

молодших поколінь дослідників – «поле розоране», треба тільки зважитись на такий ґрунтовний і уважний обробіток його, як це пропонував Д. І. Чижевський.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Кортхазе В.* Дмитрий Чижевский и родина его выбора Германия // Дмитро Чижевський, особистість і творчість. Збірник матеріалів... (чеською, українською, німецькою, англійською, російською мовами). – Прага, 2004; 2. *Чижевський Д.* Історія російської літератури. *Романтизм*. Переклад з німецької О. Костюк. – К.: ВЦ «Академія», 2009; 3. *Чижевський Д.* Порівняльна історія слов'янських літератур. Переклад з німецької О. Костюк і М. Ігнатенка. – К.: ВЦ «Академія». – 2005; 4. *Янцен В.* Неизвестный Чижевский... – Санкт-Петербург, 2008.

Палій О.П. (Київ, Україна)

Інтертекст як пародійне поле: оповідання Міхала Вівеґа та Їржі Крадохвіла

Крізь призму інтертекстуальності у статті розглянуто оповідання сучасних чеських прозаїків-постмодерністів М.Вівеґа та І.Крадохвіла. Особливу увагу приділено пародійному модусу творів.

Ключові слова: пародія, пастши, інтертекст, аллюзія.

Через призму інтертекстуальності в статті розглядаються розповіді сучасних чеських прозаїків-постмодерністів М.Вівеґа та І.Крадохвіла. Особливу увагу приділено пародійному модусу творів.

Ключевые слова: пародия, пастши, интертекст, аллюзия.

In this article short stories of Czech prose postmodern writers Viewegh and Kratochvil are explored in the light of intertextuality. Special attention is paid to the parody mode of compositions.

Key words: parody, pastiche, intertext, allusion.

В естетичній свідомості кінця ХХ – поч. ХХІ ст., у світлі сучасного знання про семіотично-інтертекстові механізми і природу літератури, пародія набула статусу однієї з основних категорій художньої творчості. На передній план висувуються, окрім деструктивного, щоразу частіше творчі (стилетворчі, жанротворчі) аспекти пародії. Іронічне ставлення письменника до дійсності, реалізуючись крізь літературне пародіювання, викриває ідейну та естетичну сутність як окремих творів, так і художніх систем в цілому. Об'єктом пародії стають зразки «високої» літератури у їхніх стилістичних і сюжетно-композиційних аспектах, нерідко пародія спрямована проти масової художньої продукції – бульварних і кримінальних романів, штампів бестселерів тощо; знижуючи стиль пародійованого твору, вона сприяє вірній оцінці оригіналу, виконуючи таким чином роль художньої критики. З появою постмодернізму пародія уже не трактується як викривлення, протест, де серйозні драматичні

інтонації заглушують комічне начало. Сучасна пародія пов'язана, за словами І.Львіна, «з образом мирного співіснування стилів та ідей, з комедійною грою смислами на безкінечному полі інтертекстуальності» [1, 189].

Стосовно сучасної прози правомірно говорити про пародію не як про жанрову одиницю, а про пародійність як жанрову властивість. Пародійність як стильове явище хоча й не тотожна пародії, але генетично з нею пов'язана та розвивається на її тлі, адже поняття пародійності ширше, ніж поняття літературної пародії. Стиль багатьох сучасних письменників можна по праву назвати іронічно-пародійним. Наприклад, П.Зюскінд у романі «Парфумер» іронічно переосмислює романтичні структури, стилізуючи Т.А.Гофмана, А.Шаміссо, В.Гюго, Т.Манна, Г.Грасса. На сучасному етапі розвитку літератури пародію виміщає пастиш – спосіб співвідношення між собою текстів (жанрів, стилів тощо) в умовах тотальної відсутності семантичних або аксіологічних пріоритетів. Постмодерністська критика трактує пастиш як прийом, якій, подібно пародії, є наслідуванням та використанням стилістичної маски, але його принциповою відмінністю від пародії є те, що його процесуальність виявляється емоційно нейтральною, позбавленою енергії заперечення (тоді як пародія заперечує те, що пародіює) і пафосу ствердження (бо пародія завжди має на увазі альтернативу тому, що пародіюється) [2, 559].

Уживана з різною метою, для виконання різних функцій, пародійна стилізація у сучасній чеській літературі належить до поширених художніх практик. Міжтекстовий аспект пародії вказує на спосіб і місце закорінення певного твору в літературній традиції, мові й культурі, тому часто пародіюються поетика та стилістика відомих і високо поцінованих письменників. Так, пародійна алюзія на прозу М.Кундери відчутна в назвах творів І.Кратохвіла «Скорботний бог» або В.Парала «Книга насолоди, сміху та радості». Як полемічна реакція на збірку «Смішні любові» з'явилися цикли оповідань З.Саліварової «Панський виїзд» і В.Мацури «Нижніми кігтками». М.Вівег, пародіюючи вислів М.Кундери про персонажі як екзистенційні можливості письменника, створив роман «Учасники поїздки», в якому автор їде відпочивати до Італії разом із власними героями. Сам М.Кундера написав п'єсу «Якуб та його хазяїн. Пошана Дені Дідро», назвавши її «варіацією» на роман французького письменника. До літературного пародіювання він вдається і в романі «Повільність», де наслідує стиль новели В.Денона та викриває безглуздість сучасного способу життя, протиставляючи його укладу доби преромантизму. Перелицьовування відомих сюжетів та літературних кліше, адоптація їх на національному ґрунті є одним із найпоширеніших способів гри з літературою попередніх періодів або з текстами інших авторів. Яскравим прикладом такої гри є оповідання сучасних чеських прозаїків Міхала Вівега та Їржі Кратохвіла, які демонструють різні види пародійної стратегії.

В оповіданнях М.Вівега на перший план виступає традиційно пов'язана з пародією розважальна функція – незацікавленої літературної забави, яка демонструє стилістично-професійну вправність пародиста та жартівливе

виявлення секретів і обмежень авторського стилю. Збірки «Думки люб'язного читача» (1993) і «Нові думки люб'язного читача» (2000), які містять літературні пародії на шістнадцять чеських і десять зарубіжних письменників, побудовані на наслідуванні авторського стилю в області форми і мотивів, прийомах цитаті і обігрування біографічних деталей (наприклад, Б.Габала читач «зустрічає» на дачі в Керську в оточенні улюблених кішок, В.Парала – в приміщеннях хімічних заводів). У вступі до першої збірки М.Вівег задає тон спілкування з читачем як із рівноправним колегою, вітаючи його з виходом книжки, яку той «тільки-но купив, або ж випадково вкрав у районній бібліотеці», та іронічно обіцяючи, що нарешті допоможе читачеві «остаточно висвітлити всі ті питання, що постійно виникають у нього в голові: ті чи інші сучасні твори є просто дурницею, або складним постмодерністським витвором» [6, 7]. Письменник десакаралізує символи «високого» мистецтва: «Так, Пегас жере» [6, 9], «Ще неправда, що великий дух ніколи не смердить, отже немає розумних доводів, чому б на Парнасі не провітрювати» [6, 10]. Іронічно-ігрова інтертекстуальність розрахована на певну читачську підготовленість. Декодування авторського замислу реципієнтові полегшують присвяти (Б.Габалу, М.Кундери, В.Паралу, Е.Хемінгуею та ін.), назви оповідань, що повторюють оригінальні («Весна тут!», «Безсмертна історія»), або ж досить прозоро їх нагадують («Ще один сумний жарт», «Прима вечір», «Яра Кіндерман, педагог» тощо).

Результат літературної критики досягається через карикатурне перебільшення стилістичних ознак зразка та позбавлення його звичної контекстно-тематичної мотивації. Так, наслідуючи Б.Габала («Грудневе торнадо»), Вівег використовує довгі складні речення без розділових знаків, застосовує такі характерні для письменника прийоми як спонтанне мовлення, ефект імпровізації, фамільярний тон, відсилає до творів улюблених Габалом філософів і літераторів – Лао Цзи, Кафки, Сенеки, Шопенгауера. Ремінісценції виникають і на власні книжки Габала «Ігри в правду», «Чарівні флейти», «Листи до Дубенки».

Особливості художньої мови Владіміра Парала («Мука китової образності») відображені у деталізації, наприклад, перерахуванні торгових марок речей, що належать героям (сигарети KENT ROYAL (виготовлено в США), годинник SEIKO (виготовлено в Японії), валіза SEA LORD (виготовлено в Англії); у внутрішньому монолозі персонажів; мотиві рутинності подружнього життя; двозначному переплетінні абстрактного з конкретним («...він поставив себе назустріч шаленому потоку життя, валіз, грудей і надувних матраців» [6, 33]). Оповідання поділено на дрібні частини, дія хронологічно порушена, в тесті з'являються персонажі трьох творів Парала – новели «Особиста буря» і романів «Муки образності» та «Молодик і білий кит». Кожного героя супроводжує анкета з особистими даними (зазначені вік, зріст і вага, для жінок навіть об'єми тіла). Для характеристики персонажів Вівег використовує власні улюблені цитати з прози Парала, які виконують роль епіграфів до кожної частини.

Головні теми й мотиви творчості Мілана Кундери пародіюються в оповіданні «Ще один сумний жарт». В центрі уваги Кундери, на думку Вівега, є

роздуми про жанр роману і теорія відносності всього у світі: «Від чого я власне залежу? – питав я себе. До чого я прив'язаний? До Бога? До батьківщини? До людей? Ні, – відповідав я собі, – єдине, від чого я залежу, є роман» [6, 14]. Натяк на суперництво між М.Кундерою і В.Гавелом підкреслюють влучно використані алюзії на п'єси Гавела; як стильову ознаку Вівег виділяє легку форму, грайливість і анекдотичність сюжетів Кундери, його схильність до парадоксальних висновків: «... це смішно. Як кохання» [6, 14]. Якщо б оповідання не мало назви і присвяти, то порівняння творів Кундери з музичними опусами, його писання в нотних зошитах і невдоволеність перекладачами, мотиви помсти й фатальних жартів обов'язково наштовхнули б начитаного реципієнта на ідентифікацію письменника.

У пародії на роман Сильвії Ріхтерової «Буквар батьківської мови», Вівег, як і авторка, перше слово в кожному абзаці пише великими літерами, а наступним реченням пояснює сенс попереднього («ЦЕ крісло вже двадцять років потребувало нової оббивки, але за двадцять років воно так її і не дістало». У реченні «ЦЕ крісло вже двадцять років потребувало нової оббивки, але за двадцять років воно так її і не дістало» приховується вся історія нашої родини» [6, 28]). Складні філософсько-метафізичні висновки письменниці він зводить до кумедних («Хто грає в кості, стає шестигранним. Хто грає в карти, стає двоголовим. Одного дня тато підняв голову від шахівниці і, подивившись у дзеркало, збагнув, що він кінь на ім'я Е6» [6, 30]).

Роман Іржі Крадохвіла «Безсмертна історія або життя Соні Троцької-Саммлерової чи Роман-карнавал» Вівег перетворив на п'єсу для радіо. З уст героїні Соні Крадохвілової у її діалозі з правнуками звучать майже ті самі репліки, що і в тексті оригіналу, але новий контекст надає цитатам пародійного забарвлення. І.Крадохвіл: «То була довга мандрівка, але я про ту подорож нічого не пам'ятаю, моя пам'ять запалюється на морській глибині в якійсь затоці на Криті, на очах великої морської риби, яка здивовано, ошелешено і зачаровано дивиться на мене, коли я пропливаю біля неї і занурююся глибше, наче обкурений морський коник, тим часом татусь тримає мене прив'язаною за ногу і дивиться за мною, сівши на коліна і закриваючи долонями Егейське сонце» [4, 21]. У Вівега той самий уривок виглядає так: «...і коли мені було чотири роки татусь взяв мене з собою на Егейське море, щоб навчити плавати. Він прив'язав мою ногу шпагатом і спустил мене на самісіньке дно, і я ходила по тому дну цілі місяці, і бачила там мушлі, і, що найголовніше, триметрову рибу Регалекус Банкці, яка трохи здивовано витріщалася на мене отрим своїм єдиним оком» [7, 89].

У другій збірці «Думок» присутня і автопародія – «Оповідання про шлюб і секс», побудоване на давній «ворожнечі» М.Вівега з літературними критиками і тому написане у формі критичної статті, автор якої нагадає посвяченим брнеського письменника Мартіна Райнера, видавця вівегових книжок. Для того, щоб читач отримав задоволення від розгадування інтертекстуальних натяків, він мусить знати оригінальні кліше, претекст. Отже, для людини, яка не обізнана з творчістю чеських письменників, яких пародіює Вівег, дуже важко зрозуміти

зміст його оповідань, виділити пародійні прийоми, за допомогою яких автор досягає ефекту комічного. Загалом, критики одностайні у тому, що якщо перша частина «Думок» була приречена на читацький успіх, принаймні у чеському середовищі, то друга зацікавить скоріше фахівців. Крім того, літературознавці зазначають, що у другій збірці автор втрачає ігрову легкість викладу і подеколи переходить від пародії до політичної сатири [див. 5, 158-162].

Більшою витонченістю і вищими вимогами до рівня освіченості читача вирізняється збірка оповідань Іржі Кратохвіла «Мое кохання, Постмодерно» (1994). Деякі оповідання пародіюють жанри популярної літератури, інші експліцитно відсилають до творчості всесвітньовідомих майстрів слова (Х.Л. Боргеса, К.Чапека, Ф.Кафки). Кратохвіл запрошує читача до філологічної і культурологічної гри, яка дозволяє краще зрозуміти заковане в образах світової культури. Вражаюча літературна ерудиція письменника, його формальна винахідливість і буйна фантазія буквально не знають меж. Постмодерною звучить маленьку дівчинку незвичайної краси, яку викрадає маніяк і сорок років тримає під замком у коморі (натяк на комуністичний режим у Чехословаччині 1948-1989 рр.). Оповідач-священик звільняє жертву і з'ясовує, що вона анітрохи не подорослішала: «І згодом я з Постмодерною нісся чудовим літнім вечором, нібито ніколи не було тих страхітливих сорока років, і всі змирилися за нами з незрозумілою тугою» [3, 115].

Інспірацією для створення збірки стали «Мінутні романи» австрійського письменника-імпресіоніста зламу XIX – XX ст. Петера Альтенберга. На обкладинці книжки автор зазначає: «У кожному з цих тридцяти семи оповідань я використав одне (коротке) речення з тридцяти семи Альтенбергових оповідань. Це оповідання, побудовані навколо Альтенбергових речень так само, як колись в Буенос-Айресі ставилися будинки навколо колодязів» [3, обкладинка]. Такий секундарний сигнал, за класифікацією Ж.Женетта, є прикладом паратекстуальності, тобто зв'язку між текстовими доповненнями (назвою, передмовою, післямовою, примітками) з претекстом. Архітекстуальність, що визначає жанрові стосунки між текстами, представляє, наприклад, оповідання «s.t.o.», яке, почавшись за структурно-сюжетною схемою казки про Білосніжку та сім гномів, перетворюється на рекламний ролик товариства, виробляючого гормон росту. Гіпертекстуальність як адоптація, трансформація претексту в пародійний текст, у Кратохвіла має характер автопародіювання – він експериментує, варіюючи власний сюжет до різних жанрів (оповідання «Страштлива історія про ліфт» – радіоп'єса «Угору та вниз»).

Текст збірки насичений літературними та нелітературними алюзіями, що має продемонструвати феномен «відлуння» в культурі, явище інтертекстуальності, цитатну природу літератури. Скажімо, заголовок оповідання «Обіцянка» є цитатним стосовно назви кримінального роману Ф.Дюрренматта, а «Слід 3» – оповідань К.Чапека. Відсилаючи назвою до іншого твору, автор не лише налаштовує читача певним чином, але й пропонує продовження історії, її нове тлумачення. Розширення семантичного поля вихідного художнього світу новою

постісторією заповнює лакуни первісного тексту, змінює його структуру і твір отримує новий контекст. Така стратегія доводить, що інтертекстуальність може бути двосторонньою, тобто вихідний твір може вплинути на інтерпретацію первісного. Оповідач («Слід 3») знаходить зимової місячної ночі на засніженій рівнині відбитки черевиків, що утворюють коло: «...колись я вже чув історію про самотній слід у полі, а потім ще про те, як довга низка слідів обірвалася раптово посередині вулиці» [3, 95]. Далі він розмірковує про метафізичну природу самотнього сліду, який має бути відбитком ноги якогось божества, тоді як обірвана низка слідів є загадкою людською, вирішення якої треба шукати у природному світі. Побачене оповідачем коло слідів здалека схоже на один величезний відбиток, водночас, кільце відбитків пов'язує їх із незакінченою низкою, адже круг є звитою лінією, а лінія – розвитим кругом. І так коло поєднує в собі трансцендентне та іманентне, божественне і людське. «І раптом я згадав! Адже обидві ці історії про сліди, на жаль, є лише оповіданнями (Чапек К. Слід // Божа мука. – Прага, 1973, С. 9-13; Чапек К. Сліди // Оповідання з однієї кишені. – Прага, 1967, С. 114-121) і з того випливає, що і моя історія, те, що зі мною щойно сталося, є оповіданням (Кратохвіл І. Слід 3 // Моє кохання, Постмодерно. – Брно, 1994, С. 93-94)... І так я бігаю по обводу оповідання, волаю до Вас, підскакую і намагаюся подати Вам знак» [3, 96].

Оповідання «Боргес-1» та «Боргес-2» також демонструють літературні пріоритети Кратохвіла. За сюжетом першого твору із екзотичного гусеня, названого на честь оповідання Х.Л.Боргеса «Сад перехрещених стежкою», замість метелика вилуплюється дракон, який росте і живиться «тим найціннішим, що має той, хто є відповідальним за його створення» [3, 98]. Одного дня виявляється, що дракону немає чим годуватися і він помирає. Оповідач намагається зрозуміти, що витягнув із нього той екзотичний звір: «... я й досі не знаю, що було в мені найціннішого і що я втратив» [3, 99]. Так викривається задум збірки, яка є спробою постигнути невловиму сутність художньої творчості, таємничий предмет творчої жаги. У другому «боргесовському» оповіданні автор зайнятий розшифровкою послання від померлого аргентинського письменника, яке містить текст його нового твору з чеською тематикою. Цей текст «демонструється» кожного вечора у міському парку за допомогою скульптурних груп тварин, що постійно змінюються. Героєві вдалося розшифрувати лише перші два речення, які несподівано співпали з початком його власного оповідання: «І в маленькому парку десь у брненському передмісті продовжує марно рухатись по колу невідомий боргесовий текст, записаний живим письмом» [3, 102].

З Кафковим «Перевтіленням» інтертекстуально пов'язане оповідання «Наближення». Мотив вимушеної ізоляції і неможливості контактувати із зовнішнім світом нібито пов'язаний із драмою героя-двірника, який не в змозі покинути приміщення із-за неправдоподібного поглядання, натомість перевтілення відбувається з оповідачем, який стає жертвою власних фантазій, перетворившись на величезного потворного павука, історіями про якого він розважав бідолашного. Загалом, мотив перевтілення є наскрізним у збірці: герої змінюють маски, обличчя, перетворюються один на одного, на тварин і міфічних

істот. Усі оповідання містять якесь неймовірне припущення, яке дає можливість бачити світ із зовсім несподіваного боку. Інтелектуальні конструкції Кратохвілових оповідань не є самоціллю, автор ставить перед собою завдання показати читачеві, що світ не такий простий, як видається, що цілком реальним життям живуть не лише люди, а й символи, ними створені.

Міфологічні мотиви й архетипні образи також набувають іронічного тлумачення: в оповіданні «Зі шляхів Гулліверових» ревнивий чоловік на ім'я Цербер охороняє вхід до фантазмагоричного світу лона власної дружини, де вже зник сонм її коханців. Герой, потрапивши до цього «внутрішнього» світу послідовно повторює пригоди Іони та Гуллівера. У «Лекціях із семіотики» оповідач на шляху до визволення нареченої проходить випробування лабіринтом, але не може вбити Мінотавра, впізнавши в ньому перевтілену кохану. Герой оповідання «Казка про знак» виховує трьох горил-нащадків Берії (у розмовній чеській мові слово «горила» вживається на означення тілоохоронця), які згодом стають відповідно президентом, головою влади та генеральним секретарем країни. Горили намагаються змінити порядки на краще, і тому одного дня оповідач отримує пакунок з їхніми пошматованими тілами. Отожноуючи себе з архангелом Михайлом, на честь якого був названий, він вирушає на схід виконувати велику місію, адже йому з'явився знак: «Ви не повірите, але в мене на тімені за ніч розлилася пляма і з'їхала краєчком на чоло» [3, 21]. Ім'я героя та деталі його зовнішності відсилають читача до часів «перебудови» у СРСР кінця 1980-х рр.

У розважально-інтелектуальній грі обох авторів пародія легко сполучається з пастишем та іншими формами стилізації, іноді вступає у зв'язки з технікою колажу або є діалогом із літературною традицією. Для М.Вівега пародійне наслідування є літературною грою і демонстрацією професійного вміння. Для І.Кратохвіла пародія є не лише діалогом з іншими текстами, але становить також правило побудови іншого світу, стає одним із чинників, які уможливають вираження власної проблематики. Письменники-постмодерністи розраховують на впізнавання першоджерел, як би радикально не були переосмислені ті чи інші цитації, потрапляючи до нового контексту. Цитатне використання чужих літературних кодів виступає, по-перше, засобом розширення культурного простору тексту, по-друге – способом активації співтворчого імпульсу читача, що залишає простір для варіативного прочитання.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ильин И.П. Постмодернизм: Словарь терминов / Илья Ильин. – М. : Интрада, 2001 – 384 с.;
2. Постмодернизм. Энциклопедия / [ред.-сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко] – Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.;
3. Kratochvil J. Má láska, Postmoderno / Jiří Kratochvil. – Brno : Atlantis, 1994. – 115 s.;
4. Kratochvil J. Nesmrtelný příběh aneb život Soni Trocké-Sammmlerové čili Román karneval / Jiří Kratochvil. – Brno : Atlantis, 1997. – 223 s.;
5. Novotný V. Parodie pro potěšení (spisovatelovo) / Vladimír Novotný // Ta naše postmoderna česká. – Praha : Protis, 2007. – 188 s.;
6. Viewegh M. Nápadý laskavého čtenáře / Michal Viewegh. – Brno: Petrov, 2002. – 123 s.;
7. Viewegh M. Nové nápadý laskavého čtenáře / Michal Viewegh. – Brno : Petrov, 2004. – 128 s.