив по схилах вогнистий чау-чау”, “з-під торішнього листя виткнулися анемони, наче хто розсипав великі сніжинки, над якими тріпотіли червоні метелики” [5, 31]. Серед кущів черемшини Юлія зустрічає молодого хлопця в білому – нареченого черемхової віхоли. На руці у хлопця перстень “котяче око” – біло-блакитного кольору. У першій частині оповідання переважають біло-блакитні, “лікарняні”, фарби (які в читача асоціюються з містичним спокоєм, переходом в іншобуття), і сама Юлія, прокинувшись, думає, що то до неї приходила смерть.

У другій частині “Черемхової віхоли” ми бачимо вже активізацію червоної палітри, що є кольором активності, життя (порожевіле обличчя Юлії), але водночас викликає напруженість і тривожність: “тюрбан з великим рубіном”, “вогняний барбус – золота рибка з червоними плавниками, що виблискувала, як царський червінець”, “штучне хутро вогнистого кольору”, “червоне замшеве плаття”, “манікюр кольору

винних ягід” [5, 35]. Юлія розповідає свій сон лікареві, і батько дівчини наймає актора, щоб утілити сон у життя. Героїня зустрічається з “нареченим черемхової віхоли” в реальності, вірить у одужання, почувається краще, проте, дізнавшись, що ця зустріч зовсім не містична, а спланована батьком, втрачає сенс життя і згорає за десять днів. “– Тату, тату, – сумно подивилася, як лютує за вікном завірюха, – ти можеш купувати дорогі автомобілі і найняти актора Сашу, але навіть ти не зможеш відкупити мене від смерті” [5, 40].

“Черемхова віхола” – назва цитатна. М. Лаврусенко, досліджуючи жанрово-стильові особливості цього оповідання, зазначає, що В. Даниленко написав його під впливом однойменної пісні у виконанні Ірини Шинкарук [7, 173]. Читач, обізнаний із її творчістю, одразу має відчуті інтертекстуальний та інтермедіальний зв'язок між двома цими творами: “Пахне вітер черемшиною, Вечір лагідний і добрий, Золотою горошиною Вечір котиться за обрій. Де рука в руці ходили ми Від смеркання до світання, Там садами білокрилими Відцвіло моє кохання” [14].

Наявність у тексті оповідання імпліцитних інтертекстом та інтермедіатом створює характерний для постмодерного дискурсу ефект незавершеності твору і практично безмежну кількість варіантів його рецепції. Припустимо, що введення В. Даниленком у текст інтермедіатом “Черемхова віхола” є нарративною стратегією, зумовленою певною інтенцією автора. Фатична (встановити на самому початку сприймання довірливі стосунки з читачем) і прагматична функції інтермедіатом (створити у реципієнта мелодраматичний настрій) будуть здійснені, якщо адресат співвідносить метафору з піснею. Якщо у зазначеній функції відсутня перемінна “ідеальний читач” (читач не знайомий із піснею), то назву оповідання можна розглядати не як інтермедіатом, а як метафору, що несе суто естетичне навантаження, отже, інтермедіальна стратегія не реалізується. У такий спосіб, проте, буде реалізовано інший варіант сприймання цього твору: на початку оповідання на перший план виходить містичний підтекст (такий модус формується сном Юлії). Немістична кульмінація “розчаровує” і головну героїню, і читача.

Часто джерелом претекстів для розгортання інтертекстуальних нарративних стратегій у В. Даниленка виступає міфологія – як антична, так і народно-національна. Н. Козачук визначає це як одну із рис інтелектуальності художньої літератури: “Автори-інтелектуалісти охоче включають у тканину оповіді елементи міфологічних образів і сюжетів” [6, 3]. І. Давиденко у розвідці про збірку В. Даниленка “Сон із дзьоба стрижа” вказує, що письменник трансформує античні міфи, зазначаючи при цьому: “... говорити про використання сучасними письменниками міфологічного матеріалу можна лише умовно, адже традиційні міфологічні схеми трансформуються митцями настільки, що знайти можна лише окремі уламки, ледь уловимий відгомін першоджерела. Більш слушно говорити про індивідуально-авторську міфотворчість, засновану на підсвідомому використанні легендарно-міфологічного матеріалу в поєднанні з художньою вигадкою” [4, 104].

У сюжеті оповідання “Посмішка Савула” дослідник вбачає трансформований міф про Пігмаліона. Ця інтертекстема становить опозицію до відомого міфу: героїня оповідання В. Даниленка – жінка, яка з дитинства відчуває потяг до ліплення

чоловічих фігур. У фіналі Ліза кам'яніє, злившись із улюбленою статуеткою за допомогою магічної мазі (як відомо, Пігмаліон, навпаки, прагнув оживити статую). Циклічність подій у долі героїні (повернення її в зрілому віці до дитячого захоплення) також можна інтерпретувати як ознаку міфологічного типу світосприйняття. Поєднання у фіналі оповідання жіночого і чоловічого первнів є трансформацією автором ідеї Платона про андрогінів – істот, які містили ознаки обох статей.

Як відомо, міфам була властива сакральна-магічна функція. Міфи, що декодують сюжет “Посмішки Савула”, відсилають читача до первісного архаїчного світу, у якому містика і магія посідали одне з провідних місць у житті людини. Функція інтертекстеми – прагматична: у такий спосіб письменник переформатує візію світу, що має адресат, намагається створити у свідомості реципієнта ілюзію справжності містичних подій оповідання.

Варто погодитись із І. Давиденком, який проводить паралелі між літературною і скульптурною реалізацією аналізованого мотиву. Зокрема, тут простежується інтермедіальний зв'язок із творчістю О. Родена. Дослідник зазначає, що скам'яніла Ліза в обіймах Савула нагадує скульптури “Поцілунок”, “Вічна весна” [4, 105]. Проте якщо твори Родена сповнені ліризмом у зображенні закоханих, тонким еротизмом, оспіваною красою оголеного людського тіла, то статуя В. Даниленка навіює на читача містичний жах. Письменник описує страшну силу, яка заволоділа Лізою; статуетка Савула – язичницька, вона ніби висмоктала всі її життєві прагнення; копія Савула, зроблена жінкою в повний зріст з гіпсу – “жахливо точна”, його посмішка – “досконало хижка” [5, 89], “страшна” настільки, що чоловік Лізи навіть не наважився зруйнувати композицію. Отже, ця інтермедіаема, як і у випадку з міфом про Пігмаліона, також становить певну трансформацію автором відомого сюжету, дзеркальну алюзію до нього. Трансформація претексту передбачає, що він буде впізнаний ерудованим читачем, мету письменника в цьому випадку Н. П'єге-Гро вбачає у “підтриманні постійної напруги між тотожністю двох текстів і одночасним усвідомленням розбіжностей між ними. Саме з такої напруги й народжується задоволення від тексту” [8, 145].

Сама скульптура голого чоловіка детально виписана автором: “Рельєфно вирізьблені м'язи рук, ніг, торсу хвилями переходили в сильну шию, що тримала красиву чоловічу голову. Кучерява борода і в'юнке волосся підкреслювали впевненість чоловіка в розквіті сил, вирізаного із рога тура невідомим майстром. Дівчинка спробувала на дотик відполіровану твердь, з якої, наче корені, випиналися жили і м'язи. Щось звіряче було в його поставі, з якої струмувала енергія справжнього самця” [5, 83]. У такий спосіб В. Даниленко вводить у наративну площину оповідання дескриптивний фрагмент. Додавання дескриптиву в наратив дає суму семіотичних кодів. На думку Н. Тишуніної, подібне введення візуальних елементів у вербальний ряд виконує конкретну функцію – справити на читача особливий художній ефект: “... втрачається свобода зорових асоціацій, як при сприйнятті живописного полотна, і виникає ланцюг асоціацій смислових” [11, 153].

Оповідання “Нічний коханець” апелює до одного з поширених у світовому фольклорі сюжетів – сексуальних стосунків з демонічними істотами-інкубами

(в українській традиції – перелесниками). У літературі подібний мотив знаходимо, зокрема, в поезії Лесі Українки “Як я люблю оці години праці” (1899), літературній казці “Перелесник” В. Королева-Старого (1923), романі “Дім на горі” (1983), повісті “Початок жаху” (1993) В. Шевчука, “Казці про калинову сопілку” О. Забужко (2000) тощо.

Героїня оповідання Люба Джус відчуває страх перед загадковим нічним гостем, що має ознаки демонічної істоти (з’являється вночі і зникає до сходу сонця, невидимий, його появу супроводжує вихор), боїться завагітніти від нього. Жінка врешті звертається до православного священика, аби позбутися нічних відвідин. Але не доводить до кінця ритуал, бо самотність або перспектива прожити нудне життя з реальним чоловіком, до якого не відчуватиме потягу, лякає Любу ще більше. Письменник художньо модифікує претекст і пропонує читачеві альтернативну розв’язку: на відміну від народних вірувань, у яких жінка, котра має стосунки з демоном, зазвичай хворіє і марніє, Люба Джус, навпаки, наливається соком і розквітає. Отже, перша інтертекстема в цьому оповіданні – “сексуальні стосунки з демоном”.

Оповідання містить ще одну інтертекстему. Збираючись промовити закляття, щоб позбутися нічного диявола, Люба обводить навколо себе коло. Читачеві спадає на думку повість М. Гоголя “Вій”, у якій Хома Брут, залишаючись на ніч читати молитви біля труни панночки, малює навколо себе коло крейдою, щоб уберегтись від нечистої сили.

Варто зазначити, що інтертекстуальний зв’язок з творами письменника-містика М. Гоголя – характерна риса прози В. Даниленка. Алюзії і ремінісценції до текстів митця містяться у багатьох оповіданнях збірки “Сон із дзьоба стрижа”, навіть якщо їх сюжет не пов’язаний із гоголівськими мотивами безпосередньо. Так, наратор у оповіданні “Поцілунок Анжели” поспішає розповісти історію своїх друзів, молодих галичан, які в містичній київській кав’ярні зазнали дії прокляття і по черзі залишають цей світ. Один із них, Богдан Гуцуляк, зазначає, що Київ – давнє відьомське місто, при цьому “він подивився кудись на стелажі з книжками, ніби шукав там Гоголя й Квітку-Основ’яненка” [5, 189]. Наратор створює інтригу і змушує читача задуматись, чому названо саме цих письменників. “Ідеальному” читачеві відомо, що про відьом ідеться в уже згадуваній повісті “Вій”, збірці М. Гоголя “Вечори на хуторі поблизу Диканьки”, повісті Г. Квітки-Основ’яненка “Конотопська відьма”. Прецедентні імена, використані в якості інтертекстем, виконують прагматичну функцію: називанням письменників, які у своїй творчості часто зверталися до містичного дискурсу (або алюзією до їх творів, як у “Нічному коханцеві”), автор реалізує наративну стратегію і налаштовує реципієнта на сприйняття, запускаючи механізм передбачуваних асоціацій із сюжетами про надприродне. Крім того, інтертекстема є засобом характеристики образу персонажа: вказівка на твори, які читає Гуцуляк, дозволяє уточнити особливості його світогляду, коло його зацікавлень.

Цікавим із погляду інтермедіальності є оповідання “Далекий голос саксофона”. Реалізуючи власну наративну стратегію, автор робить топосом подій бар під назвою “З ранку до ночі”. У ньому героїня знайомиться з чоловіками, зваблює їх,

проводить час, а потім, коли кожен із них нагло гине, повертається цієї ж ночі до бару по нову жертву. Ця інтермедіа тема походить з кіномистецтва і становить алюзію до культового фільму про вампірів Роберта Родрігеса “Від заходу до світанку”. У свою чергу, назва фільму була запозичена з вивісок кінотеатрів під відкритим небом. Вивіска “Від заходу до світанку” означала нічний нон-стоп. Так і фатальна незнайомка з оповідання В. Даниленка спокушає одного чоловіка за іншим упродовж ночі.

Подієву канву оповідання обрамлює аудіальний образ – звук саксофона, який невідомо звідки доноситься. В. Даниленко використовує “далекі голос саксофона” як композиційний прийом: він попереджає читача про трагічні події, що мають статися з персонажами незабаром. Показово, що, за сюжетом, музика, що вчувається головному персонажеві, належить джазовому саксофоністу Денисові Голосію. Автор оповідання персоніфікує музику: “лоскітливий охриплий звук, наче голос застудженого чоловіка” [5, 307], голос=Голосій, *pomen est omen*¹. Тільки в цьому випадку знамення (звук) передує інформації про його джерело. Звук саксофона викликає асоціації із соулom (від англ. – душа) – найбільш емоційно-почуттєвим, “душевеним” напрямом джазу. І дійсно, за сюжетом оповідання чиясь душа після смерті не знаходить спокою. Фатальна незнайомка – померла коханка Голосія Вероніка Чекалюк, яку він зрадив. Під час місячного затемнення на Подолі починає лунати голос саксофона, ніби містом блукає Голосій, і тоді з’являється Вероніка, яка зваблює чоловіків, і кожен із них не доживає до ранку, “бо зраджена чи недолюблена жінка несе в собі не хмільне вино, а смерть, і отруює всіх навколо себе” [5, 319].

Саксофон – сольний інструмент, що має широкий діапазон звучання і дозволяє музикантові імпровізувати (особливо в джазі), самовиражатися, вкладати душу. Даниленко-наратор, супроводжуючи оповідь музикою для обраних, переслідує дві мети. По-перше, інтермедіа тема виконує функцію психологізації образів головних персонажів. По-друге, автор розраховує на “ідеального” читача-інтелектуала з тонкою душевною організацією, здатного піддатися сугестії, відчутти вплив музики і налаштуватися на потрібний лад (спершу лірично-еротичний, потім містично-таємничий і, врешті, трагічний).

Фабула оповідання “Слід у лататті” має дві площини: побутову (створення родини Марка та Ели, їх життя на лоні природи) і містичну (поява в їхній хаті гадюки). Гадюка оселяється під піччю, весь час спостерігає за чоловіком і жінкою, вправно тікає, не даючи себе знайти і вбити. Ела ледь не ревнує до гадюки, яка спостерігає за парою в ліжку і зрештою стає причиною сварок між подружжям. Маркові “здалося, що він лежить між двома жінками, які не хочуть поступатися одна одній” [5, 355].

Мотив жінки-змії – досить поширений в міфології, українському фольклорі й літературі. Як приклад, можна навести повість В. Шевчука “Жінка-змія” (1998). Уже згадуваний інтертекстуальний зв’язок між творчістю цього письменника і В. Даниленка пояснюється тим, що В. Даниленко належить до т.зв. “житомирської прозової школи”, засновником якої вважається В. Шевчук. Образ гадюки, втім, не

¹ “Ім’я – це знамення” (лат.).

є прямим запозиченням образу Шевчукової жінки-відьми, сексуальної жінки-змії, що під час статевого акту висмоктує життєві сили з чоловіка. Гадюка – сторонній безпристрасний спостерігач, хоча її поява і ділить шлюб Марка й Ели на “до” і “після”, й щоразу, коли вона з’являється, в чоловіка й жінки (а отже, й у читача) з’являється відчуття тривожності й невідворотності трагічного фіналу.

Показово, що ненависть до змії відчуває тільки жінка, а чоловік ставиться до неї “зі страхом й цікавістю” [5, 353], що зайвий раз підкреслює наявність загадкового зв’язку саме між ним і гадюкою. Через кілька днів після появи змії Марко покалічився і вмер, а перед смертю вперто просив поховати його біля болота. З часом Ела помітила на могилі чоловіка дірку. Розкривши викопану труну, копачі побачили на грудях мертвого Марка гадюку, що дивилася в його очі. Змію вбили. “З того часу біля болота чути, як вечорами хтось плаче... а вранці на піску між лататтям видно сліди босих ніг, ніби у воду зайшла жінка і зникла в очеретах” [5, 356].

В. Даниленко залишає читачеві лише здогадуватися, звідки й навіщо жінка-гадюка з’явилася взагалі. Так, у болгарському фольклорі вважається, що змія, яка приповзає до покійника, є його душею. У єврейському Талмуді на змію, що спокусила Єву, перетворилася перша дружина Адама – Ліліт (до речі, шлюб із Елою – другий у житті Марка). Можна це трактувати і як алюзію до оповідання російського письменника П. Бажова “Мідної гори хазяйка” (1936), щоправда, тут жінка перетворюється на ящірку. Досить помітною є схожість сюжетних ліній двох текстів. В оповіданні П. Бажова головному персонажеві Степану так само доводиться обирати між двома жінками – своєю нареченою й казковою Хазяйкою. Так само, як і Марко, Степан “счастья в жизни не поимел. Женился он, семью завел, дом обстроил. Жить бы ровно да радоваться, а он невеселый стал и здоровьем хезнул. Так на глазах и таял” [1, 26]. П. Бажов акцентує на зв’язку Степана з ящіркою й після смерті героя: “Которые люди первые набезжали, сказывали, что около покойника ящерку зеленую видели, да такую большую, каких и вовсе в наших местах не бывало. Сидит будто над покойником, голову подняла, а слезы у ей так и каплют. Как люди ближе подбежали – она на камень, только ее и видели” [1, 27].

Ми не можемо впевнено стверджувати, що В. Даниленко створював “Слід у лататті”, свідомо апелюючи до прози П. Бажова. Скоріше, ця інтертекстема – із розряду тих, про які Р. Барт говорив, що це “розмите поле анонімних формул, походження яких нечасто вдається встановити, несвідомих чи автоматичних цитат без лапок” [цит. за: 8, 53].

Топос і сюжет оповідання В. Даниленка “Дегустація в будинку з химерами” для адекватного й повного сприймання твору вимагають від читача обізнаності відразу в кількох площинах, на рівні інтертекстуальних і інтермедіальних кодів.

Наративна структура оповідання подвійна: це історія про театралізовану презентацію винної марки, яка містить оповідь про життя і смерть М. Гоголя. У процесі сприймання на думку спадає відомий вислів В. Шекспіра “Весь світ – театр, а люди в ньому – актори”. Сюжет “Дегустації в будинку з химерами” насичений інтермедіатами з театрального мистецтва, що виконують експресивну й інформативну функції: головний герой Бутенко – режисер, його зустріч із замовником

відбувається біля театру опери, а потім на станції “Театральній”; ідея дегустації реалізується у вигляді вистави про М. Гоголя; читач знайомиться з усіма етапами підготовки вистави – розподілом ролей, репетиціями, виготовленням реквізиту, звуковим оформленням і освітленням. Саму презентацію автор також описує майже стенографічно: дослівно подає виступи акторів, зазначає, як міняються ролі, звук, як освітлення почергово вихоплює акторів. Читач практично “бачить” виставу.

Ще один задум автора – викликати у читача страх, стан тривоги і напруження – базується на тому, що реципієнт має бути обізнаний із творчістю М. Гоголя як письменника-містика, а також із його біографією. Дегустація має відбутися 21 лютого в Будинку з химерами архітектора В. Городецького. Така алюзія є грою з читачем, випробуванням його ерудиції. Впізнавання коду інтертекстами лестить читачеві, вивищує його у власних очах, читач отримує визначену ще Аристотелем естетичну насолоду від упізнавання вже відомого. “Ідеальний” читач-інтелектуал, пов’язуючи дату смерті М. Гоголя з візуалізацією похмурого готичного будинку, налаштовується на містичний лад. В. Даниленко постійно нагнітає тривожну атмосферу деталями: “Тільки коли поставили труну, я зрозумів, наскільки вписується це дійство в похмуру залу, створену Городецьким” [5, 364], “...на стінах з виразом смерті висіли голови тварин” [5, 365].

Оповідання містить кілька інтертекстем, що пов’язують його з романом “Майстер і Маргарита” М. Булгакова. Вродлива оголена Юлія, яка має розносити гостям вино, нагадує відьму Геллу, сама презентація – бал сатани.

Режисер і актори перед виставою неприродно нервуються, їх переслідують тривожні відчуття. В. Даниленко використовує один із своїх улюблених прийомів, подаючи страшні сюрреалістичні сни-передчуття Бутенка. Актор, котрий грає Гоголя, згадує про театральний забобон грати покійників. Сама вистава містить жахливу оповідь про те, що Микола Гоголь нібито знався з нечистою силою, а свій талант і славу отримав від диявола в обмін на душу; один із персонажів стверджує, що лицедійство (з точки зору церкви) – це страшний гріх. “Гоголь” під час монологу згадує свої найкращі твори – “Вечори на хуторі біля Диканьки”, “Миргород”, “Мертві душі”, “Ревізор”. Ці твори є класичними, В. Даниленко розраховує на те, що навіть пересічний масовий читач має бути з ними обізнаний, інакше кожна з цих інтертекстем не виконає свою апелятивну функцію і реципієнт не зрозуміє автора, не проникнеться його емоціями й оцінками, читацьке сприйняття не буде активізоване.

Наприкінці оповідання, що розміщене останнім у збірці “Сон із дзьоба стрижа”, актори, задіяні у презентації, вмирають один за одним. Варто зазначити, що мотив фатуму є наскрізним у збірці. Містичного впливу невідворотної долі зазнають персонажі творів “Поцілунок Анжели”, “Далекий голос саксофона”, “Знімок з лемуром” і “Людина громів”, тож у читача складається враження, що наш світ – не просто театр, а театр ляльковий, а люди (в тому числі і режисер Бутенко) – маріонетки в руках іншого, невидимого містичного режисера, того самого, який нібито надиктував Гоголю його твори. Цю тезу (щоправда, з іншим “ляльководом”) експліцитно доводить і сам Даниленко в оповіданні “Хлопчик з курячими ніжками”:

“– Ми, дитино моя, – великі ляльки в руках Господа, – засопіла баба. – А вороги наші – пружини, які нами рухають” [5, 229]. Мотив містичної режисури є досить популярним у сучасній літературі. Так, його реалізовано, зокрема, у повісті Г. Пагутяк “Гірчичне зерно” (1990), романі Ю. Андруховича “Рекреації” (1992) тощо.

Отже, характерною ознакою прози В. Даниленка є інтелектуальність, про що свідчать наявні в наративі розглянутих оповідань збірки “Сон із дзьоба стрижа” інтертекстуальні й інтермедіальні маркери. Інтертекстуальні елементи загалом маркуються не прямо, свідомо трансформуються автором майже до невпізнаності, більшість представлена у вигляді алюзій і, за класифікацією Н. Фатєєвої, належить до цитатності.

Інтертекстеми й інтермедіатеми є складовою наративної стратегії автора. Вони виконують апеллятивну, естетичну, експресивну, інформативну, фатичну функції, виступають засобом характеристики і психологізації образів головних персонажів, використовуються з прагматичною метою, допомагаючи реалізувати задум автора – справити на читача особливий художній ефект, налаштувати реципієнта на сприйняття, запускаючи механізм передбачуваних асоціацій.

Реалізація авторської інтенції на інтертекстуальній основі передбачає належний рівень інтелектуального й культурного розвитку читача, певний ступінь його підготовленості до рецепції твору. Це зайвий раз підкреслює розрахунок В. Даниленка не на масового читача, а на “ідеального” компетентного читача-інтелектуала, спроможного адекватно інтерпретувати й розпізнати інтенцію автора.

Література

1. Бажов П. П. Медной горы хозяйка / П. П. Бажов // Малахитовая шкатулка. – М. : Просвещение, 1987. – 303 с.
2. Білоус П. Між першою та останньою чашкою кави / П. Білоус // Даниленко В. Г. Сон із дзьоба стрижа : [оповідання]. – Л. : ЛА “Піраміда”, 2006. – С. 4–16.
3. Бровко О. Сучасні версії українського роману в новелах: інтермедіальний вимір / О. Бровко // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки : [зб. наук. пр.]. – 2013. – № 2. – С. 36–38.
4. Давиденко І. Міфологічні трансформації в оповіданнях В. Даниленка / І. Давиденко // Слово і час. – 2011. – № 9. – С. 100–106.
5. Даниленко В. Г. Сон із дзьоба стрижа : [оповідання] / В. Даниленко. – Л. : ЛА “Піраміда”, 2007. – 384 с.
6. Козачук Н. В. Поетика української інтелектуальної прози 1960–90 рр. : автореф. дис. ... к. філол. н. : 10.01.01 “Українська література” / Н. В. Козачук. – Івано-Франківськ, 2008. – 18 с.
7. Лаврусенко М. І. Жанрово-стильові особливості оповідання Володимира Даниленка “Черемхова віхола” / М. І. Лаврусенко // Вісник ЛНУ ім. Тараса Шевченка. – 2012. – № 3 (238). – Ч. II. – С. 171–177.
8. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с.
9. Поліщук Я. Київ як інтрига / Я. Поліщук // Поліщук Я. РЕвізії пам’яті: літературна критика. – Луцьк : ПВД “Твердиня”, 2011. – С. 17–22.
10. Сидоренко К. П. От крылатого слова к интертекстеме (межуровневая проекция) / К. П. Сидоренко // Грани слова : [сб. научн. ст. к 65-летию проф. В. М. Мокиенко] / [отв. ред. М. Алексеенко]. – М. : Изд-во ЭЛПИС, 2005. – С. 143–150.
11. Тишуніна Н. В. Методологія інтермедіального аналізу в світлі междисциплінарних досліджень / Н. В. Тишуніна // Методологія гуманітарного знання в перспективі

- XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : материалы междунар. науч. конф. (Санкт-Петербург, 18 мая 2001 г.). Серия "Symposium". – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Вып. 2. – С. 149–154.
12. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов / Н. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
 13. Федосійс О. О. Жанрові моделі сучасної української малої прози (Людмила Тарнашинська, Галина Тарасюк, Володимир Даниленко, Олександр Жовна) : автореф. дис. ... к. філол. н. : 10.01.01 "Українська література" / О. О. Федосій. – К., 2011. – 24 с.
 14. Шинкарук В. Черемхова віхола [Електронний ресурс] / В. Шинкарук. – Режим доступу : <http://www.pisni.org.ua/songs/286192.html>.

Анотація

Статтю присвячено аналізу творів збірки В. Даниленка "Сон із дзьоба стрижа" крізь призму інтертекстуальності й інтермедіальності як ознак інтелектуального дискурсу. Запропоновано термін "інтермедіатема", розглянуто функції інтертекстом та інтермедіатем в організації процесу читацького сприймання. Доведено, що реалізація авторської інтенції на інтертекстуальній основі є наративною стратегією і передбачає належний рівень інтелектуального й культурного розвитку читача.

Ключові слова: інтелектуальність, інтертекстема, інтермедіатема, художня функція, оповідання В. Даниленка.

Аннотация

Статья посвящена анализу произведений сборника В. Даниленко "Сон из клюва стрижа" через призму интертекстуальности и интермедиальности как признаков интеллектуального дискурса. Предложен термин "интермедиа тема", рассмотрены функции интертекстом и интермедиа тем в организации процесса читательского восприятия. Доказано, что реализация авторской интенции на интертекстуальной основе является нарративной стратегией и предусматривает надлежащий уровень интеллектуального и культурного развития читателя.

Ключевые слова: интеллектуальность, интертекстема, интермедиа тема, художественная функция, рассказы В. Даниленко.

Summary

This article analyzes the collection of V. Danylenko "Dream out of the beak of swift" through of intertextuality and intermediality as signs of intellectual discourse. The term "intermediatema" is proposed; the functions of intertext and intermediates are considered in the process of reader's perception. It is proved that the realization of the author's intention based on intertextual is narrative strategies and provides an appropriate level of intellectual and cultural development of the reader.

Keywords: intellectuality, intertextema, intermediatema, artistic function, short stories by V. Danylenko.

УДК 821.161.1:179.7

Панова Н. Ю.,
кандидат психологических наук,
Бердянский государственный
педагогический университет

САМОУБИЙСТВО В ПРОЗЕ В. СТЕФАНИКА И Т. ГАРДИ

Актуальность данной работы заключается в том, что самоубийство является одной из важных проблем современного общества, а искупление грехов это одна из распространенных причин самоубийства. По законам православной