

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Наталія Войтас

Науковий керівник: доц. Бородіца С.В.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ДИСКУРС РОМАНУ «КУЛЬТ» ЛЮБКА ДЕРЕША

Сучасна українська література – гетерогенна, експериментальна, часто епатажна. Молоді митці синтезують стилі і жанри, модифікують художні традиції, оновлюють поетику і засоби характеротворення. У цьому динамічному процесі виділяється творчість Любка Дереша – «феномена української літератури», адже свою першу книгу він написав у 15 років. Його проза постійно перебуває в полі зору професійних критиків і читачів, які по-різному ставляться до його романної творчості: позитивно (О. Бойченко, А. Галич, Ю. Іздрик, І. Констанкевич, Б. Логвиненко, К. Родик, В. Сірук, Р. Харчук) чи негативно (О. Думанська, М. Карасьов, В. Наріжна, О. Стусенко, М. Цуканова та ін.) аж до заклику не читати той чи той твір автора. Однак майже усі дослідники відзначають динамічний сюжет, напружену інтригу, містичність, продуману структурованість тексту, інтертекстуальність, ознаки молодіжної субкультури, що дозволяють називати Любка Дереша одним із «молодих письменників, що найяскравіше засвітилися останнім часом на всеукраїнському овиді» (П. Сорока), найпомітнішою та найоригінальнішою постаттю нової української літератури (С. Філоненко), «спеціалізованим агентом» (О. Синицька), «чудесним дитям» (Р. Харчук), «новою зіркою, українським Пелевіним вкупі із Ніцше і Борхесом» (Я. Дубинянська).

Романи Любка Дереша репрезентують постмодерністські тенденції сучасної української літератури. Його творчі засади формувалися під впливом української барокової літератури, фентезі Г. Лавкрафта, Р. Желязни, С. Кінга, тому фентезійні тексти автора стали художнім відкриттям на рівні інтертекстуальності, багатоголосся, іронізування, карнавалізації дійсності та ін. Одним із найвідоміших є його роман «Культ». На основі ґрунтовного аналізу стверджуємо, що інтертекстуальність – важлива ознака постмодерністського стилю письменника, яку він свідомо культивує у своєму тексті.

Термін інтертекстуальність був введений у літературу у 1967 році Ю. Крістєвою (на основі переосмислення окремих положень М. Бахтіна). Так, у книзі «Semeiotike» (1969) дослідниця обґрунтувала поняття інтертексту і інтертекстуальності дещо ширше, чим оновила традиційну теорію впливів та запозичень:

- інтертекст трактується не як зібрання «точкових» цитат різноманітних авторів, а як простір сходження різноманітних цитувань не лише конкретних авторів, а й безлічі дискурсивних площин, занурення в які і породжує текст;
- інтертекст виникає упродовж зчитування чужих дискурсів;
- тексти по-різному взаємодіють між собою, а отже, акцентується динамічний, процесуальний аспект творення інтертексту [Шаповал, с. 27].

Таким чином, інтертекстуальність трактується як подвійна гра, що надає подвійного змісту засвоєним елементам (інтертекстам), видобуває нові тексти зі «старих» (попередніх) [5, с. 342]. Відповідно інтертекстуальність – це сукупність міжтекстових зв'язків, а інтертекст – це фрагмент чужого тексту, введений у новий; свіжо створений літературний твір [5, с. 343].

«Літературознавчий словник-довідник» (1997) подає такі види інтертекстуальності: генетична (засвідчує тексти, що брали участь у появі літературного твору); інтенціональна (усвідомлена автором); іманентна (визнана чи нав'язана самим літературним твором); рецепційна (така, що може бути виявлена емпірично різними реципієнтами) [4, с. 318]. У рецепції сучасних літературознавців переважає і така думка: «Інтертекстуальність – це присутність у письмовому тексті великої кількості раніше створених текстів, які можуть існувати й поза волею автора» [7, с. 76]. М. Зубрицька трактує інтертекстуальність «як умову та закономірність будь-якої літературної творчості і як феноменальну особливість письма, що по-своєму увиразнює

ідею майже безслідного розсіювання авторської підсвідомості на тлі загальнотекстуального ландшафту літературних ідей, тем, мотивів, сюжетів, жанрів. Це своєрідний погляд на літературу як мережу без зафіксованого початку та кінця, як текст – що – ніколи – не – завершується» [2, с. 171.]. Вважаємо, що найбільш повною є класифікація інтертекстуальності Ж. Женетта, який запропонував п'ятичленну класифікацію типів інтертекстуальності: власне інтертекстуальність (цитата, плагіат, алюзія, ремінісценція і т. ін.); паратекстуальність (відношення тексту до своєї частини – заголовка, епіграфа, вставної новели); метатекстуальність (співвідношення тексту із підтекстом, коментування свого інтертексту); гіпертекстуальність (пародійне співвідношення тексту з профанованими іншими текстами); архітекстуальність, що стосується жанрових зв'язків [4, с. 52]. Саме власне інтертекстуальність особливо виразно прочитується у романі «Культ». На цьому наголосила і редактор німецького видавництва «SuhrkampVerlag» Катаріна Раабе: «Я думаю, це одна з тих книжок, яка зорієнтована на аудиторію читачів, яким подобається жанр «фентезі». Ця книга не призначена тільки молоді – вона призначена допитливому читачеві. Але це також твір і для старших читачів-інтелектуалів, оскільки це та книга, у котрій втілено світ за допомогою тексту. Тому багато людей отримують задоволення» [3].

За жанром «Культ» – це роман-фентезі, наповнений фантастичними істотами, надприродними явищами, міфологічними персонажами. Дія у ньому частково відбувається у паралельному вимірі, де живе великий Йог-Сотот: «Азатот! Ха! Азатот – Око хаосу. Азатот – піщинка у порівнянні з великим Йог-Сототом! Тепер Йог-Сотот найсильніший, останній з Великих. Тепер, коли Ктулху замкнули у підводному місті Р'лайх, я став верховним жерцем Йог-Сотота» [1, с. 43]. Визначення жанру твору та його особливостей трактуємо як елемент інтертекстуальності: за класифікацією Ж. Женетта, визначаємо, що Любка Дереш майстерно реалізує прийом архітекстуальності, оскільки розкриває перед читачем, який певною мірою формує свої сподівання, жанрові зв'язки та дозволяє йому відповідно підготуватися до сприйняття постмодерністського твору. Останнє ускладнює досить тонка межа між цитатами, алюзіями, ремінісценціями та іншими компонентами інтертексту.

Інтертекстуальність простежуємо на різних рівнях тексту роману Любка Дереша. Наприклад, автор увиразнює підтекст через метатекстуальність: події та персонажі із «Вікна в мансарді» Г. Лавкрафта, який містифікував «міфологію Ктулху», є концептуальними образами-персонажами «Культу» Любка Дереша. Це – божества Дагон, Шуб-Нігуррат, Ктулху, Ньярлатхотеп, Азатот і Йог-Сотот, який: «весь-в-одному й один-у-всьому, непідвладний законам часу та простору, співсутній з усіма часами й співприсутній з усім простором» [1, с. 37]. Персонажі Г. Лавкрафта у тексті «Культу» – це усвідомлена автором інтертекстуальність – інтенціональна. За Ж. Женеттом, стверджуємо, що введення у твір персонажів із творів попередників є власне інтертекстуальністю, а саме ремінісценцією. Читаючи роман, ми часто натрапляємо на назви різноманітних книг та імена письменників, які Любка Дереш запозичує у Г. Лавкрафта («Культу гуллів»), Л. Прінна («Про загадкових червів»), С. Кінга та ін.

Інтертекстуальний дискурс роману «Культ» розширюють міфологічні образи, які набувають символічного значення, наприклад, хробак – велетенське чудовисько Врітра з «Ригведи»: «Врітра змієподібний: без рук, без ніг, без плечей, видає сичання, він – дикий, хитрий звір зростає у п'ятні «не – людина» і «не-бог». У його розпорядженні грім, блискавка, град, туман. Врітра схований у воді, лежить у водах, стримує води» [6, с. 253]. В індуїстському міфі Врітру долає бог неба, володар блискавки і грому Індра. «Перемога над Врітрою прирівнюється до космогонічного акту переходу від хаосу до космосу, від потенційних благ до актуальних, до процвітання і родючості» [6, с. 253]. Образ змія символізує начало начал, яке у романі «Культ» іронічно переосмислюється Дерешем як фінал, завершення, смерть (насамперед світового зла).

З міфологічними поряд трансформуються і християнські образи. Головний персонаж Юрко Банзай названий автором на честь божественного змисборця – Георгія (Юрія Побідоносця). Реципієнт розуміє, що і його прізвище (Банзай) є промовистою ремінісценцією: «Багато хто запитував його, чи він, бува, не той Юрко Банзай. Ні, відповідав Юрко Банзай, посміхаючись. Ми навіть не родичі, – відразу ж випереджував наступне запитання» [1, с. 5]. Складний образ Дарці Борхес однозначно спрямовує увагу читача до Х. Л. Борхеса – аргентинського прозаїка, поета і публіциста, оскільки текст Любка Дереша наповнений

ремінісценціями з «Вавилонської бібліотеки» та «Книги піску» Х. Л. Борхеса. Автор описує бібліотеку та називає її Вавилонською: «Щоночі він знову і знову бачив усвідомлені сновидіння. Які з невідомих причин вийшли з-під контролю. Щоночі він знову і знову потрапляв у Вавилонську Бібліотеку» [1, с. 48], «Він читав її у Вавилонській Бібліотеці» [1, с. 61], «Я знову побував Там. Це можна назвати Вавилонською Бібліотекою, як висловився один іспанець. Там я умію читати практично на усіх мовах (тепер усі мови здаються лише однією і тою самою)» [1, с. 61]. Алюзії на «Книгу піску» вважаємо рецепційною інтертекстуальністю: «Я відкрив першу книжку. Букви, на диво, не розпливались (а як же сон лобних долей?). Якусь мить я просто німів, пробуючи зрозуміти, що за чортівня зі сторінками. Вони були, наче білі паралелепіпеди, що занурюються вглиб власної площини. І слова нагадували підводні човни, що пливають назустріч читачеві. Кожне слово було об'ємним ієрогліфом якоїсь невідомої мови. ПРОТЕ Я РОЗУМІВ КОЖЕН ЗНАК» [1, с. 62].

Згадки та цитування письменників світової літератури прочитуються як елементи інтенціональної інтертекстуальності: «Оскільки «неформали» (навіть при всьому своєму різнопашші) є всього лиш опозицією (всьому: суспільству, школі, формалам, батькам і т.д.), будемо відштовхуватись не від них, а від їхніх опонентів – формалів. Тут діє т.зв. «ефект дзеркала», за яким пригнічена меншість збирається докупки, називає себе неформалами і робить усе те, що й формали, лише з точністю до навпаки (див. К. Жижка-Рафалович «Горич, Немирич, Нірванич і Доберманич: 101 день у Панк-клубі», «МіМ», Л., 1997 р.). (З а у в а ж е н н я: якби формали були у меншості, та ще й у пригнобленні, тоді б в о н и стали називати себе неформалами)» [1, с. 51], «З а у в а ж е н н я: Автор цих рядків не розділяє позиції Стефка Шанкра, висунутої ним у сатиричній травестії «IV Послання до салоїдів»: у ній Шанкр називає гопів» прищавими тварюками» [1, с. 51], «[цит. за В. Реланіум «Акт вандалізму на острові Пасхи. Онтологія та космогонія львівської нагульні», «МіМ», Л., 1995 р.]» [1, с. 52], «Гопніки розробили власний моральний кодекс чести, – пише Жижка-Рафалович, – кодекс чести, який ґрунтується на повному безчесті й на відсутності будь-якого кодексу чести як такого...» [цит. по книзі К. Жижка-Рафалович «Горич, Немирич, Нірванич і Доберманич: 101 день у Панк-клубі», «МіМ», Л., 1997 р.]» [1, с. 52-53]. Такі цитування, алюзії і ремінісценції власне й увиразнюють соціопсихологічний код персонажів, розкривають їхні внутрішні буттєві, почуттєві, поведінкові механізми, моральні якості, наголошуючи на складності та оригінальності характерів, у першу чергу Юрка Банзая і Дарці Борхес. Вони читають філософську, міфологічну та містичну літературу, цікавляться мистецтвом, обговорюють їх: «Коли він підвів свою розповідь до логічного завершення, інкрустуючи її цитатами з «Біохімії» Альбертса і «Так сказав Заратустра» Ніцше...» [1, с. 46]. Детальні описи засвідчують, що молодий прозаїк ідеалізує своїх персонажів, часто захоплюється їхнім інтелектом, «неформальністю», відчуттям зовнішньої і внутрішньої свободи. Цій меті підпорядкована й онірична сфера роману, через яку Любка Дереш долає межу між реальністю та ірреальним світом, дійсністю і фантазією. Майстерно реалізований прийом сну виступає входом у паралельний вимір: «Але сни! Спочатку в нього ні чорта не виходило. Приблизно чотири місяці. Аж нарешті приснився точнісінько той сон, який він замовляв. ... Спершу він вів серйозний журнал снів, великий чорний гробсбук, на корінці якого писало: «Мої сновидіння. Рефлексії». Проте з часом назва почала звучати надто вже претензійно. Банзай перейменував це у надсекретний спецпроект «Сонька-Дрімка». Така назва йому подобалась набагато більше. ... Наука давалася стрибкоподібно. Із замовлянням снів проблем виникало все менше й менше. Якось (це було саме у той період, коли Соля пішла від нього) він задумав побачити сон, у якому сокирою розкріє зрадницю голову. Сон приснився... волаюче реальний. Із поверненням свідомості Банзай довго дякував Богу, що то був лише сон. Відтоді він вправлявся лише в усвідомлених сновидіннях» [1, с. 40].

Отже, багатогранний талант і постмодерністське мислення Любка Дереша визначили характер його експериментування з художньою формою твору, новаторське образотворення. У романі «Культ» метатекстуальність, архітекстуальність, власне інтертекстуальність, а саме: алюзії, ремінісценції та цитати дозволили авторові увиразнити модель «неформального» персонажа – ідеалізованого, самозаглибленого, екзистенціально ускладненого, майстерно зіставити ірреальність та сучасну дійсність із метою осмислити роль особистості у хаотичному й аморальному світі. Трансформували художні відкриття своїх попередників, насамперед

світових письменників-фантастів, Любко Дереш збагатив жанрово-стильові та поетологічні особливості постмодерністського роману, урізноманітнив жанр українського фентезі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дереш Л. Культ: роман / худож.-оформлювач І. В. Осіпов. Харків: Фоліо, 2010. 219 с.
2. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. 352 с.
3. Карпенко Т. «Культ» Дереша на Лейпцизькому книжковому ярмарку. URL: <https://www.dw.com/uk-культ-дереша-на-лейпцизькому-книжковому-ярмарку/a-24800-57>.
4. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
5. Мітосек З. Інтертекстуальність. Мітосек З. Теорія літературних досліджень. Сімферополь, 2005. С. 341-356.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х томах / гл. ред. С.А. Токарев. Москва: Советская Энциклопедия, 1987. Т. 1. А-К. 671 с.
7. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман. Слово і час. 2002. №11 С. 76-80.
8. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктивні реляції української драми: монографія. Київ: Автограф, 2009. 352 с.

Горбач Вікторія

Наук. керівник – доц. Штонь О. П.

СУБ'ЄКТИ ПОРІВНЯНЬ У РОМАНІ МАКСА КІДРУКА «ДЕ НЕМАЄ БОГА»

Моделювання ідіостилістичної картини світу, дослідження особливостей художньо-образного мовомислення, виявлення закономірностей функціонування індивідуально-авторських тропів – перспективний напрямок сучасного мовознавства. Для передачі найтонших відтінків думки чи почуття, створення легкого і змістовного для сприйняття образу майстри слова використовують *порівняння* – фігури мови, що полягають у зображенні особи, предмета, явища або дії через найхарактерніші ознаки, які є органічно властивими іншим особам, предметам чи явищам. Такі образні засоби неодноразово ставали об'єктом вивчення лінгвістів. Найчастіше науковці досліджують порівняльні конструкції як компонент простого і складного речень з урахуванням їхніх формально-граматичних та синтаксичних особливостей (Кучеренко І., Рошко С., Баранник Д.), намагаючись розробити критерії розмежування порівняльних зворотів (Рошко С., Дуденко О.), з'ясовують кількісний і якісний вияв частин мови у компаративах (Педченко С.), розглядають їх семантико-стилістичне значення (Мацько Л.), щоразу вводячи до наукового обігу тексти творів письменників, які ще не були опрацьовані з лінгвістичного погляду. Цікавим у цьому плані є один з останніх романів сучасного українського письменника Максима Кідрюка «Де немає Бога». До арсеналу його виражальних засобів порівняння входить як органічний компонент, як один із прийомів творення художнього образу. Саме це і зумовлює *актуальність теми* нашої наукової розвідки.

Метою статті є з'ясування та опис специфіки об'єктів порівнянь у романі Максима Кідрюка «Де немає Бога».

Порівняння, на думку І. К. Кучеренка, містить дві частини, які можуть бути розташовані одна поруч з іншою, мати дистантне оформлення, тобто розділятися іншими синтаксичними одиницями. Воно складається з 1) предмета (суб'єкта) порівняння (компаранта) – тобто, предмета чи явища, ознаки якого ми пізнаємо, розкриваємо за допомогою іншого; 2) образу (об'єкта) порівняння (компаратора) – того, з чим порівнюється суб'єкт, тобто предмета чи явища, що має яскраво виражені й добре відомі мовцеві ознаки і внаслідок цього використовуються ним для характеристики пізаного; 3) ознаки, на основі якої відбувається порівняння предметів [2, с. 8].

Предметом аналізу стали 370 порівняльних конструкцій, які зафіксовано у романі. У досліджуваних одиницях виділено такі групи об'єктів за значенням: «людина», «жива природа», «нежива природа», «абстрактні поняття», «техніка», «елементи та засоби побуту», «міфічні істоти», «продукти харчування», «музичні інструменти», «фізичні явища», «відображення».

Простежимо частотність зазначених груп і опишемо їх.