

7. Мацейна А. Драма Иова / пер. с лит. Т. Корнеевой-Мацейнене. – СПб.: Алетейя, 2000. – 316 с.
8. Мень А. На пороге Нового Завета. В 2 кн. – Кн. 1. – М.: Фонд им. А. Меня, 2003. – 423 с.
9. На ріках вавілонських: 3 найдавнішої літератури Шумеру, Вавілону, Палестини / Упоряд. М. Н. Москаленко. – К.: Дніпро, 1991. – 398 с.
10. Рижский М. И. Книга Иова: (Из истории библейского текста). – Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1991. – 248 с.
11. Ценгер Э. Своеобразие и значение премудрости Израиля // Введение в Ветхий Завет / Под ред. Э. Ценгера. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2008. – С. 431-438.
12. Швинхорст-Шёнбергер Л. Книга Иова // Введение в Ветхий Завет / Под ред. Э. Ценгера. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2008. – С. 439-454.
13. Юнг К. Г. Ответ Иову // Юнг К. Г. Собрание сочинений. Ответ Иову / Пер. с нем. – М.: Канон, 1995. – С. 109-234.
14. Я открою тебе сокровенное слово: Литература Вавилонии и Ассирии / Пер. с аккад. – М.: Художественная литература, 1981. – 351 с.
15. Greenberg M. Job // Greenberg M. Studies in the Bible and Jewish Thought. – Philadelphia, Jerusalem: The Jewish Publication Society, 1995. – P. 335-357.
16. Knohl I. The Divine Symphony: The Bible's Many Voices. – Philadelphia: The Jewish Publication Society, 2003. – 208 p.
17. Reed W. L. Dialogues of the Word: The Bible as Literature According to Bakhtin. – New York, Oxford: Oxford University Press, 1993. – 223 p.

SUMMARY

Being a part of the Biblical wisdom literature, the Book of Job nevertheless calls to the reconsideration of the established forms of this tradition. The presented article analyzes: 1) the effectiveness of modern critical approaches towards the Book of Job; 2) the similarities and differences between the Book of Job and the ancient Near Eastern texts, describing the complaints of an innocent suffer; 3) the intertextual connections between the Book of Job and other Biblical books.

Key words: Book of Job, Bible, literary criticism, intertextuality.

Людмила БЕРБЕНЕЦЬ

© 2009

ІСТОРИЧНІ ПРОТОТИПИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ПОБУДОВ

У літературі постмодернізму пастиш передбачає творення нових текстів із текстів уже існуючих. Таким чином, інтертекстуальна постмодерністська література виявляється типологічно подібною до риторичних літературних систем античності, класицизму та бароко. Проте, якщо останні реалізували свій креативний потенціал лише у межах певних канонів і правил риторики, то основною засадою для постмодернізму стала відсутність норми як такої. Постмодерністський текст-пастиш сприяє своєрідному «відродженню» практик античного, барокового центонів, ренесансного пастиччо, музичного пастиччо в літературі кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Ключові слова: пастиш, центон, інтертекстуальність, риторичність.

Відомо, що однією із ключових ознак мистецтва постмодернізму є майже повсюдна його інтертекстуалізація. У літературознавстві поняття «інтертекстуальність» трактують у вузькому та широкому сенсі. У першому випадку йдеться про конкретні експліцитні випадки використання письменниками «чужого» тексту. Ж. Женетт, наприклад, називав інтертекстуальністю співіснування в одному тексті двох та більше текстів (цитата, алюзія, плагіат тощо). Натомість широкого значення терміну «інтертекстуальність» надають Ю. Крістева, Р. Барт, Ш. Гривель. За визначенням останнього, межі між поняттями «текст» та «інтертекст» взагалі зникають, адже «немає тексту, окрім інтертексту [Див.: 35, с. 38]».

Звичайно, теорія всеохопної інтертекстуальності має свої недоліки. Один із них – майже повне відкидання постаті та особистості окремого автора й зосередженість на читачеві, який долучається до безпосереднього творення смислів тексту художнього твору [16, с. 350]. Розуміння будь-якого тексту як інтертексту призводить також до заперечення репрезентативної здатності художнього тексту, розмивання звичних у літературознавстві понять та категорій. «Інтертекстуальність» вже майже поглинула поняття синтезу мистецтв, художньої взаємодії, факторів розвитку літературного процесу та окремих жанрів, традиції і новаторства, традиційних образів і сюжетів. Синонімічними до концепту «інтертекстуальність» стають поняття «пародія», «пастиш», «стилізація» тощо.

Однак ще задовго до виникнення самого поняття «інтертекстуальність», запропонованого постструктуралістами, у мистецтві різних епох спостерігалися випадки функціонування «інтертекстуальних» побудов. Так, особливо часто застосовуваний у постмодернізмі прийом пастишування – компонування художнього тексту із впізнаних фрагментів, елементів вже існуючих текстів – має своїх попередників у живописі, музиці, літературі минулих часів.

Саме слово «пастиш» походить від італійського «pasticcio» (спільнороманське – «pasta») – суміш із м'яса, овочів, яєць та інших інгредієнтів [34, с. 1]. З нього у XVII столітті утворився французький термін «пастиш» («pastiche»). На початку Ренесансу в малярстві «pasticcio» називали картину, яка була імітацією та поєднувала стилі провідних художників [34, с. 2]. Факторами виникнення пастишко в епоху Ренесансу можна вважати зростання попиту на ренесансний живопис (це спонукало багатьох художників писати заувальовані підробки великих майстрів Відродження) [Див.: 2, с. 27; 33, с. 165] та «теорію селекції», яка панувала в тогочасному офіційному навчанні малярству. В її основі лежала легенда про зображення Єлени, в якому грецький майстер Зевксис скомбінував найбільш привабливі риси декількох дівчат [Див.: 14, с. 315; 26, с. 263; 30, с. 336; 34, с. 2]. Митці інтерпретували концепцію «селекції» не лише семантично, але й формально, використовуючи, наприклад, малюнок одного художника, а кольори – іншого, що давало змогу досягти бездоганного зображення. Одним із майстрів, які вдавалися до створення пастишко, був Якопо Тінторетто [39, с. 63–66]. Ренесансне пастишко розцінювали переважно як низькопробні варіанти робіт, які іноді мали навіть пародійну функцію відносно своїх взірців.

У сучасному українському живописі подібними до ренесансних пастишко є полотна Владислава Шерешевського «Іван Васильович» (2006) та «Останній патрон» (2006). Перша робота – пастиш, у якому поєднано імпресіоністичну манеру, техніку й кольори В. Ван Гога та сюжет картини І. Рєпіна «Іван Грозний і син його Іван», друга – своєрідна алюзія на картину В. Ван Гога «Ворони над полем пшениці» (1890).

У музиці пастишко виникло аж у кінці XVII століття і передбачало поєднання частин творів одного чи кількох композиторів в одному творі, або існувало у вигляді творів, задуманих та створених групою авторів [17, с. 413]. Європейське музичне пастишко досягло свого розквіту у XVIII столітті та було широко представлене у творчості таких знаних композиторів, як Глюк, Піччіні, Вівальді, Бах, Бонончіні та композиторів наступної генерації: Гретрі, Керубіні та Сальєрі. Дослідники зазначають, що серед музичних пастишко можна вирізнити: «... (1) перероблену та оновлену версію, в якій композитор створює новий твір, скомпонований з матеріалів, узятих з його власного музичного доробку <...>; (2) використання музики з партитур інших композиторів <...>; (3) комбінування двох попередніх варіантів – найбільш звична форма пастишко; (4) опера, в якій кожен акт (чи сцена) написаний окремим композитором <...> [36]».

У постмодерністських літературних пастишах можна спостерігати подібні схеми побудови художнього тексту, письменники переписують, оновлюють і комбінують «чужі» та власні тексти. Так, п'єса-меню сербського письменника «Вічність та ще один день» відсилає читача до «Хозарського словника», одна зі «статей» якого розповідає історію кохання Петкутіна та Каліни. У цьому випадку йдеться про пастиш-автометатекст – переписування та дописування письменником власного доробку, адже «Хозарський словник» «присутній» у вигляді цитат, алюзій, подібних конструкцій та версій тексту і в інших творах М. Павича. У «Перверзії» Ю. Андруховича зустрічаємо й автоматетекст, і метатекст (використання текстів Т. Шевченка, В. Симоненка), і квазі-метатекст (прочитання та переказ нібито знайдених «приятелем» видавця «Перверзії» документів) [Див.: 33].

У Франції впродовж XVIII – XIX століть значення терміна «пастиш» у літературі редуковалося до поняття «копії», «імітації», «стилізації», а уявлення про гетерогенність тексту, створеного за принципом побудови пастишу, було втрачене. Ж. Женетт, наприклад, вважає

взірцем пастишу книгу стилізацій «Пастиші та суміші» (1919) М. Пруста. Натомість пастиш кінця ХХ – початку ХХІ століття знову відсилає до центонних практик передмодерної доби. Адже ще в епоху античності мало місце компонування центонних текстів, які були своєрідними прототипами сучасних сконструйованих і вторинних текстів-пастишів.

Центоном називався віршований твір, складений з легко впізнаваних цитат, взятих із окремих віршів відомих авторів (Гомера, Овідія, Вергілія). Основним, якщо не єдиним, джерелом інформації про особливості створення центону є нотатки представника пізньої латинської поезії Децима Магна Авсонія (бл. 310 – бл. 394 р. н. е.). У листі до свого друга ритора Павла Авксія він детально пояснив, як компонував центони на основі Вергілієвих текстів. Поет говорить про написання центону як про забавку, уточнюючи, що центон – «це вірш, який складається зі щільно припасованих уривків, узятих з різноманітних місць і з різним смислом, але так, щоб поєднувалися або два напіввірша у один вірш, або два вірші, які йдуть не підряд; брати два вірші підряд – вже недоладно, а три поспіль – зовсім смішно [19, с. 134]». Авсоній ділиться досвідом розбивання віршів на частини, а процес створення центону нагадує поетові «головоломку», яку греки називають «бій у кісточки»⁵⁵. «Ось і центон, як ця гра, будувється так, щоб різнозначні вірші були зв'язними, щоб запозичені здавалися первинними, щоб ніщо стороннє не проглядало, а зібране не було натягнутим, не скупчувалося надто тісно, не було занадто далеко розкиданим» [19, с. 135], – розкриває таємницю написання центону поет. Авсоній не приховує джерел свого «Весільного центону» та пояснює походження кожного рядка цього твору і контекст, з якого його було взято. В основному, це «Енеїда» Вергілія, а також «Буколіки» й «Георгіки» [19, с. 135–139].

М. Л. Гаспаров наголошує на таких особливостях античного центону, як: а) збереження метрики вихідних текстів, адже переважно використовувалися готові вірші (віршові рядки), іноді – напіввірші або вірші, скомпоновані з початків одних та кінців інших віршів тощо; б) незмінність лексики взірця, хоча й не виключені були деякі відхилення від цього правила; в) компонування центонів переважно з таких віршів прототексту, які знаходилися далеко один від одного та не були пов'язані між собою за смислом [6, 203–204].

Відомим центоном, скомпонованим з віршів Вергілія, була найдовша «поема з уривків» (patchwork poem) – 461-рядкова драма «Медея», написана у III столітті нашої ери римським драматургом Госидієм Гетою [Див.: 38, 5]. У IV ст. н. е. римська християнська поетеса Проба Фальтонія виклала у стилі Вергілія доступні їй частини Нового та Старого Заповітів. Баварський монах Метел з Тегернзее поєднував класичну поезію та християнську інтенцію, компонуючи у своїх творах еклоги з «Буколік» Вергілія та оди Горация. Британський вчений Р. Дайер та польський літературознавець Р. Ніч згадують у своїх працях про «Гомероцентон Євдокії» (443 р. н. е.) – центон про життя Ісуса Христа, скомпонований імператрицею Євдокією з віршів Гомера [Див.: 31, с. 13; 18, с. 234]. Можливо, мета створення цього центону була суто дидактичною – навчити поган Євангелія за допомогою добре відомого класичного тексту. Американська дослідниця І. Гоестрей, зі свого боку, наголошує на тому, що античні центони створювалися з пародійною метою (окремі частини «Жаб» Арістофана (405 р. до н. е.) чи «Гігантомахія» Гегемона з Тасоса (V ст. до н. е.).

Літературознавці звертають увагу не лише на формальні особливості центону (сконструйованість), його ігрові, дидактичні чи пародійні складові, але й на особливості його сприймання читачем, можливості різної його інтерпретації. Це, на думку С. МакГілла, свідчить як про складну текстуальну природу центону, так і про багатство його змісту [38, с. 1]. У монографії «Переписаний Вергілій: міфологічні та світські центони античності» (2005) американський літературознавець розглядає дванадцять центонів, скомпонованих на основі «Буколік», «Георгік» та «Енеїди» Вергілія [38]. Вчений переконаний, що центони, укладені з віршів Вергілієвого доробку, демонструють, якою була рецепція цього поета за доби античності та в пізніші часи, яке місце займав центон у латинській літературі, як він пов'язаний з інтертекстуальністю та аллюзійністю.

У давніх українській і російській літературах та історіографії центонні тексти були явищем цілком звичним та швидше позитивним, ніж негативним. Так, за спостереженнями П. Білоуса, сліди «колажу із спогадів» («бриколажу»), а також – «колажі з різноджерельних цитат (трансплантації)» можна віднайти як у «Повісті минулих літ», так і в ряді середньовічних

⁵⁵ З 14-ти кісточок у формі різних геометричних фігур (трикутників, прямокутників) можна скласти велику кількість різноманітних зображень [19, с. 134].

літописів, включно з літописом С. Величка. Адже у цих творах «... часто трапляються цитати із Біблії, житій святих, праць давніх філософів та істориків <...>, у літопис вмонтовуються оригінальні чи містифіковані тексти документів – від державних угод між Олегом та візантійським імператором до цитації листів, щоденників, промов історичних діячів епохи визвольної війни середини XVII ст. Цитатами рясніють давні церковні проповіді, зокрема Іларіона Київського, Кирила Турівського, Климента Смолятича. <...> Нерідко цитати вводяться в авторський текст без будь-якого означення джерела, що у давні часи не вважалося за літературний “гріх” [4, с. 27]».

Тяжіння давньоруської літератури до створення ансамблів відзначали також В. Ключевський та Д. С. Ліхачов. Останній, зокрема, писав, що твори тих часів «... групувалися у грандіозні ансамблі, літописи, хронографи, четьї-мінеї, патерики, прологи, різного роду палей, збірники усталеного та неусталеного змісту [13, с. 50]». П. В. Білоус наголошує на тому, що такі композиції творилися шляхом механічного сполучення «... різних жанрових одиниць у літературне утворення, що мало певне прагматичне призначення (для церковних потреб, для «душеполезного» читання, для навчання грамоти тощо) [4, с. 30]». У давньоукраїнській літературі (XI – XIII ст.) поняття літературного твору мало значення «зводу» («зведення»), «збірника» тощо [4, с. 30; 15]. Таке конструювання тексту не засуджувалося, а навпаки заохочувалося. А. Я. Гуревич з цього приводу зазначає, що «цитати і запозичення, формуляри і кліше були звичним способом висловлювання в епоху, коли авторитет означав усе, а оригінальність – ніщо. <...> це був спосіб вираження автором своїх думок [7, с. 140]».

Отже, складання центонів у найдавніші часи та епоху Бароко не мало негативного відтінку і не суперечило тогочасним принципам побудови тексту. Практика компонування центонів з елементів чужих текстів була притаманна переважно літературам риторичного типу. За концепцією, яка бере початок ще від Е. Р. Курціуса, літератури Європи залишалися риторичними аж до межі XVIII – XIX століть. С. С. Аверинцев наголошував на тому, що «принцип риторики не може не бути «спільним знаменником», основним фактором гомогенності для епох настільки різних, як античність та середньовіччя, а із застереженнями, – Ренесанс, бароко та класицизм», а тому він об'єднував літературу IV століття до нашої ери – XVIII століття нашої ери поняттям «рефлекторного традиціоналізму [21, с. 30]».

О. В. Михайлов, послуговуючись термінологією О. М. Веселовського, говорить про «морально-риторичну систему» класичної поетики, яка передбачала орієнтацію поезії не на «нормативність правила», а на «готове слово» [15, с. 310]». В. П. Большаков також наголошує на тому, що «риторика сприяла розподібненню мистецтва та життя, закликала наслідувати «другу природу», тобто зразки, моделі, готові конструкції, готове слово – їх художники збагачували другим життям, додатковим змістом, матеріалом своєї епохи [5, с. 14]».

Хоча риторична установка й «спрямована на виявлення універсального, на загальне та надособистісне», проте, як відзначає Л. І. Сазонова, це не свідчить про те, що «риторична поезія позбавлена автобіографічних зізнань і проявів індивідуального почуття [21, с. 32]». Отже, демонстративне використання автором чужого тексту не означало, що він не наповнював його особливими, лише йому притаманними формою та значенням.

У XVII столітті існували навіть спеціальні переліки «слів, епітетів, цитат, сентенцій [21, с. 53]», які мали допомогти поетові вдосконалити, прикрасити власний стиль. Наприклад, у бібліотеці Симеона Полоцького були різноманітні «антології та компендіуми «загальних місць», які Л. І. Сазонова називає «своєрідними інвентарями культурного досвіду [21, с. 53]». Риторики пропонували авторам по-різному варіювати запозичені елементи (шляхом застосування метафори, алегорії, гіперболи, перифрази). Отже, поети бароко створювали не власну оригінальну мову, а вміли варіювати вже існуючі висловлювання, компонуючи нові тексти з уже готових варіантів висловлювань. Таким чином, риторична традиція, вчення про наслідування та практика запозичень у літературі бароко сприяли поширенню жанру центону, притаманному ще пізній античності та ранньому середньовіччю.

Яскравим прикладом створення центону в російській поезії XVII століття є творчість Сильвестра Медведєва, який скомпонував велику кількість своїх творів з текстів Симеона Полоцького. Ранньобароковій ліриці були також притаманні гібридні твори, наприклад, еротична «Пісня про козака і Кулину», яку Юліан Кжижановський назвав «наслідком контамінації форм українських народних пісень та італійського танцю [27, с. 30]». Г. С. Сковорода багато наслідував та перекладав Горація. Він «християнізував» римського поета, навіть називав його «пророком Горатієм [28, с. 107-111]», іноді контамінував та ампліфікував твори Горація, використовуючи

алегорію, переплітав тексти од Горация з елементами української народної пісні («Ой ты, птичко жолтобоко»).

Звичайно, можна говорити й про тексти-центони у сучасній літературі. Постмодерністськими пастишами, заснованими на центонній формі, є, наприклад, тексти творів російського письменника-концептуаліста В. Сорокіна. Так, у сьомій частині роману «Норма» йдеться про судовий процес над одним із любителів творчості М. Дюшана. Підсудний нібито захопився книгами Т. Манна, М. Пруста, Дж. Джойса, Ф. Достоевського, М. Бердяєва, О. Хакслі, Дж. Орвелла та ін. Пізніше він зацікавився творчістю Шагала, Кіріко, Пікасо, Кандінського, Клеє, Мондіана, Жанко, Далі, Уорхола, був вражений концептуалізмом. А потім обвинувачений, як «воронка», почав вбирати в себе набутки культури усіх часів [22, с. 329]. Результатом та вершиною його захоплень стали написані ним твори, які можна назвати пастишами, наближеними до центону. Їх підсудний поскладав щонайменше з радянських пісень. Ці короткі тексти сповнені іронією з приводу життя радянської людини, вони свідчать про те, що якими б штучними, «вторинними» та «порожніми» не видавалися тексти-пастиші, вони все одно відображатимуть дійсність, у цьому випадку – радянську. Наведемо текст композиції «Пам'ятник» повністю, аби продемонструвати механізм його створення. Ті рядки тексту, які складають однойменний вірш М. Майорова, оформимо жирним шрифтом:

« – Им не воздвигли мраморной плиты, проговорил бортмеханик, вытирая промасленные руки куском ветоши. На бугорке, где гроб землей накрыли, как ощущение вечной высоты, пропеллер неисправный положили.

Сидящий на крыле стрелок-радист махнул рукой, перекусил измочаленную зубами травинку:

Да и надписи огранивать им рано, Паш. Ведь каждый, небо видевший, читал, когда слова высокого чекана пропеллер их на небе высекал.

Бортмеханик сунул ветошь в карман, закрыл капот:

И хоть рекорд достигнут ими не был, хотя мотор и сдал на полпути, - остановись, взгляни прямее в небо и надпись ту, как мужество, прочти.

Стрелок-радист поднял голову и снова в который раз прочел на розоватом июльском небосклоне:

ЖИТЬ СТАЛО ЛУЧШЕ, ТОВАРИЩИ,

ЖИТЬ СТАЛО ВЕСЕЛЕЕ!

И. Сталин» [22, с. 349].

У такий самий спосіб у романі «Норма» здійснено пастишування відомих віршованих та пісенних текстів: «Золотые руки» (вірш М. Майорова, у В. Сорокіна «Самородок») [22, с. 336-337]; «Одинокая гармонь» [22, с. 366], «Письмо» [22, с. 359-360], «Морячка» [22, с. 353-355] (слова М. Ісаковського); «Случайный вальс» [22, с. 369], «Любимый город» (у В. Сорокіна «Жена испытателя») [22, с. 372-373] (слова Є. Долматовського); «Весеннее» (слова М. Светлова, у В. Сорокіна «Весеннее настроение») [22, с. 362-363]; «Хорошая девочка Лида» (слова Я. Смелякова, у В. Сорокіна «Сигнал из провинции») [22, с. 345-347]; «Песенка» (у В. Сорокіна «В память о встрече») [22, с. 338-341] (слова Й. Уткіна) та ін.

Характерними зразками сучасних пастишів, що мають форму, наближену до центонної, є й твори Т. Кібірова. У вірші «Конспект» поет пригадав ключові концепти естетики М. Бахтіна (карнавал, «внимать музыке <...> площадной», личина, Диалог, монологичный голос, «смерть амбивалентна») [10, с. 366–367].

Т. Кібіров дотепно обіграв новітні літературознавчі та філософські терміни та категорії: «дискурс», «симулякр», «контекст», «деконструкція» вписуючи їх у тексти, побудовані на нецензурній лексиці та жаргонізмах, алюзіях на вірші О. Пушкіна, А. Фета, Л. Рубінштейна, Д. Прігова, К. Чуковського та інших відомих поетів, словах радянських та українських пісень. Автор влітає до текстів своїх віршів старослов'язіми, високу поетичну лексику, афоризми та елементи стаханівських гасел («Даешь деконструкцию! [10, с. 384]»). Так, у вірші «См. выше, и выше, и выше... [10, с. 380]» є відсилання до авіамаршу «Всё выше» П. Германа, а у поезії «20 лет спустя» ліричний герой згадує про свою кохану, використовуючи такі рядки: «гений чистой красоты» (О. Пушкін «К А. П. Керн»), «Кто здесь, книжник, без греха...» (біблійна алюзія) «пидманула-пидвела» (українська народна пісня), «ты в сырую ночь ушла» (слова з поезії О. Блока «О доблестях, о подвигах, о славе»), «знать, меня судьба хранила» – алюзія на рядок з поеми «Свгеній Онегін» – «судьба Евгения хранила» [10, с. 382–383]).

Звертання до милої у поезії «Малороссийская песня» є пастишем, скомпонованим із рядків таких українських народних пісень, як «Цвіте терен», «Розпрягайте хлопці коні», «Несе Галя воду», пісні М. Петренка «Дивлюсь я на небо» [10, с. 497–498]. А у заключній частині книги «Інтимна лірика» поет розмістив навіть «Список использованной литературы [10, с. 390–392]».

Постмодерністські пастиші В. Сорокіна та Т. Кібірова можна відчитати у контексті «пам'яті слова», культурної пам'яті використаних у них текстів радянських віршів та пісень. Тексти творів російських письменників постають ілюстраціями думок М. Бахтіна про те, що «справжнє життя слова» полягає у сфері його діалогічного функціонування. Слово має певне смислове навантаження, певну пам'ять, воно «... вічно рухоме, вічно мінливе середовище діалогічного спілкування. Воно ніколи не тяжіє до однієї свідомості, одного голосу. Життя слова – в переході з вуст в уста, з одного контексту до іншого контексту, від одного соціального колективу до іншого, від одного покоління до іншого покоління. При цьому слово не забуває свого шляху і не може до кінця звільнитися від влади тих конкретних контекстів, до яких воно входило», – пояснює вчений [1, с. 234–235]. Отже, під час написання центону та пастишу спрацьовує своєрідна пам'ять «чужого» тексту, який у пастиші перетворюється на матеріал, проте не втрачає певних відтінків свого первинного значення.

Завдяки таким особливостям, як риторичність, сконструйованість, наслідувальність літературні системи античності, ренесансу, класицизму, бароко виявляються типологічно подібними до постмодерністської літератури, яка є неориторичною за своєю природою. Автори-постмодерністи активно залучають різноманітні джерела, створюючи власні тексти та смисли. Проте, якщо класицизм та бароко існували та могли реалізувати свій креативний потенціал лише у межах певних канонів та правил риторики [5, с. 14], то для постмодернізму основною засадою стає відсутність норми як такої. Адже саме аномативність іноді розглядають як певний постмодерністський «канон».

Інтертекстуальні композиції, створювані у різні епохи, мають певне призначення. Центони характеризувалися не лише ігровою та пародійною, а й дидактичною функціями. Можна припустити, що komponування центонів було також способом підвищення митцями і письменниками своєї майстерності, засобом вправління та навчання у великих і знаних попередників, тексти яких вважалися взірцевими. Натомість звернення до практики пастишу допомагає сучасному письменнику подолати кризу оригінальної творчості, яка спостерігається в мистецтві постмодернізму.

Створення ренесансних пастишко у малярстві нагадує побудову сучасних пастишів у літературі, кіно, театрі, живописі, рекламі, мас-медіа. Ренесансне пастишко, яке допомагало задовольняти комерційні прагнення своїх авторів, нагадує тексти письменників суспільства споживання. Музичне пастишко, зокрема опера-пастишко, та сучасні пастиші спрямовані значною мірою на «споживача» художньої продукції – здебільшого масового слухача, глядача, читача. Як сучасні, так і давні інтертекстуальні побудови дозволяють простежити особливості рецепції та тлумачення текстів у ту чи іншу епоху, актуалізувати існуючі твори і залучити їх до активної взаємодії із текстами і смислами сьогодення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – М. : Советская Россия, 1979. – 318 с.
2. Бербець Л. С. Пастиш (постмодерна видозміна) / Л. С. Бербець // Зарубіжна література в школах України. – 2007. – № 1. – С. 27–29.
3. Бербець Л. С. Текст-пастиш у творчості Ю. Андруховича / Бербець Людмила // Слово і час. – 2007. – № 2. – С. 49–59.
4. Білоус П. Колаж у давній та модерній українській прозі / Петро Білоус // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : [зб. наук. пр.] / Рівненський державний гуманітарний університет. – Рівне : РДГУ, 2001. – Вип. X. – С. 23–33.
5. Большаков В. П. Классическая теория жанров и ее преодоление / В. П. Большаков // Теория литературы : в 4-х т. / [гл. ред. Ю. Б. Борев, Н. К. Гей, А. В. Михайлов и др]. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. –
6. Гаспаров М. Л., Рузина Е. Г. Вергилий и вергилианские центоны. (Поэтика формул и поэтика реминисценций) / М. Л. Гаспаров, Е. Г. Рузина // Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности / [отв. ред. Е. М. Мелетинский]. – М. : Наука, 1978. – С. 190–211.
7. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.
8. Западное литературоведение XX века. Энциклопедия / [гл. науч. ред. Е. А. Цурганова]. – М. : Intrada, 2004. – 560 с.

9. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм : Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. В. Затонский. – Харьков : Фолио ; М. : Изд-во АСТ, 2000. – 256 с.
10. Кибиров Т. Стихи о любви / Тимур Кибиров. – М. : Время, 2005. – 856 с.
11. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму / [пер. с франц. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Издательская группа «Прогресс», 2000. – С. 427–457.
12. Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура. // Новый мир. – 1992. - № 2. - С. 255-232. – С. 230.
13. Лихачев Д. Развитие русской литературы X-XVII веков : Эпохи и стили / Д. С. Лихачев. – Л. : Наука, 1973. – 255 с.
14. Лосев А. Ф. История античной эстетики : в 8 т. / А. Ф. Лосев. – М. : Высшая школа, 1963. – .–
15. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX вв. / А. В. Михайлов // Античность как тип культуры / [отв. ред. А. Ф. Лосев]. – М. : Наука, 1988. – С. 308–324.
16. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / Зофія Мітосек ; [пер. з пол. В. Гуменюк]. – Сімферополь : Таврія, 2003. – 408 с.
17. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. – М. : Советская Энциклопедия, 1990. – 672 с.
18. Нич Р. Світ тексту : постструктуралізм і літературознавство / Ришард Нич ; [пер. з польськ. О. Галета]. – Львів : Літопис, 2007. – 316 с.
19. Поздняя латинская поэзия / [сост. и вступ. ст. М. Гаспарова] – М. : Худож. литература, 1982. – 719 с.
20. Разлогов К. Э. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана / К. Э. Разлогов // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино / [сост. М. В. Ямпольский ; отв. ред. Б. В. Раушенбах]. – М. : Наука, 1988. – С. 23–31.
21. Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко (втор. пол. XVII-XVIII в.) / Л. И. Сазонова. – М. : Наука, 1991. – 261 с.
22. Сорокин В. Норма / Владимир Сорокин. – М. : Ad Marginem, 2002. – 400 с.
23. Т. 1 : Ранняя классика. – 1963. – 584 с.
24. Т. 3 : Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – 2003. – С. 11–32.
25. Т. 2. – 1980. – 639 с.
26. Татаркевич В. Історія шести понять : Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естет. переживання / Владислав Татаркевич ; [пер. з пол. В. Корнієнка]. – К. : Юніверс, 2001. – 368 с.
27. Ушкалов Л. Есеї про українське бароко / Леонід Ушкалов. – К. : Факт – Наш час, 2006. – 280 с.
28. Чижевський Д. Українське літературне бароко : вибір. праці з давньої літератури / Дмитро Чижевський / [гол. ред. кол. Омелян Прицак, підготов. вид., передм. Олекса Мишанич]. – К. : Обереги, 2003. – 575 с.
29. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Умберто Эко // Всесв. література в навч. закл. України. – 2002. – № 5. – С. 112–120.
30. Эстетика Ренессанса : антология / [сост. и науч. ред. В. П. Шестаков]. – М. : Искусство, 1980. – .–
31. Dyer R. Pastiche / Richard Dyer. – London ; New York : Routledge, 2007. – 227 p.
32. Genette G. Palimpsests : Literature in the Second Degree / Gerard Genette ; [transl. by Channa Newman & Claude Doubinsky ; foreword by Gerald Prince]. – Linkoln : University of Nebraska Press, 1997. – 490 p.
33. Hempel W. «Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache» // «Germanisch-Romanisch Monatschrift». – 1965. – № 46. – S. 150–175.
34. Hoesterey I. Pastiche : Cultural Memory In Art, Film, Literature / Ingeborg Hoesterey. – Indiana : Indiana University Press, 2001. – 139 p.
35. Landvogt R. Schrift als Schicksal : zur Textualität und Intertextualität in Klaus Hoffers Roman «Bei den Bieresch» / Rainer Landvogt. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 1990. – 326 s.
36. MacKay H. Potluck (the art of pasticcio opera, an 18th century art form that combines various composers' works into a new opera production) / Harper MacKay // Opera News. – 1994. – April, 16. – Режим доступу :
37. http://www.metoperafamily.org/operanews/_archive/41694/Pasticcio.41694.html
38. McGill S. Virgil Recomposed : The Mythological and Secular Centos in Antiquity / Scott McGill. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2005. – 231 p.
39. Nichols T. Tintoretto : Tradition and Identity / Tom Nichols. – London : Reaktion Books, 1999. – 278 p.
40. Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft : Neubearbeitung des Reallexikons der Deutschen Literaturgeschichte / [Georg Braungart, Harald Fricke, Jan-Dirk Muller, Klaus Grubmüller, Klaus Weimar]. – Berlin : Walter de Gruyter, 1997. – .–
41. Bd. 3. : P–Z. – 2003. – 912 s.
42. Hassan I. The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodernist Literature / Ihab Hassan. – New York : Oxford University Press, 1971. – 297 p.

43. Picasso / [tekst : Matilde Battistini ; tłumaczenie : Dorota Łakowska ; Redakcja : Ewa Biernacka]. – Warszawa : «Rzeczpospolita» HPS, 2006. – 144 s.

SUMMARY

Postmodern intertextual literature tends to be similar to rhetorical literary systems of antiquity, classicism and baroque. But if the latter implemented their creative potential only within the frames of certain canons and rhetorical rules the absence of any norm became the basis of postmodernism. Heterogeneous and derivative postmodernist literary text represents a peculiar «revival» of antique and baroque centos, renaissance pasticcio painting, pasticcio opera.

Key words: pastiche, cento, intertextuality, rhetoric.

Ольга БЛАШКІВ

© 2009

ЛІРИЗМ ПРОЗОВИХ ДРАМ О. ОЛЕСЯ ТА В. Б. ЄЙТСА З ПОГЛЯДУ СИМВОЛІСТСЬКОЇ ПОЕТИКИ

У статті досліджується вплив ліризму на прозову структуру драм О. Олеся та В. Б. Єйтса. Аналізується прояв ліричної стихії на рівні тем, мотивів, проблематики у жанровій моделі символістської драми українського та ірландського митців.

Ключові слова: ліризм, первінь, драма, символізм, душа, (внутрішній) світ, лейтмотив.

Відомий дослідник творчості О. Олеся М. Неврлий, аналізуючи драматичні етюди митця, писав, що всі вони «сповиті надзвичайно тонкою ниткою поетичного настрою, і це наближує їх до ліричних переспівів... [4, с. 111]». Аналогічну думку висловив дослідник творчості В. Б. Єйтса С. Бовра (С. Bowra) про те, що звернення В. Б. Єйтса до драми «стало логічним продовженням лірики, розширенням «голосового діапазону» поезії. Недарма ця драматургія наскрізь лірична і багато в чому виростає з лірики [8, р. 197]». Драматургію О. Олеся та В. Б. Єйтса умовно можна розглянути як полівалентну художню структуру, в якій поєднано елементи різних стильових напрямів, і, який притаманне художньо-зображальне розмаїття. Відповідно драматичні твори митців як утворюють систему, так і членуються у групи зі спільними рисами, з яскраво вираженою художньою домінантою. Найвиразніший формальний стрижень дозволяє виділити такі системні ряди як прозові і віршовані драми. За жанровою художньо-типологічною своєрідністю (враховуючи, що у ХХ ст. поетика драми все більш визначається літературним напрямом, до якого належить автор [2, с. 155]) драми О. Олеся та В. Б. Єйтса можна класифікувати як символістські з елементами імпресіонізму, неоромантичні з елементами символізму тощо. Беручи до уваги домінантний критерій, на який неодноразово вказували дослідники, – ліричну стихію, то спостерігаються також різні міра і шляхи її розвитку у драматичних творах обох митців. Якщо ліричні мотиви лише пронизують драматичну основу, то можна говорити про ліризм драми, але якщо ліричний первінь змінює власне драматичну структуру, то маємо справу з таким міжродовим утворенням як лірична драма. Деякі драматичні твори О. Олеся та В. Б. Єйтса вписуються неодноразово в різні класифікаційні ряди, оскільки в них багато спільних прикмет, що вказують на типологічну спорідненість художніх явищ як у межах драматургічної творчості одного митця, так і в порівняльній парадигмі. У своїй сукупності ці художні явища дають повну характеристику драматургії О. Олеся та В. Б. Єйтса.

Ліризм драматургії О. Олеся та В. Б. Єйтса загально визнаний дослідниками, але досі немає системного структурно-семантичного осмислення ролі ліричного первня у драматичних творах різних жанрів обох митців. Мета нашої статті дослідити прояв ліризму у прозових драмах митців різних національних культур з урахуванням жанрової специфіки їх драматичних творів.

Як влучно зауважила російська дослідниця творчості В. Б. Єйтса Н. Тишуніна, характерною рисою символістських драм ірландського митця є «викриття прихованого за зовнішніми подіями змісту, змісту споконвічного й універсального [7, с. 77]». У п'єсах українського драматурга, проте, чіткіше проявляється ідеологізація, в життєтворчих настановах