

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ФОРМА МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ (НА МАТЕРІАЛІ КОМЕДІЇ ІВАНА МИКИТЕНКА «СОЛО НА ФЛЕЙТІ»)

У статті на матеріалі сатиричної комедії «Соло на флейті» призабутого нині українського драматурга 1930-х років Івана Микитенка досліджується специфіка інтертекстуальності як форми діалогу.

Ключові слова: інтертекстуальність, інтертекстема, цитата, алюзія, ремінісценція.

В статье на материале сатирической комедии «Соло на флейте» забытого на сегодня украинского драматурга 1930-х годов Ивана Микитенко исследуется специфика интертекстуальности как форма диалога.

Ключевые слова: интертекстуальность, интертекстема, цитата, аллюзия, реминисценция.

The article based on the material of comedy «Flute Solo» by the now forgotten Ukrainian playwright of the 1930s Ivan Mykytenko investigates the specific character of intertextuality as a form of intercultural dialogue.

Key words: intertextuality, intertexteme, quotation, allusion, reminiscence.

Творчість Івана Микитенка належить до призабутих фактів літературного життя 20–30-х років ХХ століття. На перший погляд, це цілком закономірно, адже його драми кон'юнктурні, пов'язані зі «злобою дня». Але для забезпечення повноти вивчення історії української літератури ХХ століття і ці твори мають потрапляти в поле зору дослідників. Драми І. Микитенка нині слід оцінити по-новому, звернувши увагу на власне поетикальні особливості. Це і зумовило безперечну **актуальність** обраної теми дослідження. **Мета статті:** дослідити специфіку і функції інтертекстем у сатиричній комедії Івана Микитенка «Соло на флейті» крізь призму трактування інтертекстуальності як специфічної форми міжкультурного діалогу.

Насамперед окреслимо теоретико-методологічні засади дослідження. Діалог у сучасному світі є одним з основоположних наукових понять, яке можна розглядати на різних рівнях: лінгвістично-семіотичному (діалог як форма мовлення, спілкування, що відрізняється від монологу); дискурсивно-

логічному (діалогічність свідомості і мислення; діалог як засіб продукування сенсу, знаряддя отримання істини); комунікативному (діалог як засіб сприймання, переробки, передавання готового сенсу, тут важливе взаєморозуміння); соціально-психологічному (діалог як форма соціальних зв'язків, спілкування, тобто взаємодії на міжособистісному рівні — зі своїм іншим Я, з іншими); культурологічному (діалогічність як властивість культури, діалог культур); екзистенційному (діалог як принцип людського існування, сутність якого — вихід за межі наявного буття, діалог як взаємини людина — людина, Я — Ти).

Традиційним є визначення діалогу як основної форми мовної комунікації. У літературознавстві діалоги і монологи трактують як специфічну ланку художнього твору, що постає у цій ситуації як своєрідний контрапункт двох ліній: перша — найменування фактів позасловесної дійсності, друга — монологи і діалоги, завдяки яким людина постає як носій мовлення: письменники освоюють інтелектуальний аспект буття людей та їх міжособистісне спілкування. У літературному творі діалог виконує низку різних важливих функцій. Одна з них — характеризуюча (діалоги й монологи є засобом характеристики і відображення внутрішнього життя персонажів). На цьому його аспекті були сконцентровані дослідницькі зусилля В. Фашенка. Вчений нотує: «Якщо жести і міміка є мовою «видимою», то діалоги й монологи — це, власне, мова і при тому «чутна», акустична (...) Мовлення — це словесна дія. І тому людина характеризується не лише тим, що і як вона робить, а також тим, що і як вона говорить» [12, 110]. Це, так би мовити, традиційний погляд на проблему.

У філософії і філології ХХ століття діалог постає як універсальна властивість буття. У цьому контексті доречно згадати російського філософа і семіотика М. Бахтіна, який запропонував інноваційну лінгвістично-філософську методологію діалогу. Її підґрунтям було твердження, що діалогічні відносини мають специфічну природу: вони не можуть бути зредуковані ані до суто логічних, ані до лінгвістичних (композиційно-синтаксичних) (див.: [2; 3; 4]). У концепції М. Бахтіна ви-

окремлюються наступні взаємопов'язані визначення поняття:

- 1) діалог — це загальна основа людського взаєморозуміння; «діалогічні стосунки —універсальне явище, яке пронизує все людське мовлення, всі стосунки і вияви людського життя, взагалі все, наділене сенсом і значенням. Де починається свідомість, там починається і діалог» [1, 92];
- 2) діалог як всезагальна основа всіх мовних жанрів. «Жанр — скристалізована в знаку історична пам'ять значень і сенсів, які перейшли на рівень автоматизму... Жанр — це представник культурно-історичної пам'яті в процесі всієї ідеологічної діяльності... (літописи, юридичні документи, хроніки, наукові тексти, побутові тексти: наказ, лайка, скарга, похвала і т.д.)» [1, 102];
- 3) діалог не можна зводити до спілкування, тобто діалог і спілкування не тотожні, але спілкування включає діалог, як форму спілкування. «Чужу свідомість не можна споглядати, аналізувати, визначати як об'єкт, річ, — з нею можна тільки діалогічно спілкуватися... У кожному слові лунає ... суперечка (мікродіалог) і вчувається відгомін великого діалогу» [6, 19].

Текст можна інтерпретувати як форму спілкування культур. Кожний текст спирається на попередні і наступні тексти, створені авторами зі специфічним світосприйняттям, картиною чи образом світу. У цій іпостасі текст вбирає сенс минулих і наступних культур; він завжди перебуває на помежів'ї, він завжди діалогічний, оскільки спрямований до іншого. Ця особливість тексту прямо вказує на його контекст, який і перетворює текст на твір. У творі втілюється цілісне буття автора, яке набуває сенсу лише за умови наявності адресата. Текст завжди зорієнтований на іншого, в цьому його комунікативний характер.

Спираючись на концепцію діалогізму, М. Бахтін інтерпретує культуру як: 1) форму спілкування представників різних культур, форму діалогу; «культура присутня там, де є дві (як мінімум) культури, самосвідомість культури — це форма її буття на грані з іншою культурою» [5, 85]; 2) як механізм самодетермінації особистості, з притаманною їй історичністю і соціальністю; 3) як форму первісного сприймання світу. У твердженні про культуру як спосіб спілкування представни-

ків різних культур йдеться про культури минулого, сьогодення і майбутні, які зустрічаються (спілкуються) в теперішньому часі. Культура як спілкування живе не тільки в теперішньому, але і має певну форму — це форма твору, який сприймається як «форма спілкування індивідів» у горизонті спілкування особистості» [6, 289]. Діалог між культурами буває безпосереднім і опосередкованим — простором, часом, іншими культурами; обмеженим часовими рамками, конкретними суб'єктами і безкінечним, як нерозривно пов'язує культури в нескінченному творчому пошуку.

Від бахтінської концепції діалогізму — лише один крок до теорії інтертекстуальності. У середині ХХ ст. бахтінська діалогічність отримала теоретичне обґрунтування у працях Юлії Кристєвої. Усуваючи (за її власним визнанням) нечіткість категоріальної мови Бахтіна, уточнюючи та розвиваючи його ідеї, французька дослідниця сформулювала 1967 р. визначення інтертекстуальності як такої взаємодії між текстами, яка відбувається всередині окремого тексту. У статті «**Бахтін, слово, діалог і роман**» дослідниця зазначає: «У Бахтіна розмежування цих двох осей, які він називає відповідно діалогом і амбівалентністю, проведене недостатньо чітко. Однак у цьому випадку недолік радше варто сприймати як відкриття, яке вперше зробив Бахтін у царині теорії літератури: будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст — це вбирання і трансформація якогось іншого тексту. Тобто на місце поняття інтерсуб'єктивності стає поняття інтертекстуальності, і виявляється, що поетична мова може бути прочитана як мінімум подвійно» [8, 429]. З часом теорія інтертекстуальності набула великої популярності. До сьогодні вона прийшла кілька етапів. Динаміку означування поняття «інтертекстуальність» Н. Корабльова пропонує структурувати наступним чином: 70-ті і далі — розширення значення; 80-ті і далі — звуження значення (симпозіум в Мюнхені, питання про конкретність адреси цитатних відсилок); 90-ті і далі — диференціація значень — лінгвістичних, поетологічних, культурологічних, філософських; 2000-ні (передбачення) — інтеграція значень [7, 2]. Різні літературознавчі школи і навіть окремі дослідники трактують інтертекстуальність по-своєму

(див., напр.: [9; 11]). Важливо, що всі вони визнають наявність цього поняття. Спільним для всіх є постулат, що будь-який текст є «реакцією» на попередні тексти.

У драмах Івана Микитенка функціонують інтертекстами різних типів, репрезентуючи різних «учасників» міжкультурного діалогу. Наприклад, у «Диктатурі» найчастіше застосовуються фольклорні та релігійні паремії. У п'єсі «Кадри» («Світить нам, зорі!») для характеристики персонажів активно використовуються пісенні тексти. Інтертекст класичної літератури у драмах І. Микитенка «Дівчата нашої країни» представлений цитатами з творів Т. Шевченка, М. Лермонтова, О. Пушкіна. Поширені у драмах також цитати з партійних документів і творів «класиків марксизму-ленінізму». Найчастіше І. Микитенко застосовує зазначені інтертекстами для увиразнення мовних партій дійових осіб (характеротворча функція), а також для надання їх висловлюванням авторитетності, декорування та підвищення емотивності.

Комедія «Соло на флейті» у цьому сенсі має свою специфіку. Найповніше інтертекстами представлені у мовленні головного антигероя — Григорія Ярчука. Перший його вихід на сцену супроводжується виразним характеризуючим монологом, в якому оприявнюється і перша інтертекстема: «*«На привіт віддячу вам привітом, н'ю за вас і ваше ремесло! Воно, як і наше, скінчиться смертю»*, — так співається в одній чудовій опері. Але смерть подумає про нас сама, а про життя подумаємо ми! Про життя, якому я поклоняюсь» [10, 393]. Першим «учасником» міжкультурного діалогу (сильна текстуальна позиція) стає музичний текст. Далі спостерігаємо дублювання прийому: у репліці персонажа знову зринає маскультурний «текст» 1920-х — «*Пахуча квітка прерій»* (йдеться про пісеньку Джима з мюзиклу «Роз-Марі»; поставлена вперше в Нью-Йорку напередодні Великої депресії (1924 р.), ця драматична історія про боротьбу канадських індіанців за громадянські права швидко здобула світову популярність). Коло культурних інтересів персонажа пов'язане з популярними аріями і романсами. Таким чином перше уявлення про Григорія Ярчука засвідчує пріоритетність у його інтертекстуальному репертуарі текстів масової (по-

пулярної) культури. Далі у мовленні персонажа актуалізується значна кількість інтертекstem — крилатих висловів, які зринають у найбанальніших ситуаціях, у спілкуванні з різними персонажами. Наприклад, в епізоді знайомства з аспірантами Інституту культури і побуту:

«Вася. Аспірант? Якої кафедри?

Ярчук. Філософської. Сьогодні тільки приїхав до вашого інституту, як бачите. Он і книжки, увесь мій багаж, так би мовити, *omnia mea...*» [10, 402]

Або:

«Убийбатько. Явитись начальству?

Ярчук. Так. Я ж нічого й нікого не знаю. Життя інституту для мене — *terra incognita*. Хто чим дихає і чого прагне — нічого не знаю. Бачу, якась боротьба. Але коріння її від мене скрите» [10, 407].

Афоризми — обов'язковий елемент мовлення персонажа, який виразно працює на створення іміджу освіченої і культурної людини (в аристократичному середовищі ХІХ ст. подібний типаж називали «*comme il faut*»). Лише один раз у мовленні Ярчука зринає фольклорна паремія («Хто топиться, той і за соломинку вхопиться») [10, 430].

Здавалося б, одним із найвагоміших складників репертуару інтертекstem у мовленні Григорія Ярчука мали стати цитати з філософських трактатів — для професійної ідентифікації мовця. Але вони не є надто поширеними, персонаж лише один раз посилається на сентенцію відомого філософа: «Люба Наталю Олександрівно. Бекон мав рацію, коли він говорив: «*Ми стільки можемо, скільки знаємо*». Я знаю життя, і можу його будувати, ламати і створювати знову» [10, 450]. «*Tantum possumus, quantum scimus*» — відомий вислів Френсіса Бекона з трактату «Про здобутки і приріст наук». Тобто і в цій ситуації йдеться не про глибоку обізнаність мовця чи його наукову компетенцію, а про оперування загальновідомими цитатами, що входять до слововжитку будь-якої відносно освіченої людини.

Домінуючого статусу у мовленні Ярчука набувають літературні цитаті і ремінісценції. Наприклад, у сцені освідчення:

«Ярчук. Справжня найпалкіша любов горить у мене в грудях з того часу, як я зустрів вас. Любов, яка ні з чим не хоче рахуватись, не хоче знати нікого, крім вас. О, я розумію *Бернарда Гресе! Любити — значить перестати порівнювати.*

Наталя. А хто це — Бернард Гресе.

Ярчук. Це все одно... Один маловідомий філософ» [10, 430].

Насправді Бернар Гресе — не філософ, а французький письменник (1881–1955), відомий своїми афоризмами про кохання, а також засновник видавництва «Гресе» і найбільш потужна фігура в історії французького книговидання першої половини ХХ століття.

У наступному епізоді — діалозі-двобойі Ярчука з Наталею — поруч з цікаво обіграною інтертекстемою-біблєїзмом ситуативно зринає цитата з поеми популярного російського поета О. Блока «Дванадцять»:

«Наталя. Ви ж називаєте Романа *другом!*

Ярчук. *Але істина — дорожча.*

Наталя. *В чому істина?*

Ярчук. *Запитання Пилата.*

Наталя. А ви — Христос?

Ярчук. (бере з склянки розу, підносить їй) «*У віночку з алик роз...*» не люблю ніяких поз» [10, 430].

Необов'язковість цієї інтертекстеми очевидна. Ярчук застосує її, прагнучи засвідчити власну обізнаність з титульними поетичними текстами сучасності.

У діалозі із швейцаром Булавою Ярчук озвучує вислів Михайла Ломоносова (цитата з атрибуцією): «Був такий геніальний російський поет Ломоносов. Він сказав про людей: *«Один выше числа перстов своих в счете происходит не умеет; другой не токмо через величину тягость без веса познает, не токмо на земле неприступных вещей расстояние издалека показать может, но и небесных светил ужасные отдаленья, обширную огромность, быстротекущее движение и на всякое мгновение она переменное положение определяетя».* Запам'ятайте. Це вам згодиться в житті...» [10, 438–439]. Інтертекстема виконує декоративну функцію, відображаючи зверхнє ставлення персонажа до співрозмовника, який займає нижче становище у суспільній ієрархії.

Подекуди інтертекстеми концентровано відображають життєве кредо персонажа, як-от у наступному фрагменті:

«Ярчук. Треба самому створювати обставини. Треба вміти керувати ними. Треба знати людей, думати й діяти.

Наталя. Але ж діють і інші?

Ярчук. Так, але одні діють, як *донкіхоти*...

Наталя. А другі, як *Санчо Панса*?

Ярчук. Як завойовники життя, як справжні реалісти.

Наталя. Як це розуміти?

Ярчук. Кожен розуміє по-своєму. *Один письменник сказав навіть: «Треба бути великим сукиним сином, щоб прожити на цьому світі».*

Наталя. Це жарт?

Ярчук. Ні, це філософія» [10, 455].

Для адекватного розуміння внутрішнього світу Григорія Ярчука слід уважніше відчитати репліку, яку він на початку комедії озвучує перед зачиненою брамою інституту: «Паркан високий, а ворота — замкнені. Але з цих важких томів, у які вкладає людська мудрість і які я приніс на своїх плечах, ми можемо зробити чудовий трамплін. З нього не важко буде підскочити і вхопитись руками за верхівку цієї наївної перепони...» За відсутності хисту і глибокої ерудиції, поверхнево засвоєна книжна мудрість стала для Ярчука зручним трампліном для завоювання достойного «місця під сонцем».

У мовленні інших персонажів інтертекстеми зустрічаються порівняно рідко. Виразно помітна тенденція автора добирати їх, відповідно до статусу й особливостей внутрішнього світу персонажів. Наприклад: «Вирішити справу закрито, щоб вулиця не могла *скакахау й плясаха веселими ногами*» [10, 406] — ця фраза належить директору Інституту культури і побуту тов. Бережному; «Рубнули? А воно, знаєте, *поспішиши — людей насмішиши*» [10, 414] — секретар партосередку Вересай; «А зараз він увесь час сидить коло своєї праці, не відірвеш його. Зарився в книжки, як *Фауст*. Нічого з ним не зробиш» [10, 412] — Наталя. У мовленні опонента Ярчука Романа Убийбатька також поєднують інтертекстеми — крилаті вислови і літературні ремінісценції. Наприклад:

«Убийбатько. Далі я мав намір сказати тобі одну річ, власне, спитати тебе. Але тепер не знаю, *питати чи не питати*.

Наталя. Подумаєш, який *гамлетизм*. Це тобі не личить (...)» [10, 460].

Або

«Убийбатько. Що ти так питаєш, ніби ти — Цезар, а я — Брут? «*І ти, Бруте?*» Ну, і я. Хіба ще хто хоче прославитись, крім мене?» [10, 461].

У мовленні швейцара Булави, який керується бажанням відповідати статусу установи, в якій працює, також зринають інтертекстами-афоризми, але більш характерним для розкриття внутрішнього світу «людини з народу» є наступна фраза: «Булава. *Як казав філософ Мартина Задека, людина сама себе ніколи не розгадає, а других розгадає*» [10, 410]. До філософів персонажі цієї комедії зараховують осіб, далеких від справжньої науки: Мартин Задека (Zadeck) — автор книги пророцтв (1769), у якій було прогнозовано падіння Османської імперії; в Росії цим псевдонімом скористався московський купець С. Комісаров, який поставив його на титульному аркуші гадальної книги («Древний и новый всегдашний гадательный оракул, найденный после смерти одного стошестилетнего старца Мартина Задека». — М., 1800; 3-є изд. — М., 1821); згодом його застосовували різні письменники. В освіченому середовищі ім'я Мартина Задеки є символом підробки, симулякру.

Підсумовуючи, акцентуємо найважливіше. «Міжкультурний» діалог у комедії Івана Микитенка насправді виявляється діалогом з явищами масової культури й текстами, що належать до сфери загальної освіченості. У репертуарі інтертекстем, які застосовує Григорій Ярчук (меншою мірою — інші персонажі), домінують наступні різновиди «чужого слова»: цитати із шлягерів 1920–1930 років, крилаті вислови, запозичені з популярної енциклопедії афоризмів, висловлювання, що підтверджують його життєве кредо. Завдяки цим інтертекстемам формується мовленнева маска персонажа, пов'язана з іміджем культурної освіченої людини і феноменальною здатністю до мімікрії. У фіналі комедії Григорія Ярчука викривають, але це є наслідком не логічного розвитку сюжету, а наперед визначеної автор-

ської інтенції — бажання вірити в те, що у радянському суспільстві пристосуванство, кар'єризм, підступність зникнуть, разом із типом новітнього Хлестакова.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С., Давыдов Ю., Турбин В. и др. М. М. Бахтин как философ: Сб. статей / Рос. академия наук, Институт философии. — М.: Наука, 1992. — С. 111–115.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1975. — 504 с. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.i-u.ru/biblio/archive/bahtin_voprosi
3. Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского / М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1963. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Baht_PrPoet/08.php
4. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1979. — 412 с.
5. Библер В. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура / В. Библер. — М.: Прогресс, 1991. — 176 с.
6. Библер В. С. От наукоучения — к логике культуры: [Два философских введения в двадцать первый век] / В. Библер. — М.: Политиздат, 1990. — 413 с.
7. Кораблева Н. Интертекстуальность литературного произведения / Н. Кораблева. — Донецк: Кассиопея, 1999.— 28 с.
8. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму [Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова]. — М.: Прогресс, 2000. — С. 427–457.
9. Кузьмина Н. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. [Изд. 4-е, стер.] / Н. Кузьмина. — М.: КомКнига, 2007.— 272 с.
10. Микитенко І. Твори: В 4 т. — Т. 3: П'єси / Упоряд. О. Микитенка. — К.: Дніпро, 1983.— 479 с.
11. Фатеева Н. Интертекст в мире текстов: [Контрапункт интертекстуальности] / Н. Фатеева. — Изд. 3-е, стереотипное. — М.: КомКнига, 2007. — 280 с.
12. Фащенко В. У глибинах людського буття: [Літературознавчі студії] / В. Фащенко. — Одеса: Маяк, 2005. — 640 с.