

Волинь філологічна:

текст і контекст

УДК 821.161.2 Карманський 09

Світлана Бортник

ЛІТЕРАТУРНО-ТЕАТРАЛЬНІ КОРЕЛЯЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ПЕТРА КАРМАНСЬКОГО (інтертекстуальний вимір)

В аспекті міжтекстової взаємодії проаналізовано явище інтермедіальності. До уваги взято взаємозв'язки літературної творчості П. Карманського з мистецтвом театру.

Ключові слова: інтертекстуальність, інтермедіальність, театральність, П. Карманський.

Бортник Светлана. Литературно-театральные корреляции в творчестве Петра Карманского (интертекстуальное измерение). В аспекте междутекстового взаимодействия рассматривается явление интермедиальности. Во внимание взята взаимосвязь литературного творчества П. Карманского с искусством театра.

Ключевые слова: интертекстуальность, интермедиальность, театральность, П. Карманский.

Bortnik Svitlana. Literary-Theatrical Correlations are in Creation of Peter Karmanskiy (Intertekstual Measuring). The phenomenon of intermediality is examined in the aspect of intertext cooperation. Into account intercommunications of literary creation of P. Karmanskiy undertake with the art of theater.

Key words: intertekstuality, intermediality, theatrics, P. Karmanskiy.

Постановка наукової проблеми. У контексті теорії інтертекстуальності сучасні науковці досить часто звертають увагу на взаємозв'язок художньої літератури з невербальним мистецтвом. Поняття “текст у тексті” та “текст про текст” виявляються співвідносними з поняттями “мистецтво в мистецтві” й “мистецтво про мистецтво”. Так, у наукових студіях набуває **актуальності** поняття інтермедіальності.

Мета статті полягає в дослідженні інтермедіальних взаємозв'язків літературної творчості українського письменника Петра Карманського з мистецтвом театру. Інтермедіальність трактується як специфічний різновид інтертекстуальності.

Аналіз останніх досліджень з цієї проблеми. Інтермедіальність як самостійна сфера досліджень сформувалась у контексті компаративістики ще в 50–60-ті роки ХХ ст. Однак термін “інтермедіальність” у термінологічному апараті філології, філософії та мистецтвознавства з'явився в останні десятиліття ХХ ст. Його запропонував німецький

літературознавець О. Хансен-Леве у статті “Проблема кореляції словесного та образотворчого мистецтва на прикладі російського модерну”, опублікованій у журналі “Віденський славістичний альманах” 1983 р.

Здебільшого науковці дають визначення інтермедіальності, ураховуючи її безпосередню близькість з інтертекстуальністю. Наприклад, І. Арнольд пропонує термін “синкретична інтертекстуальність”: “Текст у тексті може відображати різні сфери мистецтва, словесно передавати зміст і форму творів живопису, музики, архітектури і т. д.” [1, 437]. І. Борисова вважає, що серед багатьох підходів до інтермедіальних досліджень особливо цікавим й евристичним бачиться кореляція з інтертекстуальністю: “Інтермедіальність вписується в широке розуміння інтертекстуальності як будь-якого випадку «транспозиції» однієї системи знаків в іншу (Ю. Кристева), що передбачає найрізноманітніші різновиди «інтер<...> альних» відношень (І. П. Смирнов), нехай то буде інтервербіальність (Г. А. Левінтон), інтеркультуральність (Б. Вальденфельс) чи інтерсуб’єктивність (Е. Гуссерль), чи інтеркорпоральність (М. Мерло-Понті) і т. д.” [9]. На онтологічній близькості інтертекстуальності й інтермедіальності наголошують П. Тороп, І. Дітковська, І. Будникова та ін.

Отож очевидним є те, що для досліджень літературознавчого характеру актуальним бачиться таке розуміння інтермедіальних відношень у безпосередньому зв’язку з інтертекстуальністю, яке передбачає словесне текстове відтворення запозичених елементів різних рівнів з інших мистецтв, але одночасно визнається і широке трактування інтермедіальності як явища семантичного та знакового перекодування певної текстової інформації різного характеру, що спостерігається у сфері мистецтва й загалом культури.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів. Особливість інтермедіальних кореляцій творів П. Карманського з театром полягає в тому, що автор майже не звертається до реальних творчих здобутків у цій мистецькій галузі, як це спостерігається зі скульптурою, архітектурою чи живописом, коли згадуються чи описуються ті чи інші витвори, імена або особливості художньої манери окремих митців. Апелювання до мистецтва театру відбувається на рівні запозичення термінів, понять, окремих образів, формальних особливостей побудови художнього твору тощо. Театр присутній

у текстах письменника як синтетичне мистецтво гри у своєму теоретично чітко окресленому вигляді, яке автор творчо трансформує в переважно метафоричні конструкції.

Певною мірою питань взаємодії творчості П. Карманського з театром торкнулася Г. Осадко у праці “Знакові образи-символи як стильові чинники в поезії та прозі символізму (на матеріалі творчості П. Карманського)” [8]. Дослідниця досить докладно розглянула специфіку використання автором таких образів-символів зі сфери театрального мистецтва, як маска, маскарад, блазень, гра тощо, однак із погляду інтермедіальності ряд питань потребують ще вивчення і відповідного аналізу з урахуванням наукового досвіду та набутків попередників у сфері подібних досліджень.

У творчості П. Карманського великою мірою відобразилося характерне для літератури кінця ХІХ – поч. ХХ ст. посилення тенденцій до театральності в різних формах. Театральність постає ключовим поняттям, яке визначає і специфіку взаємодії творів письменника з мистецтвом театру, і специфіку власне дослідження цієї взаємодії. У літературу поняття театральності прийшло з театрального мистецтва, де воно позначає “сукупність сценічних зображально-виражальних засобів та прийомів, притаманних театру як особливому мистецтву гри” [5, 465]. Важливе розуміння театральності простежується і в Ю. Лотмана, котрий як основну ознаку будь-якого театрального дійства називає високий ступінь семіотичності: “Весь світ, стаючи театральним світом, перебудовується за законами театрального простору, потрапляючи до якого, речі стають знаками речей” [6, 269]. Актуальними для дослідження літературної творчості П. Карманського з погляду її кореляцій із мистецтвом театру є погляди В. Халізева, котрий театральність характеризував як “активність, (...) ефектність мовної і жестово-мімічної поведінки людини, виразність якої зрозуміла значній кількості пристніх” [10, 14]. При цьому дослідник виділяв два типи театральності: театральність саморозкриття та театральність самозміни. На його думку, театральність саморозкриття здійснюється переважно через слова та жести, сповнені патетики. Патетичне ж самовираження незмінно супроводжують екстази й афекти. Друга форма театральності пов’язана з тим, що людина з власної волі перетворює себе й удає з себе не того, ким є насправді, наприклад, ігрова ексцентрика, блазенство, клоунада, стихія обману [10, 14–16].

Театральність в інтермедіальному діалозі літератури з театром великою мірою визначає особливості побудови й семантики літературного тексту під впливом “театрального коду”. Вплив цей може набувати різноманітних якісних проявів. Слушними є міркування дослідниці О. Легг, котра вважає, що про “театральність” можна говорити як про специфічну психологічну характеристику того чи іншого персонажа, або ж розглядати це поняття більш широко й насамперед у плані особливої художньої організації твору [4, 4].

Апелювання П. Карманського до театрально-драматичного мистецтва спостерігається вже в його дебютній книзі “З теки самоубийця. Психологічний образок у замітках і поезіях” (1899), на що певною мірою натякав і жанр цього загалом цілісного твору. Це була “модна тоді лірична драма у формі щоденника з використанням прийому містифікації у передмові” [7, 10]. Дійова особа (той же ліричний герой) – юнак, котрий закоханий у “панночку З.”. Оскільки почуття виявилися невзаємними, то це і спричинило душевні страждання, виражені у формі щоденникових записів, що чергуються зі сповненими сумовито-трагічним ліризмом поезіями. М. Євшан, прискіпливо аналізуючи цю збірку, зазначав і схильність молодого автора до своєрідної театральності: “Слабим голосом, що виходив зі слабкої груди, взявся поет співати ще раз про Вертера. Але, поза схопленням зверхніх прикмет вертеризму, не дав правдивої трагедії душі людської, яка мусить скінчити самовбивством. (...) Він поставив грати роль тих героїв, яких вистудіював з Гете, Шатобріана та Вольнея, і тому трагедія виходить на позу” [3, 35]. Очевидно, певне раціональне зерно є у твердженнях дослідника, вираженню трагедії душі й трагедії життя головного героя подекуди характерною стає умовність та настанова на видовищність – виразні ознаки театральності. Позування хоч і розраховане лише на одну людину – “панночку З.”, своєї актуальності не втрачає. Незаперечним й очевидним у збірці є драматизм як категорія зі сфери театрально-драматичної творчості, але драматизм у його суб’єктивізованому вигляді, який засвідчує посилену напруженість дії в душі головного героя, відкритість переживань, їх пряме й вільне словесне вираження.

Слід звернути увагу також на те, що в цій ліричній драмі реалізується такий прояв театральності, характерної загалом творчій натурі П. Карманського, як “виконання” письменником у своїх творах

“ролей” персонажів. Уважаємо, що доречно назвати це явище умовно імпліцитною театральністю. Як уже зазначалося, окрім безіменного головного героя у книзі присутній образ оповідача, котрий, власне, й “організовує” лірично-трагічне дійство умовно-опосередкованим чином.

Привертає увагу ще такий підхід до зображення життя-страждання, як ототожнення його з театральною постановкою, зокрема трагедії. Головний герой, отримавши листа від коханої з відмовою в подальшому спілкуванні та з проханням, аби він лишив її у спокої, охоплений відчаєм. Окличні речення виражають силу емоцій та надають його висловлюванням трагічно-патетичного забарвлення, що, своєю чергою, свідчить про театральність його мовно-мисленнєвої реакції.

Особливо активізується театральність і експліцитна, й імпліцитна в ліричній збірці “Пливем по морі тьми” (1909). Зокрема, на повен голос заявляє про себе ключова для творчості письменника ідея ототожнення світу з театром, а людини – з актором, котрий виконує певну роль на сцені цього життєвого театру. Найчастіше цим актором є сам автор. Письменник активно використовує красномовну театральну метафоризацію, залучені елементи театального мистецтва витворюють концепти: життя – роль, людина – актор, репертуар – життєві становища, сцена – активність, буття, простір за лаштунками – небуття тощо, вони підпорядковуються реалізації улюблених на цьому творчому етапі письменника мотивів тотального суму, невдоволення життям, розчарування, апатії й прагнення до спокою для стражденної душі.

Наявні театральні мотиви й у поезіях, створених у ранній період творчості поета, але які лишилися поза збірками. Трапляються випадки, коли імпліцитна театральність поєднується з експліцитною, наприклад, у вірші “Бременні хмари тягнуть чорні крила” з циклу “Море грає”. У цій поезії чи не вперше окреслюється схильність автора трактувати театр і загалом театральне мистецтво як явище негативне, сповнене удаваності, облуди, умовності, позбавлене щирості й вияву справжніх людських почуттів.

Особливо активно використовував П. Карманський очевидну й приховану театральність у своїх пізніших творах. Збіркою “Al fresco” (1917), названої автором “віршованою прозою”, починається новий період його творчості. Як зазначав П. Ляшкевич, “поет здійснив у ній

перехід на нову поетичну мову, виробив оригінальну стилістику, поноваторськи використав фабулу й форму для сатиричного оскарження деяких специфічних рис нашої ментальності” [7, 34–35]. Зокрема, за допомогою театральності ще більше увиразнюється схильність поета надавати абстрактним поняттям хоч і уявного, але все ж конкретно-тілесного вияву, як у поезії “Інтродукція”. Сповнена театральності й поезія цієї збірки “Шевченкове свято”. Масова видовищність, ефектність, демонстративність поведінки “*молодих зблязованих естетів*” та ще й у театрі – усе це надає творові ознак виразної ім- та експліцитної театральності.

Із часом поезія П. Карманського набуває філософсько-осмисленого звучання, поступово з відстані прожитих років автор усе частіше задумується над сенсом людського існування і все більше переконується в оманливості й умовності людської поведінки в житті-грі. І життя це бачиться то втомним карнавалом, як у поезії “Биті журбою, хворі жагою...”, то комедією з відтінком трагічності (трагікомедія?), як у вірші “Мій ювілей”.

Театральна атрибутика, образність, термінологія (комедія, арлекін, маска усміху на обличчі, куліси, ролі, жести, пантоміми, режисер, гра акторів, сцена, гастролі, трагедія) метафорично дуже яскраво відображають сприйняття П. Карманським буття людини у світі. І весь трагізм такого буття полягає не стільки в неможливості проявляти себе природно, таким, яким ти є насправді, або нехай і грати, але бажані ролі, як у тому, що доводиться всупереч власному бажанню бути в житті не собою.

Найпоказовішим, часто вживаним елементом театрального походження, який найбільш правильно й об’єктивно відображав політичну ситуацію в українському суспільстві в часі національно-визвольних змагань, для П. Карманського став образ карнавалу з його масовістю задіяних осіб, ексцентричністю, пародіюванням, веселістю, абсурдністю, пафосом свободи, блазнюванням тощо.

Театральність мислення автора відобразилась і в його найбільш пізніх поезіях, написаних під час німецької окупації в роки Другої світової війни. Як не парадоксально, в основному це були вірші про пізнє кохання, які згодом упорядкував і об’єднав у збірку під назвою “Осінні зорі” друг поета Я. Ярема. З-поміж театральних елементів, підпорядкованих вираженню інтимних почуттів, у збірці найчастіше вживаними є улюблені поетові прийоми ототожнення поведінки лі-

ричного героя в житті з виконанням певної ролі та маскуванню життєвих реалій. Мрійлива закоханість надає йому життєвої снаги, слугує певною мірою способом утечі від абсурдно-глумливої дійсності, у поезії “Не знаю я, чи з’єднані з собою...” він абсолютно переконаний, що *“краще марити-тужити, / Ніж грати фарсу і в неправді жити”*. На схилі життя автор у контексті інтимної лірики підтверджує також головну тезу свого життя-творчості: *“Життя – це п’еса, повна протиріч”* (“Я знаю, наші розійшлись дороги...”).

Театральність мислення П. Карманського не меншою мірою проявила себе в прозових творах, що найбільш виразно представлено в романі “Кільці рож”, де театральність доволі чітко проявляється і на імпліцитному, і на експліцитному рівнях. У жанрі роману більше можливостей реалізуватися авторові у ролях своїх персонажів. В. Виноградов у одній зі своїх статей слушно зазначав: “Оповідач – мовне породження письменника, а образ оповідача (котрий видає себе за автора) – це форма літературного артистизму письменника. Образ автора вбачається в ньому як образ актора у створюваному ним сценічному образі” [2, 122–123]. У “Кільцях рож” П. Карманський однозначно ототожнює себе з головним героєм Святославом Петровичем, від імені котрого часто ведеться розповідь як від учасника описуваних подій, тому автор наділяє свого персонажа особистими рисами характеру, власним світоглядом, а життя його часто наповнює подіями з власної біографії. Таким чином письменник “грає роль” певною мірою самого себе, але в образі свого героя. Крім того, він, поєднуючи в собі завдання своєрідного режисера й актора, грає ролі й Ірени, і Богдана Росковича, і Лизанівського, і Михайліва та інших персонажів. Умовно, звичайно, але з очевидними аналогіями до творення реального театрального дійства.

Конкретизація і розмежування життєвих ролей відбувається в романі, як і в поетичних збірках, у кількох найпомітніших площинах: життя головного або інших героїв – життя суспільства та, відповідно до першого і другого, ролі комедійні – ролі трагедійні. Однак слід зазначити, що комедійність у творчості П. Карманського є досить умовною, постійно містить відтінок трагічності або ж позначена іронічно-сатиричним забарвленням. Це дає змогу стверджувати, що загалом буття людини у світі в уяві П. Карманського є великою трагікомедією.

Якщо комедійні ролі в романі переважно накладаються на життя конкретних героїв, то трагедійні стосуються здебільшого подій у житті людського суспільства загалом або ж українського зокрема. Найчастіше спостерігається апелювання до жанру трагедії в її реальній історично-політичній “постановці”. Насамперед це відбувається стосовно сприйняття подій Першої світової війни, які автор розглядає в проекції на українську дійсність як велику трагедію, а їх послідовність і певна поетапність витворюють асоціації з окремими діями цієї трагедії.

Характерні для роману й певні прояви імпліцитної театральності, зумовлені спільною рисою роману (епосу) й театру, яка полягає в дії, подієвості. У “Кільцях рож” численними є епізоди, де оповідь відходить на другий план і на певний час зникає, перемежовується з характерними для театральньо-драматичного твору діалогами та монологами персонажів або ж функціонує в ролі ремарок до зображуваної дії.

Найчастіше театральність поведінки зводиться до використання ігрової естетики. При цьому поряд із найбільш уживаною театральною сценічною грою в романі активізується життєва ігрова поведінка героїв, що супроводжується позуванням, нещирістю почуттів та несправжністю намірів. “Серйозною” ж театральністю позначена поведінка персонажів у багатьох епізодах “Кілець рож”, пов’язаних переважно з описами національних маніфестацій, урядових засідань, виступів Петровича на різних народних зібраннях, коли активізуються ефектність, демонстративність, патетичність, видовищність, певна афектація тощо. На противагу театральності, спричиненій масовістю, Петровичу властивою є ритуальність поведінки й мовлення майже наодинці з собою.

Висновки. Інтермедіальні комунікації поетичної та прозової творчості П. Карманського з театральним мистецтвом визначаються поняттям театральності. Театральність загалом у текстах письменника проявляється найбільш чітко на двох якісно відмінних рівнях: імпліцитному й експліцитному. Кожен із цих рівнів має свої форми художньої реалізації, які можна класифікувати, зважаючи на досліджувану літературну творчість письменника, так:

Імпліцитна театральність проявляється:

- у специфічному функціонуванні художнього простору, зокрема в розмежуванні його на місце дії (сцену) та місце споглядання дії (умовна глядацько-читацька аудиторія);

- в умовності зображуваного літературного дійства на кшталт сценічного, театрального;
- у зображенні театральної гри в житті та сприйнятті життя як гри;
- у мотивах, пов'язаних зі сценічною естетикою;
- у наявності ознак масової видовищності, афектів;
- у гіперболізуванні форм дій персонажів та гіперболізуванні саморозкриття героїв (перебільшення подій, почуттів, висловлювань);
- у використанні сценічних епізодів в епічних та ліро-епічних творах із суцільним ланцюгом висловлювань, діалогами й монологам;
- у ритуальності поведінки та мовлення;
- у театралізації поведінки персонажів (поведінка перед публікою або така, ніби перед публікою, наявність ефектної жестикуляції, урочисто-патетичного ораторства, публічних висловлювань);
- у здійсненні персонажами героїчних дій тощо.

Уважаємо, що потрібно виділити й умовно імпліцитну театральність, яка полягає в умовному виконанні автором-письменником ролей оповідача й інших героїв у власних творах.

Експліцитна театральність реалізується в метафоричному використанні в літературному творі:

- традиційних театральних атрибутів (сцена, лаштунки, діалектика маски і справжнього обличчя людини, персонажа);
- характерних для театру мистецьких процесів (гра акторів);
- театральних (драматичних) жанрів (комедія, трагедія, трагікомедія, драма), зокрема в їх умовно сценічній реалізації;
- акторських типів (блазень (паяц), трагічний, комічний актор) тощо.

Література

1. Арнольд И. В. Семантика, стилистика, интертекстуальность : сб. ст. / И. В. Арнольд. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1999. – 437 с.
2. Виноградов В. В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. – М. : Гослитиздат, 1960. – 656 с.
3. Євшан М. Під прапором мистецтва / М. Євшан. – К. : Друк. акціонер. т-ва “Петр Барській”, 1910. – 57 с.
4. Легг О. О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX–XX вв. (На примере романов У. Теккерея “Ярмарка

- тщеславия”, О. Уайльда “Портрет Дориана Грея”, С. Моэма “Театр” : дисс. ... канд. філол. наук: 10.01.03 / Ольга Олеговна Легг ; Рос. гос. пед. ун-т ім. А. И. Герцена. – СПб. : [б. и.], 2004. – 170 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.nauka-shop.com/mod/shop/productID/16269/>. – 20.04.09.
5. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ “Акад.”, 2007. – 622 с.
 6. Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Избр. ст. : в 3-х т. Т. 1 / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – С. 269–286.
 7. Ляшкевич П. Петро Карманський : нарис життя і творчості / П. Ляшкевич ; НАН України, Львів. від. Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка : сер. “Літератур. портрети”. – Л. : [б. в.], 1998. – Вип. 1. – 72 с.
 8. Осадко Г. В. Знакові образи-символи як стильові чинники в поезії та прозі символізму (на матеріалі творчості П. Карманського) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Осадко Ганна Володимирівна ; Тернопіл. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Т. : [б. в.], 2006. – 187 с.
 9. Перевод и граница : перспективы интермедиальной поэтики / Борисова И. В. // Toronto Slavic Quarterly. – Winter, 2004. – № 7. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>. – 20.04.09.
 10. Хализев В. Е. Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.

УДК 811.111

Тетяна Вецкур

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ В АНГЛОМОВНОМУ ПОВЧАЛЬНОМУ ДИСКУРСІ

У статті проаналізовано інтертекстуальні елементи, присутні в повчальному дискурсі, представлено дефініцію поняття “інтертекстуальність” й охарактеризовано фрагменти повчального дискурсу, джерелом яких слугували англomовні художні твори.

Ключові слова: інтертекстуальність, повчальний дискурс, лінгвокультура, прецедент.

Вецкур Татьяна. Интертекстуальные элементы в англоязычном обучающем дискурсе. В статье рассматриваются интертекстуальные элементы, присутствующие в обучающем дискурсе, представлена дефиниция понятия