

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

Міністерство освіти і науки України

Житомирський державний університет імені Івана Франка

Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова

праця на правах рукопису

БОРТНИК СВІТЛАНА АНАТОЛІВНА

УДК 82.09:808.1]:821.161.2'06.08 Карманський (043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНА ПОЕТИКА ПЕТРА КАРМАНСЬКОГО

10.01.06 – теорія літератури

Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ С. А. Бортник

Науковий керівник – **Соколова Вікторія Альбертівна,**

кандидат філологічних наук, доцент

Житомир – 2019

АНОТАЦІЯ

Бортник С. А. Інтертекстуальна поетика Петра Карманського. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.06 – теорія літератури. – Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, 2019.

У дисертації здійснено комплексне дослідження особливостей інтертекстуальної поетики Петра Карманського у діахронічній і синхронічній проєкціях. Поняття «інтертекстуальна поетика» у характеристиці художньої та документальної творчості письменника визнано базовим концептом, що ґрунтується на усвідомленій інтертекстуальній стратегії.

Окреслено генезис теорії інтертекстуальності впродовж ХХ – початку ХХІ століть, доповнено й уточнено окремі аспекти цього питання. Становлення теорії міжтекстових зв'язків має кілька етапів, починаючи від праць О. Потебні, Б. Томашевського, М. Бахтіна, Ю. Тинянова, Ф. де Соссюра, А. Веселовського, Л. Виготського, К. Тарановського і триває досі. Сучасний, четвертий (умовно виділяємо його з початку 2000-х років) етап має дискусійний характер: відбувається розширення поняття інтертекстуальності до глобального й універсального значення («екстенсивна» інтертекстуальність) паралельно з використанням його вузького трактування («інтенсивна» інтертекстуальність); збагачується змістове наповнення термінів, відбувається виділення функціональних особливостей запозичених елементів, з'явилися нові класифікації М. Ільницького та В. Будного, Н. П'єге-Гро, М. Шаповал, Т. Динниченко, розширюється сфера інтертекстуальних досліджень на позахудожні текстові системи, інтертекстуальна риторика об'єднується з теорією діахронії, активно розвиваються дослідження автоінтертекстуальності, інтермедіальності тощо.

В українському літературознавстві майже відсутні дослідження інтертекстуальної природи творчості П. Карманського. Дисертація є першою

спробою комплексного вивчення літературного доробку письменника в аспекті міжтекстових комунікацій.

Праця характеризується кількома загальними аспектами новизни: для позначення максимально вираженої інтертекстуальності запропоновано термін «інтертекстуальна поетика». Уперше розглядається інтертекстуальна поетика автора як простір перетину художніх сенсів у діахронії (вертикальна проекція) та синхронії (горизонтальна проекція), що дає цілісне уявлення про творчість письменника та інтертекстуальні доміанти його мистецького самовираження. Поняття «інтертекстуальна поетика» стало методологічною основою аналізу творчості П. Карманського, яка є результатом усвідомленої інтертекстуальної стратегії автора.

Діахронічні й синхронічні проекції інтертекстуальних комунікацій у творчості письменника в найочевиднішому розумінні проектуються відповідно на історію культурного процесу людства та сучасну авторові епоху. Водночас вони виходять за межі буквального співвіднесення з часопросторовим виміром, включають у себе узагальнено-абстрактні аспекти міжтекстової взаємодії з іншими текстовими структурами, як-от у випадку з інтермедіальністю. У результаті утворюється широка мережа-ризома інтертекстуальних зв'язків із численними точками перетину різних смислових проекцій, у центрі цієї системи перебуває творчість письменника.

Для дослідження інтертекстуальної поетики П. Карманського у вертикально-горизонтальному зрізах сформовано класифікацію, яка включає різні типи й підтипи інтертекстуальних взаємодій: особисті контакти з митцями (інтертекстуальне контактне середовище), узаємодію з іншими художніми та нехудожніми словесними текстами, що поділяється на відношення співприсутності (власне інтертекстуальність, що включає цитати, алюзії, ремінісценції, центони, парафрази; паратекстуальність; кодова інтертекстуальність) й відношення деривації (переклади, літературознавчі праці, наслідування, стилізації, варіації, пародіювання, архітекстуальність), автоінтертекстуальність, квазіінтертекстуальність, узаємодію з іншими

несловесними знаковими системами (інтермедіальність). Інтертекстуальне контактне середовище вперше виділено як окремий тип інтертекстуальних комунікацій.

Зважаючи на дискусійність окремих питань та неоднозначність термінологічних визначень, особливу увагу в роботі приділено визначенню низки понять, як-от цитата, алюзія, ремінісценція, та різновидів системно-текстової референції.

Формально-змістовими домінантами інтертекстосвіту письменника є адресна інтертекстуальність, інтермедіальність й автоінтертекстуальність. Кожен із цих різновидів міжтекстових зв'язків становить окрему й водночас тісно пов'язану з іншими систему, що найкраще розкривається крізь призму синхронії-діахронії. Додатковими зонами активності інтертекстуального мислення письменника є кодова інтертекстуальність, квазіінтертекстуальність, архітекстуальність.

Масштабними інтертекстами-прототекстами в інтертекстуальному полі П. Карманського виявилась Біблія, грецька міфологія, римська писемність, культурно-історичні дискурси Риму й української дійсності на початку ХХ століття, творчість українських і зарубіжних письменників, власна творчість автора, різні види мистецтва (музика, живопис, скульптура, архітектура, театр).

Адресна інтертекстуальність як відсилання до інших («чужих») авторських літературних текстів вивилася найбільш виразним прикладом міжтекстових комунікацій П. Карманського у світлі синхронічно-діахронічних проєкцій. Головний перетин історія – сучасність відобразився в ній як відсилання до вертикального й горизонтального літературних контекстів (інтертекстів-прототекстів).

Інтермедіальність представляє в дослідженні синхронічний зріз інтертекстуальної поетики письменника, який ґрунтується на одвічному й позачасовому існуванні мистецтв у культурному просторі людства. Діахронічно марковані відсилання в межах міжмистецьких взаємодій теж наявні, однак виражені значно слабше.

Розмежуюються поняття синтезу мистецтв й інтермедіальності. Синтез мистецтв трактується як гармонійне поєднання двох чи декількох видів мистецтва в одному органічному цілому заради вираження певної мистецької ідеї (спостерігається в театральному мистецтві, кінематографі), натомість інтермедіальність постає цитуванням одного виду мистецтва іншим із домінуванням однієї художньої мови, коли відбувається інтерсеміотичний переклад з однієї художньої мови на іншу.

У вивченні міжмистецьких кореляцій творчості П. Карманського з музикою та візуальними мистецтвами ефективними виявилися класифікації С. П. Шера й В. Вольфа, їх доповнено новими аспектами. Окремі типи класифікації, як-от словесна музика та наслідування окремих музичних жанрів, проєктуються в роботі на формальний рівень взаємодії з музикою («інсценування», за В. Вольфом), а вербальна музика представляє змістовий рівень («тематизацію», за В. Вольфом). Елементи звукової образності (образ співу, назви музичних інструментів та їхніх елементів, музичні терміни, звучання природи, а отже – «психологічний паралелізм», «пейзажі душі» тощо), художні образи музичних жанрів, ритмоінтонаційні чинники, прийоми структурного наслідування музичних творів літературними на основі лейтмотивів тощо виражають типово символістські світоглядні настанови письменника.

Розгляд інтермедіального залучення П. Карманським у свої твори елементів візуальних мистецтв показує, що найчастіше вживаними є вербальні форми залучення (екфразиси) і живопису, і скульптури, й архітектури, словесний тип, головним чином, реалізується через живописність стилю автора, насамперед через залучення колористики та пейзажного образотворення (гіпотипозис), проєктування жанрів візуальних видів мистецтва на літературні теж виявляється у сфері літературно-живописних кореляцій. Усі типи міжмистецьких зв'язків присутні одночасно, деколи творять синтетичні варіанти й умовні форми.

Літературно-театральні кореляції в текстах П. Карманського ґрунтуються на понятті театральності. Театральність як одна з головних особливостей творчого мислення письменника реалізується у трьох найочевидніших варіантах: 1) через використання псевдонімів, 2) написання драматичних текстів, 3) через імпліцитно-експліцитні форми взаємодії його поетичних і прозових текстів із мистецтвом театру. Імпліцитна театральність проявляється через неявне, умовне, абстрактне наслідування театральної вистави за відсутності театральної термінології. Це виражається: у специфічному функціонуванні художнього простору, зокрема у розмежуванні його на уявне метафорично потрактоване місце дії (сцену) та місце споглядання дії (умовна глядацько-читацька аудиторія); в умовності зображуваного в літературному творі дійства на кшталт сценічного, театрального; у мотивах, пов'язаних зі сценічною естетикою; у наявності ознак масової видовищності; в афектації та гіперболізуванні форм дій персонажів і гіперболізуванні саморозкриття героїв (перебільшення подій, почуттів, висловлювань); у використанні сценічних епізодів в епічних і ліро-епічних творах із суцільним ланцюгом висловлювань, діалогами й монологам); у ритуальності поведінки й мовлення; в описах ефектної жестикуляції, театралізації мовлення персонажів без активних жестів тощо. Також у роботі виділено умовно імпліцитну театральність, яка полягає в умовному виконанні автором-письменником ролей оповідача, розповідача та інших героїв у власних творах.

Експліцитна театральність реалізується завдяки використанню в літературному творі образів і мотивів, або просто понять, запозичених безпосередньо із семіотичного простору театрального мистецтва. Це проявляється в апелюванні до театральних мистецьких процесів (гра акторів); театральних (драматичних) жанрів (комедія, трагедія, трагікомедія, містерія, драма) у їхній умовносценічній реалізації; акторських типів (блазень/паяц), трагічний, комічний, нейтральний актор) тощо.

Автоінтертекстуальність розглядається як локальний приклад діахронічного інтертекстуального зрізу творчості П. Карманського. Узято до

уваги, що це явище може розглядатися й у синхронічній площині, коли йдеться про приналежність творчості автора до певної історичної та мистецької епохи, наразі – модернізму. Головним підґрунтям автоінтертекстуальності у творчому спадку П. Карманського є ідейно-тематична спільність, що поєднує тексти автора в єдину творчу структуру, а також автобіографізм і наскрізний ліризм. Діахронічний аспект автоінтертекстуальності оснований на ідеї різночасовості написання автором своїх творів.

Універсальний автоінтертекст письменника постає у двох аспектах: перший розглядає автокомунікації, що ґрунтуються на запозиченнях із чужих текстів, які згодом завдяки активному творчому використанню перетворюються на автоцитатцитати; другий визначає індивідуально створені письменником автоінтертекстуальні елементи. В обох випадках автоповтори простежуються як між фікційними та нефікційними творами автора, так і в межах кожного з цих текстових комплексів.

У дисертації доведено, що інтертекстуальна поетика П. Карманського реалізується як синхронічно-діахронічна система усвідомлених різнотипних міжтекстових комунікацій. Отже, **інтертекстуальна поетика** – це комплекс художньо-виражальних засобів у творчості письменника, який виникає внаслідок **усвідомлених** міжтекстових запозичень, тісно пов'язаних зі світоглядною концепцією і творчими настановами автора, унаслідок чого відбувається актуалізація інтертекстуальності, інтермедіальності й автоінтертекстуальності, а взаємодія синхронічного й діахронічного інтертекстів формує цілісність авторської творчості. Дослідження дозволяє зробити висновок, що зазначене поняття можна застосувати до творчості багатьох митців ХХ–ХХІ ст.

Ключові слова: П. Карманський, інтертекстуальна поетика, синхронія, діахронія, інтертекстуальність, інтертекст, текст, інтертекстуальне поле, інтертекстосвіт, прототекст, метатекст, адресна інтертекстуальність, інтермедіальність, автоінтертекстуальність, цитата, художня література, документальна література.

ABSTRACT

Bortnyk S. A. Petro Karmanskyi's Intertextual Poetry Qualifying Research Paper as a Manuscript. – A Candidate (PhD) Degree Thesis in Philology, Discipline in Literature Theory (Number 10.01.06). The Lesya Ukrainka East-European National University, Lutsk 2019.

In the thesis an in-depth research of the peculiarities of Petro Karmanskyi's intertextual poetry is conducted in diachronic and synchronic projections. The notion Intertextual Poetry is defined as a basic concept for Petro Karmanskyi's writings of fiction and non-fiction. This notion is based on the perceived intertextual strategy.

In the thesis the genesis of the Theory of Intertextuality (in the 19th-20th centuries) is outlined. Some aspects of this issue are examined and defined more precisely. The development of the Theory of Intertextuality has been taking place through several stages from the works of O. Potebnya, B. Tomashevskyi, M. Bahtin, Y. Tynianov, F. de Saussure, A. Veselovskyi, L. Vyhotskyi, K. Taranovskyi, until present. This process is still ongoing. The contemporary forth stage (recognized since the early 2000s) is disputable: the notion of intertextuality expands its meaning to become global and universal (the Extensive Intertextuality) in parallel with referring to its narrow use (the Intensive Intertextuality); the terms become more meaningful, the functional peculiarities of borrowed elements are identified: M. Ilnytskyi, B. Budnyi, N. Pyege-Gro, M. Shapoval, T. Dynnychenko came up with the new classifications, the field and the scope of the intertextual study are expanded to non-fiction text systems, the intertextual rhetoric is combined with the Theory of Diachrony; a comprehensive study of auto-intertextuality and intermediality is underway.

In the Ukrainian literature study there is almost no research of intertextual aspects of P. Karmanskyi's oeuvre. This thesis is the first attempt to undertake a comprehensive research of the writer's literary works in terms of intertextual communications.

The work is characterized by several generic aspects of novelty: it is for the first time that the scope of intertextual analysis covers P. Karmanskyi's complete literary

oeuvre (both fictional and non-fictional texts); the term “intertextual poetics” is defined for the first time in the Ukrainian literary studies; the author’s intertextual poetry is considered as a field of crossing of artistic senses in diachronic (vertical) and synchronic (horizontal) dimensions; effectiveness and productivity of this methodology are proved.

The diachronic and synchronic dimensions of intertextual communications in the author’s oeuvre are apparently projected onto the history of the cultural process of the humanity and the author’s time. They exceed the bounds of literal reference to time and spatial dimensions and include generic abstract aspects of intertextual interaction with different textual structures, as in the case with intermediality. It results in forming a wide rhizome-network for intertextual links with numerous crossing points of different meaningful projections, with the author’s oeuvre being at the heart of it.

In the thesis a new classification for the study of P. Karmanskyi’s intertextual poetry in both vertical and horizontal cross-sections is suggested. This classification includes different types and subtypes of intertextual interactions: personal contacts with artists (an intertextual contact environment), interactions with other fictional and non-fictional verbal texts which are divided into:

- relations of co-presence (intertextuality which include quotes, allusions, reminiscences, centos, paraphrases; paratextuality; code intertextuality);
- relations of derivation (translations, literature study works, imitating, stylizations, variations, parody, archetextuality), auto-intertextuality, quasi-intertextuality, interaction with other non-verbal sign systems (intermediality).

An intertextual contact environment is defined as a type of intertextual communication for the first time.

Despite the disputable nature of some questions and ambiguity of definitions of the terminology, special attention in the thesis is paid to the definition of a whole range of notions, for example, the quote, the allusion, the reminiscence, and types of the systemic text reference.

Formal context dominants of the writer's "intertextual world" are addressed intertextuality, intermediality, auto-intertextuality. Each of these types of intertextual interactions is an independent unit which is tightly connected with other systems simultaneously. It is best revealed through the prism of synchrony and diachrony. Code intertextuality, quasi-intertextuality, archetextuality are some additional fields of activity of the writer's intertextual thinking.

The large-scale intertexts and proto-texts in Karmanskyi's intertextual field are the Bible, the Greek Mythology, the Roman works of writing, cultural and historical aspects of the Rome Empire and the Ukrainian realities of the early 20-th century, the oeuvre of Ukrainian and foreign writers, P. Karmanskyi's own oeuvre, different types of arts (music, art, sculpture, architecture, the theatre).

The addressed intertextuality as a reference to other authors' fictional texts turns out to be the most vivid example of P. Karmanskyi's intertextual communications in relation to the synchronic-diachronic projections. The main cross-section of the history and the present times manifests itself in it as a reference to vertical and horizontal literary contexts.

In the thesis intermediality is considered as the synchronic cross-section of the author's intertextual poetry. It rests on the internal existence of the arts in the cultural life of the humanity. Diachronically marked references within interactions between the arts are also obvious but expressed less vividly.

The notions of synthesis of the arts and intermediality are defined as different types. Synthesis of arts is considered to be a harmonious combination of two or several types of arts as a whole for the sake of expressing a certain artistic idea (they can be found in drama and cinematography). To the contrary, intermediality is realized by quoting one type of the arts by another with one dominant artistic language, when inter-semiotic translation is made from one artistic language into another.

The classifications of S. P. Sher and V. Wolf proved to be effective for the analysis of inter-artistic correlations of P. Karmanskyi's oeuvre with music and the visual types of arts. In the thesis they are complemented by some new aspects. Some

separate types of classification such as the word music and following of some separate musical genres are projected onto the formal level of interaction with music (“dramatization”) according to V. Wolf), and the verbal music expresses the meaningful (contextual) level (“thematization” according to V. Wolf). The elements of sound images (the image of singing, the names of musical instruments and their elements, the musical terms, sounds of nature – “psychological parallelism”, “landscapes of soul” accordingly, the artistic images of the musical genres, peculiarities of rhythm and intonation, technics of structural following of musical works by literary ones based on leitmotifs) express the writer’s traditional symbolical views.

Analysis of intermedia involvement of elements of the visual arts by P. Karmanskyi in his literary works reveals that verbal forms (ecphrasis) and art, sculpture and architecture are the most frequently used forms, the word type is mainly obvious through vividness of the writer’s style, primarily through use of coloristic and landscape images (hypothyosis); projection of the genres of visual arts onto the literary ones are also noticeable in the field of correlations between the literature and the art. All the types of inter-artistic relations presented simultaneously sometimes create synthetical variations and relative forms.

Literary theatrical correlations in P. Karmanskyi’s texts are based on the notion of “theatricality”. Theatricality as one of the main features of the writer’s creative thinking is achieved in three forms: 1) by the use of pseudonyms, 2) through writing dramatic texts, 3) through implicit-explicit forms of interaction of his poetry and prose texts with the drama. Implicit theatricality reveals itself through implicit, relative, abstract imitation of staged performances in case of absence of the drama terminology. It is expressed in specific functioning of the literary field, in particular, in distinguishing it into an imaginary metaphorically described place of action (the stage) and a place of contemplation of action (relative audience of readers and spectators); in relativeness of the action depicted in a literary work like in the theatre; in motives related to the staged aesthetics; in presence of signs of mass entertainment; affectation and hyperbolizing of forms of action of characters and hyperbolizing of

self-disclosure of characters (exaggeration of events, feelings, quotes); in use of the episodes of staged performances in lyric-epical works with a whole range of sayings, dialogues and monologues; in rituality of behavior and speech; in description of spectacular gesticulation; the atricality of speech of the characters without active gesticulation etc. In the thesis the relatively implicit the atricality is determined as a type which manifest itself in relative performance of the roles of the narrator and other characters by the author in his own literary works.

Explicit theatricality is realized by means of the use of images and motives in a literary work, or just by the use of notions borrowed from the semiotic field of the theatrical art. It manifests itself in appealing to theatrical actions (play of actors); the drama genres (comedy, tragedy, mystery, drama, tragicomedy); in their imaginary realization like in a staged performance; types of actors (a buffoon, a tragic actor, a comic actor, a neutral actor) etc.

Auto-intertextuality is considered as a local example of a diachronically intertextual cross-section of P. Karmanskyi's oeuvre. It is taken into consideration that this phenomenon is also able to be considered in the synchronic dimension when it comes to the belonging of the author's oeuvre to a certain historical and artistic epoch. It is the modernism in our case. The main feature of auto-intertextuality in P. Karmanskyi's oeuvre is the unity of the idea and the theme. It unites the author's texts into a single art structure as long as autobiographism and transparent lyricism. The diachronic aspect of auto-intertextuality rests on the idea of diachronic writing of the author's works.

The universal auto-intertext manifest themselves in two aspects: the first one deals with auto-communications, based on borrowings from other writers' texts. They turn into self-references later on, due to their frequent creative use. The second one determines auto-intertextual elements which are individual for the author. In both cases auto-repetitions occur both in the fiction and non-fiction works, as well as within each of these textual complexes.

In the thesis it is proved that P. Karmanskyi's intertextual poetry is realized as a synchronic-diachronic system of perceived polytypic intertextual communications.

Therefore intertextual poetry is a complex of artistic expressive means in the writer's oeuvre, which come into being as a result of perceived intertextual borrowings, related to the author's conceptual literary views and creative mindset. It results in actualization of intertextuality, inter-mediality and auto-intertextuality and interaction of synchronic and diachronic intertexts establishes coherence of the writer's works. Due to the results of the thesis it is possible to come to conclusion that the aforementioned notion can be applied to the oeuvre of a whole range of the writers of the 20th-21-th centuries.

Key words: P. Karmanskyi, intertextual poetry, synchronic, diachronic, intertextuality, intertext, text, intertextual field, "intertextual world", proto-text, meta-text, addressed intertextuality, intermediality, auto-intertextuality, quote, self-reference, fiction, non-fiction.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

які відображають основні наукові результати дисертації

1. Бортник С. А. Автоінтертекстуальність у міжтекстовій комунікації (на прикладі творчості Петра Карманського) // Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність. *Studia metodologica*. Вип. 25. Тернопіль: Редакц.-видавн. відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. С. 44–49. (0,6 ум. друк. арк.)

2. Бортник С. А. Літературно-театральні кореляції у творчості Петра Карманського (інтертекстуальний вимір) // Волинь філологічна: текст і контекст. Інтертекстуальність у системі художньо-філософського мислення: теоретичні й історико-літературні виміри: зб. наук. пр. Вип. 7. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. С. 44–53. (0,9 ум. друк. арк.)

3. Бортник С. А. Візуальні види мистецтва у романі «Кільці рож» Петра Карманського (синтез мистецтв чи інтермедіальність?) // Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі: зб. наук. праць. Вип. 6. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. С. 141–149. (0,6 ум. друк. арк.)

4. Бортник С. А. Автоінтертекстуальність у структурі ідіостилю Петра Карманського // Мова – Література – Культура: матеріялы VIII Міжнар. навук. канф. У 2 ч. Ч. 2. Мінск: РІВШ, 2016. С. 43–48. (0,3 ум. друк. арк.)

5. Бортник С. Інтермедіальна комунікація поезії Петра Карманського з візуальними видами мистецтва (живописом, скульптурою, архітектурою) // KELM. 2017. № 1 (17). С. 64–76. URL: http://foa58r.webwavcms.com/lib/foa58r/6_Bortnyk-j9hdzdvd.pdf. (0,7 ум. друк. арк.)

які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

1. Бортник С. А. Роман «Кільці рож» П. Карманського: перспективи інтертекстуального дослідження // Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції аспірантів і студентів «Волинь очима молодих

науковців: минуле, сучасне, майбутнє». У 2-х т. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. Т. 1. С. 321–323. (0,1 ум. друк. арк.)

2. Бортник С. А. Музика у творчості П. Карманського // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Випуск 14. Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2009. С. 230–235. (0,5 ум. друк. арк.)

3. Бортник С. Біблійні запозичення як маркери автоінтертекстуальності // Пасіонарність другорядного: матеріали XIV Міжнародної літературознавчої конференції. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2017. С. 9–11. (0,1 ум. друк. арк.)

які додатково відображають наукові результати дисертації

1. Бортник С. А. Біблійні образи в поезії П. Карманського // Науковий вісник ВДУ ім. Лесі Українки. Луцьк, 2006. № 6. С. 199–207. (0,7 ум. друк. арк.)

2. Бортник С. А. Римська писемна культура як інтертекстуальне тло поезії П. Карманського // Науковий вісник ВДУ ім. Лесі Українки. Луцьк, 2007. № 9. С. 100–107. (0,7 ум. друк. арк.)

3. Бортник С. А. «Молода муза» і греко-римська міфологія: погляд крізь призму інтертекстуальності // Волинь філологічна: текст і контекст. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті: Зб. наук. пр. Вип. 6: У 2-х ч. Ч. II. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. С. 176–186. (0,6 ум. друк. арк.)

4. Бортник С. А. Текст епохи в романі «Кільці рож» П. Карманського // Науковий вісник ВДУ ім. Лесі Українки. Луцьк, 2008. № 17. С. 42–53. (0,7 ум. друк. арк.)

ЗМІСТ

ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У ПРОЕКЦІЇ НА ТВОРЧІСТЬ П. КАРМАНСЬКОГО	29
1.1. Поняттєво-термінологічна база інтертекстуального дослідження ...	29
1.2. Біографія П. Карманського як основа для формування інтертекстосвіту митця	47
1.3. Адресна інтертекстуальність у синхронічно-діахронічних проєкціях інтертекстуальної поезики П. Карманського	59
Висновки до розділу 1	89
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У МЕРЕЖІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ЗВ'ЯЗКІВ ТВОРЧОСТІ П. КАРМАНСЬКОГО: СИНХРОНІЧНА ПРОЕКЦІЯ	93
2.1. Синхронічно-діахронічні проєкції в інтертекстуальному дискурсі .	93
2.2. Особливості розвитку і становлення теорії інтермедіальності.....	97
2.3. Музика в поезії П. Карманського	106
2.4. Інтермедіальні комунікації поезії й художньої прози П. Карманського з візуальними видами мистецтва	118
2.5. Елементи театрального мистецтва в системі поетико-виражальних засобів письменника	140
Висновки до розділу 2	153
РОЗДІЛ 3. АВТОІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У СТРУКТУРІ ІДІОСТИЛЮ П. КАРМАНСЬКОГО: ДІАХРОНІЧНИЙ ЗРІЗ МІЖТЕКСТОВИХ КОРЕЛЯЦІЙ	155
3.1. Автоінтертекстуальність як варіант інтертекстуальності	155
3.2. Цитування «чужого» тексту як спосіб реалізації автоінтертекстуального діалогу.....	165
3.3. Індивідуально створений мотив як маркер автокомунікативної взаємодії творів П. Карманського	191

	17
Висновки до розділу 3	201
ВИСНОВКИ	204
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	213
ДОДАТКИ	241

ВСТУП

Актуальність теми. У сучасній гуманітаристиці продовжує активно розвиватися нова теоретична дисципліна – інтертекстологія, у межах якої вивчаються універсальні принципи міжтекстових взаємодій. Предметом досліджень стають насамперед літературні тексти – і фікційні, і нефікційні, – отже, широким простором для її функціонування є літературознавство. Суміжними галузями, які сприяють інтенсивному розвитку наукових пошуків у сфері міжтекстових комунікацій, також залишаються лінгвістика, семіотика.

Хоча термін «інтертекстуальність» був уведений у науковий обіг ще понад півстоліття тому (Ю. Крістева вперше використала його 1967 року) і відтоді вже сформувалася вагома науково-теоретична база для досліджень міжтекстових зв'язків і текстів, багато питань залишаються дискусійними, потребують подальшого вивчення.

Якщо на етапі виникнення поняття інтертекстуальності стосувалося, насамперед, художніх літературних текстів, то з часом сфера його використання значно розширилася. У сучасних наукових працях активно вивчаються міжтекстові зв'язки в документальній літературі; до інтертекстуальної царини залучаються кореляції словесних текстів з іншими видами мистецтва, означені терміном «інтермедіальність»; розвивається напрям автоінтертекстуальних досліджень тощо. Також останнім часом простежується тенденція до виділення специфічних особливостей інтертекстуальності в різних літературних родах і жанрах. Питанням міжтекстової взаємодії в драматургії присвячено праці О. Кобзар [139], О. Кузьми [153], М. Шаповал [310; 311], у поезії – Г. Віват [47], О. Гінди [61], О. Пухонської [240], О. Тележкіної [274], у прозі – В. Агєєвої [4], Ю. Безхутрого [18], О. Бороня [34], Т. Динниченко [75], С. Жигун [90], О. Левицької [162], Т. Остапчук [212], С. Філюшкіної [293], А. Черниш [303] та ін. Активно проводяться інтертекстуальні дослідження на матеріалі публіцистики (праці В. Галацької [50], В. Галич [51], Б. Головка [62], Є. Джанжакової [73; 74], С. Зелянка [93], О. Лебедевої-Гулей [162],

Л. Якименко [319]), фольклору (Н. Лисюк [166], С. Онисенко [211], С. Потапенко [231; 232], С. Росовецький [248], В. Якубовський [320]), автобіографічно-мемуарних й епістолярних текстів (роботи Л. Касян [133], М. Коцюбинської [146], М. Пангелової [214], В. Святотця [260], В. Стернічук [270], О. Фідкевич [292]), перекладів (Л. Грек [65], М. Лановик [158; 159; 160], В. Приходько [234], А. Ткаченко [282]) тощо.

Аналіз дискусійних моментів у сучасних дослідженнях інтертекстуальності дозволяє виділити проблемні аспекти, які потребують вироблення нових підходів. Численні праці з питань інтертекстуальності¹ сьогодні виглядають як досить громіздка теорія з великим термінологічним апаратом, у якому майже відсутні уніфіковані дефініції, з численними класифікаціями й типологіями. При цьому не відбулося чіткого розмежування між інтертекстуальністю як онтологічною властивістю тексту (кожен текст – інтертекст), інтертекстуальністю як міжтекстовою взаємодією і, нарешті, інтертекстуальністю як методологією вивчення літератури. У першому випадку теорія інтертекстуальності стає частиною теорії літературного твору (тексту загалом), у другому вона посувається до компаративістики, у третьому – стає складовою теоретико-методологічної бази літературознавчого дослідження. Оскільки все це досить автономні галузі науки, при їхньому хаотичному накладанні з'являється термінологічна невизначеність. Функціонування науки в епоху актуалізації комунікативних процесів посилює розмивання її берегів.

Існує гостра необхідність поділу досліджуваних текстів (відповідно й авторів) на такі, що вимагають інтертекстуального аналізу, й такі, для яких ця методологія факультативна. Навіть не заглиблюючись у теорію питання, можна сказати, що інтертекстуальність як якість творів і творчості виявляє себе з надто різною інтенсивністю. З одного боку – Іван Франко, із другого – Василь Стефаник, з одного – Леся Українка, із другого – Ольга Кобилянська,

¹ Як засвідчує оглядова стаття Л. Скорини «Українські інтертекстуальні студії кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст.: тенденції, здобутки, персоналії» [260], такі студії тільки за двадцять останніх років склали цілу бібліотеку.

П. Карманський – Олександр Олесь, Микола Зеров – Павло Тичина тощо. Особливо помітним стало використання інтертекстуальності в епоху модернізму, коли посилилася рефлексія у процесі творчості, інтелектуальність і філософізм літератури набули більш тотальних і якісно інших проявів. Часто автори поєднують в одній особі митця й дослідника літератури, активно осмислюють природу творчості, свідомо позиціонують власну творчість щодо національної і світової традиції.

На думку М. Гловінського, варто розрізняти розгляд усвідомлених і неусвідомлених текстових запозичень у літературній творчості: «...про факт зі сфери поезики ми говоримо тоді, коли визнаємо, що посилання є свідомим (і називаємо його тоді інтертекстуальним посиланням), а коли воно несвідоме, ми визнаємо його за випадок зі сфери психології творчості або ж – найзагальніше – однією з тих подій, які можуть цікавити лише тоді, коли предметом зацікавленя є генеза твору, процес його поставання» [68, с. 295]. Це надто важливий момент, який далеко не завжди береться до уваги дослідниками.

Свідомо настановою автора на запозичення, бажання вмонтувати власну творчість у національний і світовий контекст відбивається на всіх етапах творчого процесу, на всіх рівнях поезики творів і, зрештою, формує поезику, для якої інтертекстуальність – засаднича риса.

Попри те, що поняття інтертекстуальності має постмодерністське походження, цікавим й актуальним сьогодні є розширення сфери його використання щодо літературних текстів попередніх епох.

Особливо активно крізь призму інтертекстуальності сьогодні досліджується література модернізму, оскільки це був період великих художньо-естетичних новацій і світоглядних перетворень, час активного звернення до різноманітних пластів людської культури: міфології, історії, філософії, літератури, інших видів мистецтва тощо. В українському літературознавстві вивченню міжтекстових узаємозв'язків у творах письменників-модерністів різних національних літератур присвячено, зокрема,

праці В. Борбунюк [30], О. Гальчук [53], Т. Динниченко [75], О. Кобзар [138; 139], Т. Монолатій [197], П. Рихла [245], Е. Циховської [301] та багатьох інших.

У контексті вивчення українського модернізму посилився інтерес науковців до творчості львівського мистецького гуртка «Молода Муза», одним із чільних представників якого був П. Карманський. Варто взяти до уваги видану та впорядковану Василем Габором антологію прози та есеїстики «“Чорна Індія” “Молодої Музи”» (2014) [304], зовсім нещодавні дослідження Н. Мориквас, П. Ляшкевича, Ю. Ільницького, В. Деревінського, О. Салій та ін., опубліковані у книзі «Муза і чин Остапа Луцького» (2016) [199], працю А. Матусяк «У колі української сецесії. Вибрані проблеми творчої поетики письменників «Молодої Музи» (2016) [185] тощо.

П. Карманський – відомий в українському культурному просторі письменник-модерніст, знаний насамперед як поет. Однак він був ще й талановитим прозаїком (писав художню прозу, публіцистичні й мемуарні твори), редактором часописів, перекладачем, літературним критиком, педагогом, активним громадським і політичним діячем, вів культурно-просвітницьку роботу. Творчість письменника тривала близько півстоліття, пройшла кілька етапів еволюції та вийшла далеко за межі «молодомузівства». Водночас, безперечно, приналежність до товариства «Молодої Музи» мала неабияке значення для становлення його творчої особистості.

Літературний доробок П. Карманського становить виняткове явище з погляду інтертекстуальності, однак майже не розглядався в цьому аспекті. Твори письменника тривалий час були недоступними для українських читачів: по-перше, за радянських часів вони заборонялися, піддавалися численним абераціям й інсинуаціям; по-друге, через складні життєві обставини були розкидані по закордонних архівах та приватних бібліотеках різних країн і континентів – від Європи до Північної й Південної Америки. Тільки після здобуття Україною незалежності активізувалася робота дослідників зі збору, видання й наукового осмислення творчої спадщини письменника. Упродовж останніх десятиліть з’явилася низка досліджень в основному оглядового й

загальнотеоретичного характеру, увага вчених зосереджувалася здебільшого на визначенні місця П. Карманського в українському літературному процесі кінця XIX – початку XX ст., на уточненні різних фактів, що стосуються життя і творчості письменника, на фаховому коментуванні його нещодавно віднайдених творів (праці Л. Голомб [63; 64], М. Ільницького [98; 100], В. Лучука [178], П. Ляшкевича [179; 180], М. Моклиці [195; 196], М. Нікули [206], Г. Осадко [209; 210], Л. Рудницького [255], М. Шкандрія [314; 316], С. Яреми [322; 323] та ін.). Такі розвідки мають важливе значення, оскільки формують фундаментальну основу для подальших досліджень. Подекуди йшлося в них і про окремі текстові перегуки творів П. Карманського з «чужими» текстами, однак без достатнього рівня залучення інтертекстуальної методології. Лише Г. Осадко у дисертації «Знакові образи-символи як стильові чинники в поезії та прозі символізму (на матеріалі творчості П. Карманського)» (Тернопіль, 2006) [209] частково торкнулася проблеми інтертекстуальності у творах автора в контексті розгляду теми дослідження. Наукової праці про інтертекстуальну природу творчості П. Карманського досі немає.

На жаль, ще й зараз не всі тексти письменника доступні для широкого кола читачів, особливо документальна проза. Публіцистичні й мемуарні твори П. Карманського потребують опрацювання, систематизації й перевидання в сучасному форматі. Роман «Кільці рож» тільки 2018 року був виданий окремим виданням (під назвою «Кільця рожі»). Вочевидь, і поезія ще не вся зібрана у відомих збірках.

Отже, науково-дослідницька робота триває, а доволі великий текстовий масив літературної спадщини письменника дає вагомі підстави для інтертекстуальних досліджень. Діапазон міжтекстових зацікавлень автора дуже широкий. До інтертекстуального поля митця належать антична культура (давньогрецька міфологія, римський дискурс), Біблія, тексти української й зарубіжної літератури, інші види мистецтва (музика, живопис, скульптура, архітектура, театр), тексти історичних документів першої половини XX століття, власні художні й документальні твори тощо. Кожен із зазначених

тематичних напрямів міжтекстової комунікації є актуальним і перспективним у контексті сучасного літературознавства.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційна праця пов'язана з комплексною темою «Модернізм і постмодернізм у літературі ХХ століття», яку розробляє кафедра теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Тему дисертації затверджено Вченою радою Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки (протокол № 5 від 25 січня 2007 року).

Об'єктом дослідження є творчість П. Карманського як явище європейського модернізму (поетичні збірки «З теки самоубийця. Психологічний образок у замітках і поезіях» (1899), «Ой люлі, смутку...» (1906), «Блудні огні» (1907), «Пливем по морі тьми» (1909), «Al fresco» (1917), «За честь і волю» (1923), поезії поза збірками, роман «Кільці рож» (1921), уривок повісті «Аранії» під назвою «В поті чола», драма «Буря» (1923), книга спогадів «Українська Богема» (1936), автобіографічна мемуарна повість «Між рідними в Південній Америці» (1923), публіцистичні тексти тощо).

Предметом дослідження стала інтертекстуальна природа творчості П. Карманського (особисті мистецькі контакти з митцями, творчі комунікації з чужими і власними літературними творами, документальними текстами, культурно-історичними дискурсами, іншими видами мистецтва) у контексті модерністської естетики.

Мета роботи – дослідити інтертекстуальність залежно від епохи, літературного контексту, авторської настанови, що зумовлює різну інтенсивність її прояву у творчості конкретних репрезентантів; показати творчість П. Карманського як прояв найбільш інтенсивної інтертекстуальності, яка вимагає окремої дефініції.

Реалізація мети передбачає виконання таких **завдань**:

1) узагальнити здобутки інтертекстуальних досліджень, сформувані термінологічну базу з проблем інтертекстуальності та словник понять для проведення дослідження;

2) розмежувати інтертекстуальність як теорію тексту, теорію міжтекстової взаємодії та методологію дослідження літератури;

3) запропонувати художню модель інтертекстуальної поетики П. Карманського на матеріалі його текстів;

4) здійснити інтертекстуальне прочитання поетичних та прозових (фікційних і нефікційних) творів письменника у вертикальній і горизонтальній проекціях із урахуванням ключових термінів, як-от інтертекстуальність, інтермедіальність, автоінтертекстуальність, текст, інтертекст, інтекст, прототекст, метатекст, діахронія, синхронія, вертикальний / горизонтальний контекст тощо;

5) виокремити адресну та кодову інтертекстуальність як окремі типи міжтекстової взаємодії у творах П. Карманського;

6) виявити особливості інтермедіальних відсилань на матеріалі творчості письменника, взаємодію літературних текстів із мистецтвами музики, живопису, скульптури, архітектури, театру; розмежувати поняття «синтез мистецтв» та «інтермедіальність»;

7) презентувати специфіку автоінтертекстуальності на основі творчого доробку П. Карманського з урахуванням первинних джерел інтертекстуальних включень (насамперед історично-культурний дискурс Риму та Біблії) й індивідуально створених автором як носієм автоінтертекстуальності;

8) зробити висновки щодо ролі інтертекстуальності в системі поетико-виражальних засобів літератури, обґрунтувати тезу про інтертекстуальність як базовий концепт поетики П. Карманського;

9) диференціювати поняття «інтертекстуальна поетика» та «інтертекстуальність поетики».

Теоретико-методологічну основу дослідження представляють праці зарубіжних й українських науковців з проблем інтертекстуальності: Т. Адорно

[3], І. Арнольд [11], А. Аронсона [327], О. Астаф'єва [12], Р. Барта [14], М. Бахтіна [15; 16; 17], Т. Белімової [19], Н. Беляєвої [22], І. Борисової [31; 32; 33], К. Брауна [328], В. Галич [51], Б. Гаспарова [54], Л. Генералюк [57; 58; 59], Л. Грек [65], Ж. Дерріди [71], Т. Динниченко [75], І. Дітковської [76], М. Євреїнова [83], Ж. Женетта [89], О. Жолковського [91], І. Ільїна [96; 97], С. Киричук [135; 136], В. Коларової [333], Р. Краукліс [149; 150], Ю. Крістєвої [151], Н. Кузьміної [156], О. Легг [164], Д. Лихачова [173], Ю. Лотмана [175; 175; 176; 177], М. Маклюєна [336], А. Матусяк [185], С. Маценки [187; 188], Л. Меркотан [189; 190; 191], Т. Монолатій [197], Н. П'єге-Гро [224], Я. Поліщука [228; 229], В. Просалової [236; 237; 238; 239], П. Рихла [245], М. Ріффатера [244], А. Рубан [250], М. Самсонової [257], І. Смирнова [263] М. Сороки [269], Н. Тишуніної [279; 280], Н. Фатєєвої [290], А. Філіппової [294], В. Халізева [299; 300], О. Ханзен-Льове [332], М. Шаповал [309; 310; 311], І. Шаповалової [312; 313], С. Шера [338; 339], М. Ямпольського [318] та ін.

Методологія має комплексний характер. У роботі використовуються інтертекстуальний, системний, герменевтичний, біографічний, культурно-історичний, структурно-семіотичний методи.

Метод *інтертекстуального аналізу* є основним, він уможлиблює вивчення вихідних джерел (прототекстів), форм залучення «чужих» текстів і їхнє значення у творах П. Карманського. *Системний метод* сприяє осмисленню корпусу текстів, що становлять основу дослідження. *Герменевтичний метод* забезпечує інтерпретацію літературних творів, розшифрування художніх образів, сприяє визначенню особливостей ідіостилу письменника. *Біографічний метод* застосовується для виявлення зв'язку поетичних і прозових творів П. Карманського з його життєписом, визначення документального й художнього в текстах; на основі цього методу здійснюється аналіз ремінісценцій у текстах письменника. *Культурно-історичний метод* дає змогу дослідити трансформації прецедентних текстів у художніх і документальних творах автора в культурно-історичному контексті.

Порівняльно-типологічний метод виявляє зміни інтерпретацій змісту інтертекстуальних образів, мотивів, смислів у межах творчості письменника. *Структурно-семіотичний метод* забезпечує розгляд різних видів мистецтва як знакових систем, що, своєю чергою, ототожнюються з текстовими структурами. У роботі використано також загальнонаукові методи *спостереження, аналізу, синтезу та систематизації*.

Наукова новизна. Простежено інтенсивність інтертекстуальності, що підлягає градації в аспекті насиченості запозиченими елементами тексту або творчості. Для позначення максимально вираженої інтертекстуальності запропоновано термін «інтертекстуальна поетика». Уперше розглядається інтертекстуальна поетика автора як простір перетину художніх сенсів у діячності (вертикальна проекція) та синхронії (горизонтальна проекція), що дає цілісне уявлення про творчість письменника та інтертекстуальні доміанти його мистецького самовираження.

Поняття «інтертекстуальна поетика» стало методологічною основою аналізу творчості П. Карманського, яка є результатом усвідомленої інтертекстуальної стратегії автора. Показано, що письменник актуалізує у своїх творах чужі тексти інтенсивно та цілеспрямовано, його запозичення навмисні, видимі, переважно марковані. В українському літературознавстві творчість П. Карманського вперше досліджується на засадах інтертекстуальності, яка є онтологічним підґрунтям його індивідуального стилю та одним із головних художніх прийомів.

Теоретичне значення дослідження полягає у введенні в науковий дискурс українського літературознавства поняття «інтертекстуальна поетика». Розгляд творів П. Карманського як прикладу інтертекстуальної поетики збагачує теоретичну базу українського літературознавства у відповідній галузі наукових розробок із теорії міжтекстових зв'язків, а також розширює коло досліджень, що стосуються літературної спадщини письменника й визначення його місця в українському та європейському культурно-літературних дискурсах на поч. ХХ ст.

Практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження можуть використовуватися у практиці викладання у вищих навчальних закладах фундаментальних курсів із терії літератури, вступу до літературознавства, історії української літератури ХХ століття, у спецкурсах і спецсемінарах із проблем інтертекстуальності, у подальших дослідженнях творчості П. Карманського й літературного процесу межі ХІХ–ХХ століть; вони знадобляться для вчителів-словесників загальноосвітніх навчальних закладів різних типів, особливо у класах із поглибленим вивченням філологічних або дисциплін загального гуманітарного циклу.

Особистий внесок дисертанта. Аналіз інтертекстуальної поетики П. Карманського виконано дисертанткою самостійно. Усі публікації одноосібні.

Апробація основних положень дисертації. Результати дослідження оприлюднено на Фестивалях науки Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (Луцьк, 2007, 2008, 2009, 2016), на I Всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Явище синтезу мистецтв в українській літературі», присвяченій пам'яті професора Олександра Рисака (Луцьк, 2007), ІХ Міжнародній конференції молодих учених (Київ, 2007), Міжнародній конференції «Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті» (Луцьк, 2007), Всеукраїнській науковій конференції «Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології» (Тернопіль, 2008), ІІ Міжнародній науково-практичній конференції студентів і аспірантів «Волинь очима молодих науковців: минуле, сучасне, майбутнє» (Луцьк, 2008), Міжнародній науковій конференції «Аналіз та інтерпретація тексту у світлі сучасних методологій» (Луцьк, 2015), Сьомому міжнародному міждисциплінарному теоретичному симпозиумі на тему: «Словесне і зорове: візуальні медіації в літературі» (Київ, 2016), VІІІ Міжнародній науковій конференції, присвяченій 90-й річниці з дня народження професора Л. М. Шакуна (Мінськ, 2016), XIV Міжнародній літературознавчій конференції «Пасіонарність другорядного» (Чернівці, 2017), Міжнародній науковій конференції «Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті»

(Луцьк, 2017), Міжнародній науковій конференції «Нефікційна література: статус, еволюція, рецепція, поетика від давнини до сучасності» (Луцьк, 2018).

Окремі результати дослідження висвітлено в дванадцяти статтях. Із них 7 опубліковано в українських фахових виданнях, 2 – у закордонних виданнях наукових праць.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів із підрозділами, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг роботи – 243 сторінки, основний текст викладено на 211 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У ПРОЕКЦІЇ НА ТВОРЧІСТЬ П. КАРМАНСЬКОГО

1. 1. Поняттєво-термінологічна база інтертекстуального дослідження

Амплітуда семантичного наповнення поняття інтертекстуальності досить велика, тому дослідники розробляють різносторонні підходи до його розуміння й застосування. Зважаючи на функціональні та якісні смислові домінанти терміна, інтертекстуальність розуміють як живий процес розвитку літератури, мистецтва й культури, як форму існування літератури та як літературний прийом, як принцип художнього мислення і як результат дії цього принципу, як категорію аналізу художнього твору та як неодмінну властивість тексту створювати рівень імплікації й відсилати читача до вже написаних раніше текстів тощо. У найзагальнішому розумінні термін «інтертекстуальність» передбачає різноманітні міжтекстові запозичення, що відбуваються в різних часових вимірах і семіотичних просторах. Як зазначає Л. Грек, «основний принцип теорії інтертекстуальності полягає в розумінні процесу літературного розвитку як постійної взаємодії текстів та світоглядів, внаслідок якої кожний новий твір певним чином засвоює та перевтілює попередній літературний і культурний матеріал» [65, с. 4]. Очевидно, що інтертекстуальність із формального погляду – це введення елементів інших текстів у створюваний, із семантичного – це здатність тексту нарощувати свій смисловий потенціал, використовуючи інші твори.

Вражає розмаїття метафоричних визначень, якими дослідники намагаються пояснити специфіку явища інтертекстуальності. Міжтекстові відношення порівнюються з мозаїкою цитатій (Ю. Крістева), бібліотекою-лабіринтом (У. Еко), садом із безліччю стежок (Х. Л. Борхес), палімпсестом (Ж. Женнет), контрапунктом (Н. Фатєєва), калейдоскопом, ризомою, мереживом тощо. Визначення підкреслюють неоднорідність, фрагментарність, відсутність центру й периферії, нескінченне переплетіння текстових смислів. В

українській культурі наявна власна метафора для опису інтертекстуальних відгомонів і мозаїчності – літописний звід. «Саме літопис, київський або козацький, – найдавніший синкретичний жанр, що поєднує хроніки й оповіді, фрагменти міфів, житій, документів і повчань, є «різностильовим колажем» (Ю. Ковалів) та політично орієнтованою компіляцією, саме він найліпше передає ідею інтертекстуальності. (...) Його існування у списках і редакціях дозволяє виявляти значимі уривки, котрі власною наявністю або відсутністю маніфестують ідеологічні стратегії середньовічного письма, а децентрована структура пропонує вибирати будь-які напрямки читання» [311, с. 14].

Явище інтертекстуальності має дуже глибокі корені, які сягають початків існування людської культури. Ознаки міжтекстових запозичень наявні вже в Старому Завіті, використання «чужих» слів доволі активно відбувалося в античній літературі та в епоху Відродження й було характерним для наступних культурно-історичних періодів, особливо для барокової поезії, творчості класицистів, художньої спадщини європейських романтиків і модерністів. І. Смирнов у книзі «Породження інтертексту» наголошував на необхідності «визнати феномен інтертекстуальності як універсально значущий для словесної творчості протягом усієї її діахронічної тяглості й у всіх її жанрових відгалуженнях» [263, с. 14].

Однак теоретичне осмислення й термінологічне оформлення міжтекстові зв'язки отримали лише в ХХ столітті. Генезис теорії інтертекстуальності ґрунтовно висвітлено у працях сучасних дослідників Л. Меркотан, М. Шаповал, Т. Динниченко та ін., що допомагає краще розуміти сутність зазначеного явища. Т. Динниченко, аналізуючи процес формування концепції інтертекстуальності, який триває ще й досі, виокремила кілька етапів її становлення, посилаючись на відомі в наукових колах положення [75]. Використовуючи періодизацію дослідниці, доповнюємо її власними спостереженнями. Як і будь-яка вагома науково-дослідницька теорія, вивчення інтертекстуальності мало підготовчий період, що охоплював окремі досягнення у сфері гуманітарного мислення. Зокрема, поняття міжтекстових зв'язків

(«сходжень») як явища багатопланового, набагато випередивши свою епоху, намітив у 1920-ті роки Б. Томашевський. Питання про вплив одних письменників на інших, із жалем говорив учений, «зводиться до пошуку у текстах «запозичень» і «ремінісценцій». Він стверджував, що нагальним завданням літературознавства є розмежування різних типів текстових сходжень. Це, по-перше, «свідома цитация, натяк, посилення на творчість письменника», які певним чином трактують раніше написані твори. По-друге, це «несвідоме відтворення літературного шаблону». І нарешті, по-третє, це «випадковий збіг». Без таких розмежувань, вважав Б. Томашевський, «паралелі мають характер сирого матеріалу, який не є даремним для дослідження, але мало говорить розуму і серцю». І зазначав, що «вишукування таких паралелей» без вияснення їхнього характеру, суті, функції «нагадує певний рід літературного колекціонування» [283, с. 261]. Зазначені твердження дослідника відіграли значну роль у розробці теорії інтертекстуальності, у розумінні суті цього явища, властивого людській культурі.

Традиційно вважається, що теорія інтертекстуальності має три основних джерела: поліфонічне літературознавство М. Бахтіна, вчення про пародію Ю. Тиньянова й теорію анаграм Ф. де Соссюра. Також дослідники, говорячи про витоки інтертекстуальності, додають вчення О. Потебні про поетичний образ й «історичну поетику» А. Веселовського. І. Шаповалова до джерел теорії інтертекстуальності відносить також дослідження психології мистецтва Л. Виготського та праці дослідника поетики К. Тарановського.

Наступний етап (Т. Динниченко називає його першим) розпочався із виникнення основних термінів теорії міжтекстових взаємодій – «інтертекстуальності» й «інтертексту», супроводжувався розширенням категоріального апарату в межах теорій структуралізму й постструктуралізму. У науковий обіг термін «інтертекстуальність» вперше ввела Ю. Крістева в 1967 році у своїй праці «Бахтін, слово, діалог і роман» стосовно таких понять М. Бахтіна, як поліфонічність та діалогічність художнього тексту: «... кожен текст – це мозаїка з цитат; кожен текст вбирає в себе й трансформує інший

текст. Поняття інтертекстуальності замінює поняття інтерсуб'єктивності, і художня мова тепер має щонайменше подвійне прочитання» [151, с. 429]. Стимулом для нових наукових визначень і відкриттів дослідниці послугувала праця М. Бахтіна «Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості», де автор, зокрема, вказував на те, що кожен письменник у процесі створення літературного твору звертається до попередньої та сучасної йому літератури, перебуваючи з нею в постійному діалозі. По суті, йшлося про міжсуб'єктну взаємодію – діалог з іншими авторами-творцями [15]. Головною відмінністю позиції Ю. Крістєвої стала переорієнтація з міжсуб'єктних відношень, на яких наголошував М. Бахтін, на міжоб'єктні, тобто міжтекстові відношення, позбавлені участі автора.

Подальший розвиток ідеї вченої отримали в працях постструктуралістів та постмодерністів (Р. Барта, Ж. Дерріди, М. Фуко, Ж. Лакана, А.-Ж. Греймаса та ін.), де утверджувався панмовний характер мислення, а свідомість людини й загалом увесь світ ототожнювалися з писемним текстом. Текст же, своєю чергою, набував автономного існування та окреслювався дуже широко. Як текст стала розумітися література, культура, історія, суспільство, зрештою, сама людина. На думку російського теоретика І. Ільїна, наслідком уподібнення свідомості до тексту стало «інтертекстуальне розчинення суверенної суб'єктивності людини в текстах-свідомостях, які складають “великий інтертекст” культурної традиції» [96, с. 225]. До процесу творення художнього тексту і його розуміння долучалася цитатна, текстуально виражена свідомість читача. Зокрема, загальновідомою стала теорія М. Ріффатера про визначальну роль читача у функціонуванні тексту, отже, інтертекстуальність трактувалася насамперед як продукт акту читання [244, с. 20–21]. Читач ставав не пасивним споживачем, а високоінтелектуальним і креативним співавтором (в У. Еко це – «зразковий читач», у Р. Барта – «аристократичний», у М. Ріффатера – «архічитач»). Отже, головною ознакою цього періоду став процес зміщення акцентів «з позиції автора, якою вимірювали смислову наповненість твору, на текст як міру значень, а потім і на реципієнта як ще одну суб'єктну структуру» [75, с. 19].

Другий етап становлення теорії інтертекстуальності позначений «прирощенням» міжтекстової проблематики та появою нових, дотичних до неї понять. Ю. Лотманом було розроблено поняття семіосфери, семіотичного простору, культурної пам'яті, термінів «текст у тексті» і «текст про текст», Б. Гаспаров запропонував метод «мотивного аналізу», літературознавство поповнилося студіями школи «стилістики декодування» І. Арнольд, концепціями «інтертекст і троп», «інтертекст як риторична фігура» Н. Фатєєвої, реконструктивної і конструктивної, синхронічної і діахронічної інтертекстуальності І. Смирнова тощо. Завдяки П. Торопу з'явився продуктивний для літературознавчих досліджень термін «інтекст». До того ж у науковий обіг увійшли поняття автоінтертекстуальності й інтермедіальності як окремі типи міжтекстових взаємодій.

Третій етап характеризується виникненням багатьох класифікацій інтертекстуальних зв'язків і їхніх елементів. Відомими стали типології Дж. Б. Конте, П. Торопа, Ж. Женетта, М. Пфістера, Н. Фатєєвої та багатьох інших дослідників. Класифікації розроблялися, головним чином, на основі різножанрового та різнонаціонального художнього матеріалу, окремі з них містили елементи, що відображали міжмистецькі взаємодії.

Процес триває: сучасний, четвертий, етап теорії інтертекстуальності (умовно виділяємо його з початку 2000-х) має дискусійний характер, відбувається розширення поняття інтертекстуальності до глобального й універсального значення паралельно з використанням його вузького трактування як більш продуктивного для практичного використання у дослідженнях. Крім окреслених у вступі тенденцій розвитку сучасної науки про міжтекстові комунікації, варто відзначити збагачення змістового наповнення термінів, виділення функціональних особливостей запозичених елементів, появу нових класифікацій (найбільш відомими за цей період стали типології М. Ільницького та В. Будного, Н. П'єге-Гро, М. Шаповал, Т. Динниченко). У працях останніх років до складу міжтекстових зв'язків залучаються нехудожні елементи (типологія Т. Динниченко). О. Гальчук до пріоритетних форм

рецепції, поряд із різновидами художнього осмислення, зараховує переклади й літературно-критичне опрацювання прототекстів [53, с. 41]. Здійснюються дослідження з використанням відомих форм інтертекстуальних запозичень, але матеріалом слугують позахудожні текстові системи, як-от публіцистика [51]. Також сьогодні відбувається прогнозований кілька десятиліть тому І. Смирновим процес об'єднання інтертекстуальної риторики з теорією діяльності, тобто перехід від універсального розуміння інтертекстуальності до розрізнення її діяльних типів з урахуванням національної специфіки літератур світу, більш активно розширюється сфера міжтекстових зв'язків завдяки автоінтертекстуальності, інтермедіальності.

Власне, усі новітні тенденції в інтертекстології відображає й наше дослідження. Оскільки теоретичне й значною мірою практичне підґрунтя для інтертекстуальних досліджень є вже досить вагомим, для розгляду інтертекстуальної поетики П. Карманського звернемося до напрацьованої наукової бази, щоб сформулювати власний термінологічний інструментарій дослідження.

Враховуючи те, що «під інтертекстуальністю сьогодні розуміють перегук твору з літературною традицією, мистецькими формами, жанровими умовностями, стильовими кодами, дискурсами» [197, с. 25], у нашому дослідженні інтертекстуальної поетики П. Карманського в контексті міжтекстових комунікацій розглядаємо, крім міжлітературних відсилань, іншомовний кодовий дискурс (італійський), різноманітні явища музики, живопису, скульптури, архітектури, театру (інтермедіальний напрям інтертекстуальних досліджень), а також текстуально відтворені соціально-історичні факти (насамперед ітиметься про дискурс Риму й українську дійсність на початку ХХ століття).

У вузькому значенні інтертекстуальність розглядається науковцями «як смислотворча й формотворча складова художнього твору, один із засобів вираження авторської позиції (оскільки автор вступає в діалог із “чужими текстами”) й читацької рецепції, а також як конкретно-історичне явище в

літературі ХХ століття» [53, с. 34]. Обмежену модель міжтекстових комунікацій (її ще називають «інтенсивною» інтертекстуальністю), більшість сучасних дослідників (З. Мітосек, П. Рихло, О. Кобзар, Л. Грек, М. Шаповал, В. Якубовський та ін.) визнає прийнятнішою для безпосереднього аналізу й інтерпретації текстів, оскільки вона передбачає свідомі, інтенційовані, марковані зв'язки. За такого підходу взаємодія між текстами вияскравлюється, стає досяжною для читача завдяки специфічним засобам, читач отримує можливість краще сприймати авторську інтенцію під час інтерпретації тексту [245, с. 46].

Однак, як зазначає П. Рихло, дуже важко розвести вузьке та широке розуміння інтертекстуальності як взаємовиключні категорії на різні полюси – елементи екстенсивної моделі часто присутні в інтенсивній і навпаки, новий текст може бути тісно пов'язаний зі своїм претекстом маркованою інтертекстуальністю, але водночас бути зорієнтованим і на загальнішу традицію [245, с. 26–27]. Вочевидь, різні підходи до трактування інтертекстуальності необхідні для наукового осмислення цього поняття та ефективного його використання в дослідженнях: смислове наповнення глобальної інтертекстуальності визначає загальнотеоретичні й філософсько-світоглядні основи міжтекстової комунікації, «обмежена» ж інтертекстуальність безпосередньо відображає матеріально виражений акт творення-рецепції текстів у культурному просторі. Спроба поєднати тотальну інтертекстуалізацію зі сферою текстової взаємодії у вузькому значенні терміна була здійснена, зокрема, І. Смирновим, у його визначенні міжтекстових зв'язків: «інтертекстуальність – це складова частина широкого родового поняття, так би мовити, інтер/.../альності, яке має на увазі, що смисл художнього твору повністю або частково формується через посередництво посилення на інший текст, який можна знайти у творчості того ж автора, в суміжному дискурсі або у літературі попередників» [263, с. 11].

Спільним у наведених визначеннях стає розуміння, що будь-який текст є «реакцією» на попередні тексти.

Водночас очевидним є факт, що здатність тексту творити власний смисл за допомогою відсилань до інших текстів уможлиблюється завдяки певним стратегіям суб'єктів комунікації – автора та читача, які мають певний обсяг ерудиції [75, с. 33]. Як слушно зазначає В. Просалова, в українському літературознавстві останніх десятиліть «спостерігається відновлення інтересу до авторських інтенцій, посилюється увага до антропоцентрів тексту: автора і читача» [235, с. 9]. Відповідно, визначення інтертекстуальності даються також із урахуванням авторських та/або читацьких інтенцій. Отже, із позиції автора інтертекстуальність трактується як художній прийом, що застосовується письменником задля вираження власних мистецьких інтенцій і може використовуватися з різною інтенсивністю, виконувати низку функцій (комунікативну, інформативну, естетичну, образотворчу, структуротвірну тощо) аж до перетворення на складник художнього методу. Автор робить інтертекстуальність одним зі способів естетичного освоєння дійсності та за її допомогою вибудовує свій художній світ. Це свідома авторська дія, спрямована на встановлення контактів з іншими текстами. Акцент на авторських інтенціях простежується, наприклад, у робочому визначенні Г. Новікової: «інтертекстуальність – це *спосіб породження власного тексту й утвердження своєї творчої індивідуальності* через вибудовування складної системи відносин з текстами інших авторів, включення в текст інших текстів або їхніх фрагментів, загальне формовиявлення цих текстів (текстуальне, контекстуальне та метатекстуальне) у вигляді цитат, ремінісценцій, алюзій, запозичень, інтерференцій, пародій тощо, а також зміна суб'єктів мовлення» [208, с. 6]. Про інтертекстуальність як літературний прийом, детермінований авторською стратегією, йдеться у дослідженні С. Киричук про творчість Ю. Липи [135, с. 4]. Як зазначає Н. Фатеева, інтертекстуальність із погляду автора – «це спосіб генези власного тексту і постулювання власного поетичного “Я” через складну систему відношень опозицій, ідентифікацій і маскування з текстами інших авторів (тобто інших поетичних “Я”» [290, с. 20]. За такого підходу інтертекстуальність набуває ознак стильової константи у творчості

письменника, перетворюється на естетичний принцип текстотворення або ж складає фундаментальну основу поезики, як-от у П. Карманського.

Із позиції читача (і, ясна річ, дослідника) визначення міжтекстових взаємодій розглядається як спосіб сприйняття й аналізу тексту. Одне з найкращих формулювань інтертекстуальності, що враховує читацькі інтенції, запропоноване в англійській «Енциклопедії постмодернізму»: це «метод прочитання одного тексту супроти іншого, що дає змогу висвітлити спільні текстуальні та ідеологічні резонанси» [82, с. 171]. Водночас там наголошується, що всі тексти та ідеї існують у мережі відносин. Коливання між авторською та читацькою основами з намаганням визначити важливішу позицію в питаннях міжтекстових комунікацій простежуються вже тривалий час у різних працях. Г. Косиков, окреслюючи основні положення книги Н. П'єге-Гро «Вступ до теорії інтертекстуальності», зауважує, що лейтмотивом цієї праці є питання: «що ж, зрештою, являє собою інтертекст – “продукт письма” (тобто авторської, усвідомленої чи неусвідомленої, інтенціональності) чи “ефект читання”, що залежить від неодмінної здатності кожного з нас сполучати найрізноманітніші смислові інстанції, що формують простір культури?» [224, с. 47]. Це питання залишається відкритим, Н. П'єге-Гро підкреслює, з одного боку, існування постійної напруги між визначенням інтертекстуальності як процесу та/або об'єкта, а з другого – як феномена письма та/або наслідку того чи іншого прочитання тексту. Дослідниця, однак, не вважає за потрібне знімати цю подвійну напругу чи пропонувати певне догматичне тлумачення інтертекстуальних практик, навпаки – продуктивнішим бачиться намагання показати їхні численні й плідні можливості взаємодії [224, с. 62].

У будь-якому разі, інтертекстуальність передбачає та потребує активного читача, який зможе розпізнати інтертекстуальне запозичення, ідентифікувати його та розтлумачити. За Н. Фатєєвою, «з погляду читача інтертекстуальність – це настанова на (1) більш поглиблене розуміння тексту або (2) подолання нерозуміння тексту (текстових аномалій) через установалення багатовимірних зв'язків з іншими текстами ($T \geq 1$)» [290, с. 16–17]. Про

безперервність міжтекстових комунікацій та динамізм читацько-письменницької активності в літературному процесі говорить Е. Циховська. Дослідниця стверджує: «Фактично інтертекстуальність у творчості митця – це переміщення “поетичного стану” вчорашнього читача в позицію нинішнього автора» [301, с. 95]. Термін «поетичний стан» був описаний П. Валері й означає стан захоплення в реципієнта витвором мистецтва, у контексті інтертекстуальності він стає необхідною умовою виникнення міжтекстових зв'язків.

Доречно зазначити, що для адекватного розуміння, використання та сприйняття інтертекстуальності надзвичайно важливу роль відіграють інтелектуальний рівень й обізнаність у сфері культури як автора, так і читача. Як зазначає Н. Валгіна, такі попередні знання заведено називати «фоновими знаннями» [42, с. 13], а Р. Нич пропонує навіть поняття факультативної інтертекстуальності, або міжтекстовості, до сфери якої «належали б, із перспективи сприймача, інші виявлені у процесі читання зв'язки, які не мають конкретного текстового вираження, але іноді не менше впливають на прочитуване значення твору» [207, с. 73].

Отже, для повного, цілісного розуміння інтертекстуальності важливі різні аспекти її інтепретації, завдяки їхньому синтезу твориться винятковий універсум дослідницького інструментарію для здійснення наукових пошуків. Спираючись на розглянуті міркування, у дослідженні використовуємо розуміння інтертекстуальності як способу створення автором художнього або документального твору, що передбачає активні свідомі відсилання до власних і чужих вербальних і невербальних текстів, а також до соціально-політичних, культурно-історичних і біографічних дискурсів. Маємо також на увазі, що інтертекстуальність реалізується в рецепції та інтерпретації, у власне міжтекстовій взаємодії та в міжособистісному спілкуванні авторів-митців, у синхронічному та діахронічному зрізах.

Із визначенням поняття інтертексту ситуація дещо складніша. Тут науковці менш одностайні у своїх міркуваннях. Зокрема, Н. Корабльова, услід

за Н. Фатєєвою, наводить такі наявні в літературознавстві його визначення: «ідеальний текст», комплекс тем, мотивів і т. д. зі структурою, що повторюється» (М. Ріффатер); «текст, що вбирає в себе множину інших текстів, але водночас зберігає лідерство смислу» (Л. Женні); «сукупність текстів, між якими існують інтертекстуальні зв'язки» (М. Арівве); «уявний простір, у якому здійснюються інтертекстуальні взаємодії» (словник Ж. Демужена, 1985); «фрагмент іншого тексту в структурі тексту, що досліджується» (Р. Драгунова); «вічне загальнокультурне праджерело текстів; скарбниця історичного культурного текстотворення» (О. Устин) [143, с. 25–26]. Інші дослідники активно доповнюють у власних працях смисловий спектр цього терміна. За спостереженнями В. Просалової, під інтертекстом також розуміють внутрішньотекстовий взаємозв'язок різних дискурсів (Л. Дьолленбах, П. Ван де Хевель); будь-який текст як «нову тканину, зіткану зі старих цитат» (Р. Барт, В. Лейч, Ш. Гривель та інші); кілька творів, які виявляють схожість елементів й утворюють міжтекстовий простір (І. Смирнов, Н. Фатєєва, О. Жолковський); текст, що містить цитати (В. Руднєв); підтекст як елемент семантичної структури твору (С. Золян) [237, с. 7].

Перші з науковців, хто почав використовувати поняття інтертексту, надавали його розумінню широкого значення. Наприклад, ще Ю. Крістева зазначала, що «інтертекст не є цілеспрямованим зібранням цитат (на зразок центона), а є певним простором сходження можливості цитації та її виявлення» [165, с. 233]. Згодом Р. Барт стверджував, що інтертекст – це «перспектива цитацій, марево, зіткане зі структур; він невідомо звідки виникає і кудись зникає... все це уламки чогось, що вже було читано, бачено, здійснено, пережито» [165, с. 233]. Після наступного звуження в розумінні терміна широке й вузьке значення почали співіснувати в науковому дискурсі, набуваючи смислового забарвлення залежно від теоретичних основ, на які спирається кожен окремий дослідник. Відносно вузьке бачення інтертексту пропонує І. Смирнов, котрий вважає, що інтертекст – це «два або більше художні твори, які об'єднані знаками-показниками інтертекстуального зв'язку» [165, с. 233].

У працях двох останніх десятиліть помітна схильність до узагальнено-абстрактного розуміння терміна з ознаками інтеграційних процесів. Наприклад, російська дослідниця Н. Кузьміна основними субстанціями інтертексту назвала текст, людину і час, а під поняттям інтертексту вона розуміє «інформаційну реальність, яка об'єктивно існує, є продуктом творчої діяльності людини і може безкінечно самовідтворюватись у часі» [156, с. 20]. На думку Т. Белімової, «інтертекст характеризується як утворення віртуальне, він не існує, а «виробляється» (термін, запропонований Ю. Крістєвою) стосовно іншої текстової структури в процесі письма – читання конкретного тексту, може бути матеріально відображеним у тексті у вигляді явних (цитат, імен, епіграфів, дат) та неявних інтертекстуальних зв'язків (алюзії, ремінісценції – передбачені та непередбачені автором і виявлені читачем)» [19, с. 5]. Водночас, продовжує дослідниця, «інтертекст є стереофонією твору (термін Р. Барта), несталою множинністю культурних дискурсів, постійним вловлюванням чужого слова, що піддається прочитанню» [19, с. 5]. У працях В. Просалової «інтертекст постає проміжною формою, що не має своєї закріпленості у жодному окремо взятому творі» [236, с. 1]. На думку дослідниці, це наслідок взаємодії авторських «Я», які породжують нову змістову єдність, тобто результат виявлених взаємоспіввіднесень тексту з іншими.

Не додає термінологічної чіткості й визначення цього поняття, запропоноване в «Літературознавчій енциклопедії» (2007): «Інтертекст – цитований, переписуваний, інтерпретований, стилізований, перекодований текст чи сукупність текстів» [169, с. 430]. У такому разі ототожнюються вже інтертекст і прототекст, про що йтиметься далі.

У найпростішому розумінні інтертекст трактується як «фрагмент чужого, попереднього тексту, введений у новий, свіжостворений літературний твір» [193, с. 343]. Як зазначає З. Мітосек, це може бути власне цитата, ремінісценція чи алюзія, ім'я персонажа, порівняння, метамовне висловлювання на кшталт: «як би тут сказав» (Шекспір, Словацький, Норвід) тощо. Однак останнім часом трактування інтертексту як частини іншого тексту

майже повністю витіснилося терміном інтекст, який був уведений П. Торопом [285; 286]. Учений розумів під інтекстом фрагмент чужого тексту, виявлений у певному тексті, і зазначав: «Ми користуватимемося поняттям інтексту як семантично насиченої частини тексту, зміст і функції якої описуються, принаймні, подвійно...» [284, с. 39]. Натомість поширеним стало трактування інтертексту як сукупності прототекстів, об'єднаних за джерелом походження або тематикою, приналежністю до певного дискурсу, наприклад, біблійний, або релігійний, інтертекст, міфологічний, літературний, музичний, живописний тощо. Власне, у такому розумінні це поняття використовуємо в цьому дослідженні.

Н. П'єге-Гро називає інтертекстом загалом усю сукупність текстів, що відобразилися в певному творі [224, с. 48]. Також враховуємо більш широке значення терміну «інтертекст», яке окреслюється на основі узагальнення міркувань Т. Белімової [19], В. Просалової [237], І. Папкіної [215] та інших дослідників про зазначене поняття. Отож, інтертекст – це ще й уявний смисловий феномен, який «виробляється» (Ю. Крістева) стосовно іншої текстової структури в процесі письма – читання конкретного тексту, не є назавжди текстуально закріпленим в окремо взятому творі, але водночас фіксується у вигляді явних інтертекстуальних зв'язків (форми прояву інтертексту в його вузькому значенні), характеризується схильністю до «міграцій» у різних текстових просторах, у результаті чого відбувається «діалог» текстів, творчих особистостей, історичних та мистецьких епох.

Привертають увагу нещодавні термінологічні нововведення науковців. Наприклад, В. Просалова у своїх працях активно послуговується поняттям «інтертекстуальне поле», під яким розуміється сукупність творів, що актуалізуються в пам'яті реципієнта під час прочитання одного з них та що позначаються на його сприйнятті. Дослідниця зазначала, що текст співвідноситься з інтертекстуальним полем як одиничне з множинним, і це співвідношення встановлюється за принципом смислової зумовленості й доцільності. Наголошувалося, що поняття «інтертекстуальне поле» вужче, ніж

контекст, який використовується на позначення суспільно-політичних, історичних, літературних, біографічних, авторських прикмет, водночас воно є складовою літературного контексту. Авторський контекст становлять твори самого письменника, що ідентифікуються з його словом про світ [235, с. 48]. На перший погляд, напрошуються певні ототожнення понять інтертексту та інтертекстуального поля, однак В. Просалова зазначила, що все ж різниця між ними існує. Інтертекст як віртуальна єдність творів виконує щодо інтертекстуального поля спрямовальну і смислорозрізнявальну функції, пояснює його структурність, проявляє міжтекстові зв'язки. «Інтертекст – це результат виявлених взаемоспіввіднесень тексту з іншими. Він відбиває спорідненість текстів, контекст – їх неоднорідність і відмінність» – йдеться в одній із праць дослідниці [235, с. 51].

Актуальним для дослідження інтертекстуальності П. Карманського є поняття «інтертекстосвіт», яке запропонувала В. Галич. Дослідниця з семіотичного погляду розглянула міжтекстуальні перегуки публіцистичних, мемуарних і художніх творів О. Гончара, у результаті чого інтертекстуальність була представлена як метод текстотворення. За такого підходу інтертекстосвіт ототожнюється із творчою робітнею, з майстернею інтертекстуальності письменника, яка «ілюструє творчі дії текстотворення, тонкі нюанси інтимного процесу реалізації задуму» [51, с. 6]. У проекції на творчість П. Карманського інтертекстосвіт трактуємо як стан мистецької свідомості автора, що забезпечує формування й розвиток його поезики з обов'язковим залученням інтертекстуальних аспектів.

Із міркувань про інтертекстуальність та інтертекст логічно випливає питання про розуміння тексту, адже текст є тим головним поняттям, на основі якого формується специфіка зазначених термінів. Складність полягає в тому, що й поняття тексту постає досить багатозначним, оскільки є одним із ключових для цілої низки наукових дисциплін. Усупереч тому, що в літературознавстві найбільш укоріненим є уявлення про текст як строго організовану послідовність мовних одиниць, вважаємо, що доцільним і

виправданим у дослідженні буде використання дещо ширшого розуміння тексту, наприклад, запропонованого І. Арнольд: «Текст – (...) повідомлення в будь-якому, не обов'язково вербальному кодї, яке слугує для передачі і збереження інформації і породження нових смислів» [11, с. 393]. З огляду на очевидний семіотичний підхід, особливо важливим вважаємо визнання існування текстів несловесних, таких, які апелюють безпосередньо до зору (твори образотворчого мистецтва), чи слуху (музичні твори), або до зору і слуху одночасно (театр, кіно тощо). Погоджуємось із твердженням В. Халізева про те, що розгляд тексту в ракурсах семіотичному чи, скажімо, культурологічному для літературознавства не менш важливий і суттєвий, ніж його традиційне, власне, філологічне розуміння, «воно дозволяє уявити природу авторства і повніше осмислити літературу як феномен міжособистісного спілкування» [299, с. 246].

На позначення різноманітних міжтекстових зв'язків у дослідженні використовуємо широке значення цитати як родового поняття. У сучасних літературознавчих студіях, де порушуються питання інтертекстуальності, цитата – це «більш чи менш дослівно наведений у тексті уривок з претексту, яким може бути висловлювання іншого мовця або попереднє висловлювання автора цього ж тексту (автоцитата)» [38, с. 252]. Важливою для нашої роботи є поширена в наукових дослідженнях думка, що цитатою може бути будь-яке запозичення структурних елементів іншого тексту (включаючи власне цитату, алюзії, ремінісценції, символи, віршові розміри, стилістичні та формотворчі аналогії тощо), яке в конкретній ситуації усвідомлюється як приналежне раніше створеному текстові. Таке широке трактування цитати розглядається нами як синонімічне до поняття інтексту.

Крім того, для розуміння сутності інтертекстуальності й здійснення інтертекстуального аналізу художньої творчості важливими є терміни на позначення функціональних різновидів текстів: прототекст і метатекст (первинний / вторинний, базовий / похідний). Метатекст – «текст про текст», «текст, що виконує метареферентну функцію, тобто інтерпретує смисл прототексту» [136,

с. 161]. Відповідно, прототекст – це «базовий текст, з опорою на який утворюється метатекст» [136, с. 161]. Умовою існування метатексту є обов'язкова наявність прототексту. Метатекстами по відношенню до одного й того ж вихідного тексту (прототексту) можуть бути переклад, авторська переробка тексту, літературно-критична стаття, наукове дослідження, інтерпретація мистецького тексту тощо. Причому прототекст є інваріантом, а реакції на нього – метатексти – його варіантами, моделями, створеними реципієнтами під час метакомунікації після сприйняття прототексту [20, с. 48–62].

Варто зауважити, що вчені називають текст, із якого запозичено певний елемент або на основі якого створено новий твір, кількома термінами: крім прототексту трапляються архітекст, пратекст, текст-попередник, прецедентний текст, протослово тощо, хоча зазначені поняття далеко не завжди є синонімами. Текст же, який створений із використанням відсилань у різних формах та на різних рівнях до інших текстів (прототекстів), тобто метатекст, як ми його будемо називати в нашій роботі, може мати синонім «вторинний текст».

Не менше важливим для інтертекстуального дослідження є питання про форми і способи міжтекстової взаємодії. До найпоширеніших науковці зараховують своєрідні заголовки, переказ текстів, точні й трансформовані цитати, ремінісценції, алюзії, імітацію стилю, безпосереднє запозичення образів, відомих літературних героїв, інтерпретації сюжетів, прецедентних текстів чи постатей, авторські примітки, присвяти творів, ситуаційні збіги та ритмічну подібність, відгуки на інші твори мистецтва, зокрема невербальні, введення в текст твору оповідача, тобто зміна суб'єкта мовлення, використання іншомовних слів (кодова інтертекстуальність), епіграфи, а німецькі дослідники У. Бройх, М. Пфістер і Б. Шульте-Мідделіх формами прояву інтертекстуальності вважають ще й інсценізації, екранізації, переклади тощо. Однак така строката картина форм комунікації між текстами все ж вимагає більш чіткої та логічної впорядкованості. Напрацювання українських і зарубіжних дослідників у цьому напрямі досить вагомі. У теорії інтертекстуальності відомі класифікації інтертекстуальних елементів, здійснені

П. Горопом, Ж. Женеттом, М. Гловінським, Н. Фатєєвою, Г. Денисовою, М. Ільницьким і В. Будним, М. Шаповал, Т. Динниченко та ін.

Дослідники часто звертають увагу на взаємозв'язок художньої літератури з невербальними мистецтвами в контексті теорії інтертекстуальності, поняття «тексту в тексті» та «тексту про текст» виявляються співвідносними з поняттями «мистецтво в мистецтві» й «мистецтво про мистецтво». Такий підхід цілком виправданий і стосовно творчості П. Карманського. Отже, у дисертації набуває актуальності поняття інтермедіальності, яке в сучасних наукових дослідженнях розглядається як окремий різновид інтертекстуальності й тісно пов'язане з поняттями «взаємодії мистецтв» і «синтезу мистецтв».

Інтермедіальність у творчій спадщині П. Карманського (цій проблемі буде присвячено другий розділ дисертації) знаходить вияв в активному використанні письменником різноманітних елементів образної, жанрової, стильової тощо структури таких видів мистецтва як музика, живопис, архітектура, скульптура, театр.

У контексті розгляду інтертекстуальної поетики П. Карманського необхідно звернути особливу увагу на такий різновид інтертекстуальних зв'язків, як автоінтертекстуальність (цьому питанню присвячений третій розділ дисертації). Певним чином пояснюють суть цього терміна міркування Ю. Лотмана про автокомунікацію. Зрозуміло, що в основі будь-якого комунікативного акту лежить передача певної інформації і процес її сприйняття, засвоєння. Художні тексти у сфері комунікації людської культури посідають вагоме місце. Зокрема, їхня взаємодія в синхронії та діахронії творить діалог особистостей, народів, мистецьких й історичних епох.

Художній текст є завжди адресованим повідомленням: це форма комунікації «автор – читач». Ю. Лотман свого часу говорив про існування в системі культури двох моделей комунікації, наголошував на двох можливих напрямках передачі повідомлення. Найбільш типовий випадок – це напрям «Я – ВІН», у якому «Я» – це суб'єкт передачі, який володіє інформацією, а «ВІН» –

об'єкт, адресат. Другим є напрям передачі інформації, який схематично характеризується як напрям «Я – Я». «Різниця полягає в тому, що в системі “Я – ВІН” інформація передається в просторі, а в системі “Я – Я” – в часі» [176, с. 164]. Другу модель передачі інформації, коли суб'єкт й об'єкт передачі інформації поєднуються в одній особі, вчений назвав автокомунікацією. При цьому він зазначав: «Якщо комунікативна система “Я – ВІН” забезпечує лише передачу деякого константного обсягу інформації, то в каналі “Я – Я” відбувається її якісна трансформація, яка призводить до перебудови самого цього “Я”» [176, с. 165].

З огляду на те, що поняття інтертекстуальності сформувалося в епоху постмодернізму і є, по суті, продуктом цього часу та красномовним свідченням еволюції людської свідомості в другій половині ХХ століття, важливим для цього дослідження постає також питання про правомірність застосування терміна «інтертекстуальність», методу інтертекстуального аналізу до творчості автора, який не належить до означеного періоду.

П. Карманський, увійшовши до української літературної традиції як представник модернізму, зокрема символізму, своєю творчістю засвідчив, що модерністська інтертекстуальність насамперед передбачала радикальне оновлення мови культури й людської свідомості. Так, символізм постав як мистецтво неприхованої інтертекстуальності, широкого використання культурних кодів, міфів, сюжетів середньовіччя, античного світу, Сходу, слов'янської міфології. У межах цього мистецького напрямку інтертекстуальність змінила традиційне місце фольклору в слов'янській естетичній парадигмі, зокрема література пододала фольклоризм, рухаючись до нього іззовні, як до матеріалу, а не як до естетичної норми. На думку Я. Кавушевської, ілюстрацією подібних міркувань може слугувати, наприклад, збірка П. Карманського «Ой, люлі, смутку!» [105, с. 65]. Ми ж спробуємо доповнити сказане та довести, що інтертекстуальність є ваговою характеристикою поезики П. Карманського. Варто лише мати на увазі специфіку й еволюцію як самої писемної спадщини автора, його суспільно-

естетичного світогляду, так і загалом історико-мистецької доби, у яку письменникові довелося творити.

Для дослідження інтертекстуальної поетики П. Карманського, враховуючи, насамперед, класифікації Ж. Женетта, Н. Фатєєвої, Н. П'єге-Гро, М. Шаповал та З. Тураєвої, пропонуємо таку типологію міжтекстових взаємодій письменника:

1. Особисті контакти з митцями (інтертекстуальне контактне середовище).
2. Взаємодія з іншими художніми та нехудожніми словесними текстами.

2. 1. Відношення співприсутності (однотекстова референція): власне інтертекстуальність (конструкції «текст у тексті»: цитати, алюзії, ремінісценції, парафрази, центонні тексти); паратекстуальність (взаємодія основного авторського тексту зі своїм заголовком, присвятами, епіграфами, внутрішніми заголовками, вступними словами та післямовами тощо); кодова інтертекстуальність (іншомовні оригінальні й транскрибовані текстові вкраплення).

2. 2. Відношення деривації (системно-текстова референція): переклади, літературознавчі праці, наслідування, стилізація, варіація, пародіювання, архітекстуальність.

3. Автоінтертекстуальність (міжтекстові запозичення у межах творчості одного автора).

4. Квазіінтертекстуальність (у тексті цитуються псевдочужі тексти, насправді створені самим автором).

5. Взаємодія з іншими несловесними знаковими системами (інтермедіальність).

1. 2. Біографія П. Карманського як основа для формування інтертекстосвіту митця

Велика обізнаність П. Карманського зі світовим та українським мистецько-історичним контекстом спонукала його до активного діалогу з «чужими» текстами у власній літературній творчості. Органічно вписуються в

парадигму інтертекстуальної поетики письменника відсилання до інших авторських літературних текстів. У науковому дискурсі такі міжтекстові комунікації отримали назву адресної інтертекстуальності. У творчості П. Карманського наявні комунікації з авторськими текстами письменників різних епох і народів, митцями-попередниками та сучасниками. Унаслідок цього вибудовується діахронічно-синхронічний простір міжтекстових узаємодій.

Використовуючи типологію інтертекстуальних комунікацій, запропоновану нами в першому підрозділі, розглядаємо творчі контакти П. Карманського з літературними текстами інших авторів таким чином.

Синхронічний зріз відсилань письменника до авторських текстів дозволяє говорити про безпосередні контакти з митцями-сучасниками та апелювання до їхніх творів. Інтертекстуальне контактне середовище постає реальним, прямим прикладом інтерсуб'єктивності, що лягла в основу теорії діалогізму М. Бахтіна. Суб'єкт у будь-якому разі залишається учасником міжтекстових узаємодій, головним реципієнтом і творцем текстів. Особисті контакти постають чинниками формування інтертекстуальної поетики та формою інтертекстуального діалогу, якщо, враховуючи семіотичний підхід, ототожнювати свідомість митця з текстом.

Міжособистісні зв'язки П. Карманського з іншими митцями, що творили на початку ХХ століття, найбільш красномовно виявляються через приналежність письменника до львівського мистецького угруповання «Молода Муза», що, за визначенням самого П. Карманського та багатьох дослідників, представляло тогочасну «українську богему». «Молода Муза» не була організацією, яка веде облік своїх членів чи має розроблений статут і чітку програму, це «був радше клуб літераторів», до якого тяжіло чимало молоді, яка працювала в різних галузях мистецтва [99, с. 319]. Творче товариство склали митці різного спрямування, насамперед письменники П. Карманський, М. Яцків, В. Пачовський, С. Чарнецький, О. Луцький, Б. Лепкий, В. Бирчак, С. Твердохліб, О. Шпитко, М. Рудницький; у його притягальному полі перебували композитор С. Людкевич, скульптор М. Паращук, художник

І. Северин, скрипаль та ілюстратор книг І. Косинин, письменник і видавець В. Будзиновський. В. Лучук відносить до цих своєрідних постатей ще поета й мистецтвознавця М. Голубця, літературознавця й перекладача О. Грицяя [178, с. 59]. Окрім мистецьких справ, майже кожен із них (хто вже на той час, а хто згодом) мав у житті більш «серйозне», за тогочасними мірками, заняття: працювали гімназійними вчителями (П. Карманський, В. Пачовський, В. Бирчак), викладали в університетах (Б. Лепкий, М. Рудницький), редагували часописи, були посадовцями у фінансовій чи політичній сферах (О. Луцький).

1899 року П. Карманський і М. Яцків працювали разом канцеляристами кредитно-страхового банку Товариства взаємних убезпечень «Дністер», дружба обох письменників тривала довгі роки. Приблизно в той самий час молодий П. Карманський познайомився з М. Павликом, В. Стефаником, Л. Мартовичем. З В. Пачовським проживали разом в одній кімнаті в «Академічному Домі», проводили багато часу в дружньому спілкуванні. З О. Шпитком співпрацювали в журналі «Руська Хата». П. Карманський, В. Бирчак, О. Луцький і М. Яцків входили до складу редколегії журналу «Світ», поява якого 1906 року знаменувала зародження «Молодої Музи» як мистецького руху. Із початком Першої світової війни життєві дороги молодомузівців порозходилися, хоча й подекуди перетиналися в найнеочікуваніших ситуаціях (П. Карманському разом із Б. Лепким і В. Пачовським довелося працювати разом у «Союзі Визволення України» у Відні, а згодом – у таборах українських військовополонених в Австрії та Німеччині, а з О. Шпитком – зійтися на бразильських землях).

Усі постаті були доволі колоритними, представляли, без перебільшення, мистецький андеграунд початку ХХ століття на Західній Україні. Передумовою для близької взаємодії цих творчих особистостей були спільні світоглядні та естетичні позиції: нехтування матеріальними цінностями, непрактичність і постійні пошуки самореалізації, відстоювання права митця на вільне творче самовираження, незалежнення мистецтва від виконання суспільно-політичних функцій і водночас глибока закоріненість у рідний національний ґрунт, намагання визволити українську літературу від побутового етнографізму та

вивести її на загальноєвропейський рівень, інтегрувати в контекст світової літератури.

Як слушно зазначає Д. Ільницький, молодомузівців варто поцінувати не лише за тексти, «а треба їх сприймати передусім крізь призму “життєтворчості”» [99, с. 52]. Дослідник переконаний, що молодомузівський фундамент для подальшого розвитку української літератури – це, насамперед, їхня «мистецька постава, їхні характери та настрої, культивовані у способі життя, плеканні каварняної атмосфери розмов та ідей» [99, с. 52]. Безперечно, найбільшими творами молодомузівців є вони самі, а інтертекстуальна поетика одного з них – П. Карманського – твориться не лише завдяки відсиланням до письмових текстів побратимів-сучасників, але й (значно більшою мірою!) до їхніх, вважаємо, «життєтекстів». Ці «життєтексти», окрім сплаву неординарного способу життя та дещо незвичної для тогочасного загалу творчості, зафіксованої на папері, містять чималий пласт усної культурно-мистецької інформації, витвореної спільно в товаристві «Молодої Музи». І це поле мистецьких ідей набуває чітких ознак інтертексту – віртуального інформаційного простору, що відсилає до різних джерел; він, своєю чергою, слугував прототекстом для авторських писемних текстів учасників цього мистецького середовища.

Атмосферу кав'ярняно-богемного життя молодомузівців, які переважно жили в нестатках і водночас дивували своїм духовним аристократизмом і творчими здобутками, вдало відтворено в книгах «Українська Богема» П. Карманського, «Письменники зблизька» М. Рудницького, у спогадах В. Бирчака, у романі Р. Іваничука «Шрами на скалі» та ін. Культурно-мистецьким центром (олімпом, за висловом М. Рудницького) «Молодої Музи» була львівська кав'ярня «Монополь», або, по-простому, «Централка». Кав'ярня як один із головних концептів життєтворчості молодих митців знайшла своє пояснення в П. Карманського: «Для нашого брата, бідного поета чи публіциста, якому, як рибі вода, потрібне широке та й мудре товариство, де він знаходить джерело творчих спонук і концепцій, залишається хіба модерна, недорога, не

гомінка, дискретна каварня. Це найбільш економна установа, на яку спромоглася сьогочасна міська цивілізація. Тут бідний український мистець, що звичайно мешкає в найпідлішій норі, без світла, без повітря і без тепла зимою, находив у довоєнних часах комфорт: вигідне сидження, тепло, чимало світла, багато часописів і журналів у кількох мовах, лексикони й інші лексиковані публікації, а врешті цікаве товариство, розумну конвертацію і розвагу та хвиливе забуття невеселої дійсності – все за ціну кільканадцятьох сотиків, які він платив за чай чи каву. За ціну тих кільканадцятьох сотиків він впродовж цілих годин міг грати ролю справжньої людини і мав змогу працювати інтелектуально» [130, с. 118–119]. Молодомузівці тут жили духовно, вели розмови про суть і завдання мистецтва, сперечалися й «викувували» певні критерії, ділилися один з одним своїми знаннями, знайомили один одного зі своїми творчими досягненнями, критикували й поправляли один одного, разом читали й обговорювали твори інших письменників, «головно чужинних», вчилися на низькопробних писаннях наших деяких «віршоробів», як не слід писати [304, с. 226–227]. Характерною була атмосфера доброзичливості й дружби, за словами П. Карманського, вони не знали гріха заздрості чи суперництва, і кожне досягнення одного з них було спільним досягненням і радістю. І водночас усі вони «безпardonно гострили зуби один на одному» і не одному «розтоплювалися крила Ікара в огні гострої критики товариша, а може навіть щирого друга» [130, с. 121]. Така зворушлива дружба ставала невіддільним фактором творення мистецького світу «Молодої Музи».

Крім обговорення власної творчості, активному осмисленню піддавалися твори багатьох європейських й українських письменників-сучасників із Великої України. За спогадами М. Рудницького, неабиякою подією були в колі «Молодої Музи» перші збірки О. Олеся та М. Філянського, нові оповідання М. Коцюбинського та В. Винниченка, а ще кожна «замітніша поява» польської літератури, що тоді кипіла від талантів [304, с. 225]. Про новітні досягнення польських митців молодомузівці дізнавалися переважно завдяки Б. Лепкому, який на той час проживав у Кракові й мав тісні зв'язки з

«Молодою Польщею». Б. Лепкий «розбуджував святочний настрій» у галицьких письменників цікавими розповідями про твори С. Пшибишевського, С. Жеромського, К. Тетмаєра, С. Виспянського, А. Новачинського.

Надзвичайно важливими для молодомузівців і П. Карманського зокрема були часті зустрічі й розмови з І. Франком. Великий митець, повертаючись додому з «Літературно-наукового вісника» й Наукового товариства імені Шевченка, заходив до кав'ярні в пошуках цікавого й інтелігентного товариства. В українському літературознавстві досить довго, особливо за радянських часів, побутувала думка про абсолютне неприйняття І. Франком декадентської творчості письменників «Молодої Музи». Однак далеко не все було так однозначно. За умови об'єктивного підходу очевидним стає доволі приязне ставлення його до молодих, і то навіть попри відому літературну суперечку з О. Луцьким і критичний відгук І. Франка на так званий «Маніфест “Молодої Музи”». Документальні факти свідчать, що І. Франко з О. Луцьким помирилися, що не така велика була Франкова образа, як декому здавалося, і водночас їхні стосунки не були простими. Доволі детально про це пишуть Д. Ільницький та О. Салій в книзі «Муза й чин Остапа Луцького» [199]. І. Франко точно й глибоко характеризував ранні твори М. Яцківа, В. Пачовського, Б. Лепкого і, звичайно ж, П. Карманського (особливо позитивно була оцінена збірка «Ой люлі, смутку...»).

Особисте спілкування П. Карманського з І. Франком відбувалося переважно в колі молодомузівців. У своїх спогадах П. Карманський приділив контактам з І. Франком особливу увагу. Розповів про моменти, які найбільше запам'яталися, а отже – справляли незабутнє враження й чинили вплив на формування світогляду й мистецьких переконань (чи шляхом наслідування, а чи й заперечення). Великий геній запам'ятався молодому письменникові своєю простотою, скромністю, колосальною обізнаністю, надзвичайною працьовитістю на ниві українського культурного розвитку, а ще нетерпимістю до брехні, чванства, патріотизму «на печі», кар'єризму та фарисейства – тому міг бути й гострим, дотепним, саркастичним. Молодим письменникам часто «зашивалися

роти в його товаристві», однак дуже показовим було, як зазначає Д. Ільницький, що І. Франко хотів приходити до набагато молодших від себе людей, хотів з ними контактувати, хотів їх слухати («Говоріть що!» – звертався до них). Це найбільш красномовна характеристика їхніх стосунків [199, с. 72]. Щодо спілкування на творчі теми, то П. Карманський в «Українській Богемі» так позиціонує І. Франка: «Був невмолимим суддею в мистецьких справах і прямо дивував нас своєю глибокою аналізою творчості нашої і чужої, хоча розходився у своїх поглядах з нами і не мав виправдання для наших ідеалів модернізму. Домагався від літератури життя – мізку і крові; молодечого буянства по хмарах ненавидів. Грався нами, як грається старенький дідусь із внучатами – для розваги. Хоча не можна сказати, що легковажив нас. Тішився, якщо вдалося йому найти в наших писаннях щось, що підпадало під вимоги його естетичних канонів, і хоча гнівала його наша сміливість не тюпати сліпо його слідами, спорив з нами серйозно і признавав нам те, на що дозволило йому погодитися його звання критика. <...> В його особі я трохи не завжди находив щирого старшого друга» [130, с. 28]. М. Рудницький у книзі «Від Мирного до Хвильового» найвидатнішим твором І. Франка назвав його самого, також цією фразою свою книгу про І. Франка закінчив Я. Грицак [66, с. 440]. Отож, не лише власне творчість великого українського генія входить до інтертекстуального поля П. Карманського, а й, безперечно, енергетика його мислетворчого потенціалу, яку можна було відчутти під час особистого спілкування.

У післямолодомузівські, тобто міжвоєнні, часи окреме місце в духовно-мистецькому просторі П. Карманського мало знайомство і спілкування з О. Олесем. Їхні зустрічі відбувалися на чужих теренах – у Відні, поблизу Праги... Митців об'єднували схожі душевні й творчі переживання, пов'язані з драматичними історико-політичними подіями в Україні; колишні захоплення ідеями національного відродження змінилися розчаруваннями, гіркою іронією; обом доводилося вимушено перебувати далеко від рідного краю, звідси – сум, туга аж до розпуки, поступовий спад творчих інтенцій. Доволі детально й відверто про це написано в есеях П. Карманського «Українська Богема», де

підкреслюється близькість духовних й естетичних засад О. Олеса та молодомузівців.

Особисті контакти учасників «Молодої Музи», безперечно, супроводжувалися творчою комунікацією їхніх текстів. Подібне явище взаємодії творів авторів, що належать до певної мистецької спільноти, описали, зокрема, В. Просалова на прикладі Празької літературної школи [236; 237] та О. Гінда у монографії про поетичну творчість української спільноти в Італії початку ХХІ століття [61, с. 546]. В. Просалова доводить, що на основі взаємозв'язків і взаємодії з національним і світовим літературно-художнім процесом і зв'язків між текстами авторів окремої літературної групи може створюватися своєрідний інтертекст, який об'єднує всі тексти в єдине віртуальне ціле. «Позначені спільністю душевних переживань і національними вболіваннями, вступаючи у “діалогічні взаємини”, ці тексти становлять міжтекстове семантичне поле, яке дозволяє через рецепцію окремого твору сприймати всю множинність художніх виявів», – зазначає дослідниця [236, с. 32].

В єдине інтертекстуальне поле об'єднуються твори молодомузівців завдяки спільній проблематиці, ідейно-образній наповненості та активізації тих самих прототекстів. Адже, за М. Бахтіним, твори, що виникають у відповідь на інші або що стосуються однієї теми, хоча й можуть осмислювати її інакше, теж перебувають у діалогічних відношеннях. Прикладом такої синхронічно-діахронічної синтези міжтекстових діалогів слугує творча інтерпретація грецької міфології й літератури П. Карманським у контексті «Молодої музи» [36]. Синхронічно зорієнтована авторська інтертекстуальність у творчості П. Карманського розглядається нами як основний складник більш широкого поняття – «тексту епохи». Під «текстом епохи», беручи до уваги вужче значення, порівнюючи із запропонованим постструктуралістами баченням загалом світу як тексту, розуміємо сукупність текстів (наразі словесних) різних за стильовою, жанровою, тематичною приналежністю, які належать до певного часового проміжку та є відбитками різних сфер життя, культурно-історичної атмосфери в окресленому часопросторовому існуванні

[37]. Оскільки йдеться про сучасність П. Карманського, текст епохи модернізму став синхронічним, горизонтальним простором реалізації інтертекстуальної поетики письменника та водночас універсальним прототекстом його творчості.

Відсилання П. Карманського до творчості авторів-сучасників доповнюються діахронічно маркованими відсиланнями до творів письменників попередніх епох, як результат – формуються виразні ілюстрації окремого типу міжтекстових взаємодій, що ґрунтується на взаємодії словесних текстів.

Різноманіття національних літератур та авторів від найдавніших часів до письменникової сучасності, у текстовому діалозі з якими витворюється інтертекстуальна поетика П. Карманського, насправді вражає. Як зазначав М. Рудницький, «Галичина була завсіди для Карманського затісна. Він відчував приваби чужих літератур, чужих культур і краєвидів, засвоюючи собі чужі мови» [254, с. 289]. Інтертекстуальну матрицю художнього та публіцистично-мемуарного спадку митця складають численні відсилання до творів письменників української літератури (починаючи від автора «Слова о полку Ігоревім» та Данила Заточника й далі – І. Котляревського, М. Шашкевича, Т. Шевченка, П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, П. Гулака-Артемовського, Б. Грінченка, І. Франка, О. Маковея, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, М. Яцкова, В. Пачовського, Б. Лепкого, О. Шпитка, В. Стефаніка, П. Тичини та ін.); античної (Вергілія, Софокла, Овідія); італійської (Т. Тассо, Данте, Ф. Петрарки, У. Фосколо, Дж. Леопарді, Дж. Кардуччі, М. Рапізарді, Л. Стекетті, Дж. Пасколі); німецької (Г. Гейне, Й. В. Гете), австрійської (Ф. Грільпарцера, Н. Ленау); польської (А. Міцкевича, Ю. Словацького, С. Виспянського), американської (Г. Лонгфелло, Е. По, Г. Бічер-Стоу, Марка Твена); англійської (В. Шекспіра, Д. Дефо, Дж. Байрона, П. Б. Шеллі); французької (О. де Бальзака, Г. Флобера, Е. Золя); норвезької (Г. Ібсена), бельгійської (М. Метерлінка), іспанської (М. де Сервантеса), ірландської (Дж. Свіфта), бразильської (М. Альбукерке) та ін.

Творчість одних авторів представлена в П. Карманського більш інтенсивно, із використанням найрізноманітніших інтертекстуальних форм,

творчість інших – лише на рівні згадування їхніх імен, імен літературних героїв чи назв творів (номінативних алюзій).

Крім актуалізації художніх текстів світової літератури, характерною ознакою інтертекстуальної манери письменника стало апелювання до філософсько-політичних дискурсів, наприклад І. Канта, К. Вольнея, А. Шопенгауера, Д. Мацціні, Ф. Ніцше та ін.

Одним зі способів формування інтертекстуальної поетики П. Карманського та типом міжтекстових комунікацій, що простежуються в його творчості, була літературознавча діяльність, написання статей, розвідок, рецензій. П. Карманський намагався різними шляхами знайомити українську літературу й українських читачів з найкращими текстами й найбільш відомими постатями світової літератури. Його перу належать аналітичні розвідки, як-от «Генрик Гайне як поет і чоловік» (Світ. 1906. № 2.), «Кілька слів про Осіяна» (Світ. 1906. Ч. 12–13.), «Доменіко Чамполі» (Світ. 1906. № 6.), дві статті про Дж. Кардуччі «Поет Третьої Італії» (ЛНВ. 1908. Т. 43. № 7.) та «Кардуччі – “Поет Третьої Італії”» (Назустріч. 1936. Ч. 4 (52). 15. II.), «Футуристи» (1921) (Сучасність. 2004. № 5), «Бразилійське письменство від початків аж на сучасну хвилю» (ЛНВ. 1924. Т. 32. № 2.), «Трагедія письменника Турянського» (Діло. 1933. Р. LIV. Ч. 85.). Відомі його рецензії на трагедію В. Пачовського «Сон української ночі» (Діло. 1907. Ч. 261.) та на збірку оповідань Ю. Кміта про життя бойків «В затінку й на сонці» (ЛНВ. 1910. Т. L. Кн. V.), статті-некрологи «Італія над свіжими могилами» (Неділя. 1912. Ч. 18.) та «На вічний спомин (Пам’яті Надії Кибальчич-Козловської)» (Вісник «Союзу визволення України». 1915. Ч. 7–8). У статті «Італія над свіжими могилами» йшлося про визначних італійських митців – «поета-войовника і самітника» М. Рапізарді та поета любові, співця краси природи й «любимця мрійних серць» Дж. Пасколі. Л. Голомб у книзі «Петро Карманський: життя і творчість» подає докладний аналіз рукописної статті (дослідниця визначає її жанр як есе) про І. Франка, що зберігається в родинному архіві П. Карманського [64]. У цій статті привертає увагу акцентування на величезному значенні постатей Т. Шевченка й І. Франка

для української літератури, історії, культури. Це показовий момент, адже вся творчість П. Карманського помережана різноманітними текстовими відсиланнями до творчих набутків цих двох велетів українського слова.

У зазначених працях відбувалося масштабне та глибинне осмислення багатьох прототекстів й окремих авторів, і національних літератур. Поєднувалося це, як правило, зі здійсненням перекладів, творенням власних художніх текстів. У результаті формувалася творча лабораторія письменника з його інтертекстуально зорієнтованою манерою письма.

Ключем до активного освоєння текстів світової культури у власній творчості для П. Карманського було знання багатьох мов. Письменник не лише міг в оригіналі читати твори зарубіжних авторів, але й професійно їх перекладати. Дослідники переконані, що за кількісним і якісним доробком місце П. Карманського-перекладача, без перебільшення, – поруч з І. Франком, А. Кримським, М. Рильським [179, с. 5]. Друком вийшли такі книги його перекладів: «Про причини упадку італійських революцій» Дж. Мацціні (Львів, 1907), «Хвилі моря і любови» Ф. Грільпарцера (Чернівці, 1909), «Новели» Е. По (Львів, 1910), «Останні листи Якова Ортіса» У. Фосколо (Відень, 1921), «Іфігенія в Тавриді» Й. В. Гете (Краків – Львів, 1944), «Божественна комедія. Пекло» Данте (Київ, 1956). П. Карманський був першим в українській літературі, хто наслілювався взятися за переклад «Божественної комедії» (за сприяння М. Рильського світ побачила перша частина цього перекладу, ще дві досі чекають видавця). На сторінках періодичних видань друкувалися перекладені ним новели Е. де Амічіса, «Діалоги» Дж. Леопарді, лібрето опери «Кармен», оповідання бразильського письменника М. Лобату «Зразковий хлібороб» (переклад із португальської, публікувався в «Українському хліборобі» за 1926 рік) та ін. П. Ляшкевич зазначає, що деякі ще не друковані рукописи перекладів зберігаються в домашньому архіві письменника («Дон Карлос» і «Месіанська наречена» Ф. Шіллера, «Торквато Тассо» Й. В. Гете). Відомо, що перекладав П. Карманський також поеми Осіана, працю Д. Мацціні «Обов'язки людини», новели Д. Папіні, лист-сповідь «De Profundis»

О. Вайльда, різні твори Й. В. Гете, Ф. Шіллера, Е. де Амічіса, Д. Папіні та ін. Хоча не всі переклади побачили світ, однак на розвиток письменницького таланту П. Карманського, безперечно, мали неабиякий вплив.

Розглядаємо переклад як окремий різновид інтертекстуальності у творчій системі письменника, як форму його діалогу з іншими мистецькими особистостями та національними літературами. Прикметно, що в сучасному літературознавстві намітилася тенденція залучення художнього перекладу до сфери інтертекстології. Зокрема, такий підхід простежується у працях Б. Токаж [339, с. 73], В. Соколової [266, с. 202–208], М. Манорик [183], В. Просалової [235, с. 76], А. Ткаченка [282, с. 31–40] та ін. В. Соколова розглядає переклад як вияв інтертекстуальності у творах В. Свідзинського та наголошує на метатекстуальній природі цього виду міжтекстової взаємодії [266]. Як зазначає А. Ткаченко, «художній переклад – один із надзвичайно важливих видів інтертекстуальності, що найяскравіше виявляється на рівні духовного спілкування, взаємоіндукції, генерування й перегуку художніх ідей, образів, стильових вирішень тощо» [282, с. 31]. Попри прагнення перекладача максимально точно передати оригінальний текст уже природа іншої мови змушує його до послаблення адекватності перекладу.

Здійснення перекладу перетворюється на процес нового текстотворення на основі вже написаних текстів. Художній переклад постає мистецьким твором перекладача. Нехай з інтенсивним тотальним використанням іншомовного прототексту, але все-таки це продукт мистецьких інтенцій іншого автора. Утворюється новий текст, виражений іншою лінгвістичною знаковою системою, і головним чинником, що перетворює його на метатекст і формує інтертекстуальний діалог, постає творча участь перекладача-реципієнта. За словами В. Просалової, «перекладач постає творцем «тексту про текст», адже абсолютно точно відтворити чи повторити оригінал йому не вдасться» [235, с. 76]. Творчість ця, своєю чергою, визначається світоглядними, естетичними, психологічними, культурологічними характеристиками митця, котрий здійснює переклад. Як зазначає М. Лановик, «сьогодні проблема перекладу перестала

бути суто лінгвістичною, вона стала радше проблемою семіотичною, світоглядною. Але оскільки всі коди, з якими доводиться мати справу перекладачеві (код символів, код культури, код історії тощо), заземлені в мові, то мова стала головною відправною точкою в розв'язанні проблеми порозуміння» [159, с. 185]. Отже, активна перекладацька діяльність П. Карманського сприяла розвитку інтертекстосвіту митця, поглиблювала його зв'язки зі світовою культурою, впливала на естетичні засади творчості.

1. 3. Адресна інтертекстуальність у синхронічно-діахронічних проєкціях інтертекстуальної поетики П. Карманського

Освіченість, обізнаність П. Карманського з українською та світовою літературою виражалася через активне використання ним власне інтертекстуальності, що передбачає конструкції «текст у тексті» («чужий» текст залучається в новостворений текст автора більшою чи меншою мірою фрагментарно). Переважно це відбувається завдяки використанню цитат, алюзій, ремінісценцій, центонів, парафраз.

Як уже зазначалося, у цьому дослідженні використовуємо широке інтертекстуальне розуміння цитування як родового поняття, що передбачає будь-яке залучення елементів поетичної структури (інтекстів, за П. Торопом) «чужого» тексту. Найпростішою та найочевиднішою (емблематичною, за Н. П'єге-Гро) формою міжтекстових запозичень є цитата у вузькому розумінні, це – «більш чи менш дослівно наведений у тексті уривок з претексту, яким може бути висловлювання іншого мовця або попереднє висловлювання автора цього ж тексту» [39, с. 252]. Цитата «дозволяє безпосередньо спостерігати, яким чином один текст включається в інший» [224, с. 84]. Н. Фатєєва у визначенні цього терміна наголошує на обов'язковій наявності в запозиченому текстовому фрагменті власної предикації [290, с. 122]. Для літературознавчого дослідження такий підхід вважаємо найбільш практичним. Цитати можуть бути з атрибуцією та без неї, маркованими й немаркованими, тотожно відтворювати текст-зразок або ж модифікувати його. Атрибутовані цитати

передбачають обов'язкову вказівку на прототекст й автора, якщо текст авторський; як правило, вони майже завжди графічно марковані. Графічно немарковані цитати частіше трансформуються автором, узгоджуючись із контекстом твору. У такому разі важливо, щоб запозичення залишалося помітним для читача.

Цитата як форма взаємодії з авторськими текстами представлена в художніх й у документальних текстах письменника. Задля вираження власних мистецьких ідей П. Карманський цитує й побратимів-сучасників, і твори української та світової літературної класики. Важливо, що цитата може бути засобом вираження різних типів інтертекстуальності в його творчості: у внутрішньотекстовій позиції цитування «чужого» тексту засвідчує наявність власне інтертекстуальності, у заголовках чи епіграфах – паратекстуальності, цитати мовою оригіналу – кодової інтертекстуальності [див. 34], а ще цитовані фрази можуть входити до складу центонів, літературознавчих праць і різних форм системно-текстової референції. Отож, найбільш продуктивним вважаємо комплексний підхід до розгляду питання.

Уже свою першу збірку «З теки самоубийця. Психологічний образок у замітках і поезіях» П. Карманський починає цитатою з відомої «Книги пісень» Г. Гейне, використаною як епіграф. Мовою оригіналу цитуються рядки: «*Vergiftet sind meine Lieder – / Wie könnte es anders sein? // Ich trage im Herzen viel Schlangen / Und Dich, Geliebte mein*» [114, с. 3]. Наведені слова задають тон у сприйнятті ліричної драми молодого поета. Ліричний герой П. Карманського переживає нещасливе кохання, так само, як і ліричний герой Г. Гейне. Український поет ніби підхоплює в німецького романтика ідею про те, що любов нерозривно пов'язана зі стражданнями, самотністю, спричиняє песимістичне світосприйняття. До цього міжтекстового діалогу (або полілогу) долучається творчість А. Міцкевича. Серед записів у щоденнику свого ліричного героя П. Карманський наводить атрибутовану марковану цитату з тотожним відтворенням фрагмента із сонета «Резигнація» польського митця, суголосну настроям власного твору: «*I serce ma podobne do dawnej świątyni, /*

Spustoszałej niepogód i czasów kolejną, / Gdzie bóstwo nie chce mieszkać, a ludzie się śmieją» [114, с. 10]. Зневіра, порожнеча в душі, смиренне сприйняття своєї нещасливої долі через байдужість коханої – це ті відчуття, вираження яких набуває актуальності й у П. Карманського. Привертає увагу трансформована цитата з вірша «Надія» Лесі Українки, адаптована поетом до власного контексту. Початок відомого вірша набуває в П. Карманського такого вираження: *«Ні волі, ні долі, ні рідної хати, – Нічого немає»* [114, с. 11]. На тлі прикрої любовної історії душу ліричного героя охоплюють роздуми про самотність, нужду, життєві невдачі. Інтертекстуальні витоки цієї книги набагато ширші, про що йтиметься згодом.

У наступних поетичних збірках «Ой люлі, смутку», «Блудні огні», позначених символістськими впливами, переповнених сумовитими настроями, песимістичним світосприйняттям, використання авторських цитат майже не спостерігається. Натомість у четвертій збірці «Пливем по морі тьми», що завершує молодомузівський період творчості письменника, автор активно використовує цитату як засіб творення власного художнього світу. У цій книзі, як стверджує П. Ляшкевич, «поет повернувся до звичних тем пальмової задуми, самотності, смутку й болю. <...> Природа і Бог, інтимне й громадянське, любов і ненависть, іронія й біль – гама мотивів збірки, втілених у довершеній мистецькій формі» [180, с. 7]. Глибоко суб'єктивне самовираження поета, відстоювання права творити за покликом душі, а не на догоду смакам суспільності, яка прагнула ужитково-патріотичного читання, відбувалося, зокрема, й завдяки апелюванню до текстів Л. Стекетті, Дж. Кардуччі, П. Б. Шеллі, Р. Бернса, Л. де Веги, Новаліса, М. Рапізарді. Атрибутовані точні цитати цих митців слугували епіграфами й до циклів збірки, і до окремих поезій. В авторській передмові, сповненій невдоволення й роздратування через несприйняття читачами його песимістичної, сумної й глибоко особистісної поезії, П. Карманський в іронічному контексті власних думок дослівно цитує Ф. Ніцше, Мультагулі. За П. Ляшкевичем, такі звернення до різних чужинних авторів «були спрямовані не на духовне споживання читача, а на дратування його застояних смаків» [179, с.

21]. Епіграфом до всієї книги П. Карманський узяв рядки поезії Л. Стекетті (псевдонім Ліндо Гверріні) – італійського поета кінця XIX ст.: «Triste colui che santamente dorme ne'l vacno letto e de'suoi canti il fiore erescer non sa co'l sanque de'l suo core... » [124, с. 2]. У перекладі українською вони звучать так: «Жалюгідний той, хто спокійно спить у своїй постелі, і квітка пісень не виростає з крові його серця». Зрозуміло, що епіграф використовується поетом із метою підсилити й увиразнити свою авторську настанову, дати прозорий натяк і підказку у сприйнятті твору його читачем. Водночас епіграф містить енергетику мислетворення, яка концентрує в собі певні універсальні істини, що проєктуються на новий твір. П. Карманському, безперечно, імпонує смислове ядро запозиченої у Стекетті творчої думки, у якій прочитується філософське твердження щодо природи творчості, особливо в ситуаціях «помежів'я», коли душа вкрай зболена, а серце переповнене негативними емоціями, що часто здатні ставати найсильнішими каталізаторами мистецьких ідей. Дослідники вважають збірку «Пливем по морі тьми» чи не найбільш поліфонічною й образно багатшаровою з усіх книжок П. Карманського, наголошують на очевидному й підтекстовому апелюванні до творів світової літератури й мистецтв [100, с. 14].

Цитати-епіграфи до поетичних творів П. Карманського доволі детально розглянула Г. Осадко. Дослідниця зазначає, що вони «глибоко і яскраво маркують приналежність текстів до стилістичного напрямку – модернізму, сецесії, відтворюють настрої епохи помежів'я, є свідченнями індивідуально-авторського стилю, увиразнюють світогляд поета» [209, с. 66]. До того ж, завдяки епіграфам і присвятам тексти «набувають глибокої інтертекстуальності, виникає своєрідний діалог культур, часів, авторів, традицій. Карманський таким чином “відсилає” нас до іншого твору, налаштовує на відповідний стан, сугестує настроїв» [209, с. 66].

Тенденція використовувати цитати з чужих авторських текстів як епіграфи до власних творів простежується й у збірці «Al fresco», а згодом у романі «Кільці рож». Поетична книга «Al fresco» засвідчила переломний етап у творчості П. Карманського, перехід від меланхолійної суб'єктивної лірики

(хоча, якщо уважно придивитися до ранньої творчості поета, то й тоді траплялися в нього мотиви соціального спрямування) до громадянсько-патріотичної, до того ж із виразним сатиричним забарвленням. Тематика збірки стосувалася трагічної історичної долі українського народу, політичних інтриг, совісті і щирості патріотичних почуттів народних керманців під час віденської еміграції в роки Першої світової війни, нівеляції галицькою суспільністю національної самосвідомості, духовних потреб на користь матеріальних вигод. Як передмову в збірці наведено слова з листа П. Карманського до видавця, що розглядаємо як паратекстуальний прояв міжтекстової взаємодії у творах письменника. У листі-коментарі він зазначав, що це річ «зовсім нова й актуальна, а на переломі, коли доводиться кидати старі шляхи, як це бачимо скрізь – от хоч би в Італії в половині XIX в.» [109, с. 3]. В епіграфах до циклів й окремих поезій письменник цитує переважно Ф. Грільпарцера. Запозичені мисленнєві сентенції влучно підкреслюють власні творчі ідеї П. Карманського. Скажімо, іронічно заявляючи про власний відхід від попередньої творчості, сповненої суму, туги, душевного болю, поет використовує слова відомого австрійського драматурга, що в перекладі означають: «Дуже багато є прихильників моїх віршів, а в тому, про що йдеться при читанні, я переконав лише тих, які вже й раніше були в цьому переконані» [109, с. 7]. Або ще: «Яка тобі користь від поезії? Проценти варті більше» [109, с. 9]. Сатиричне зображення діяльності української псевдопатріотичної дипломатії в поезії «Політична школа» супроводжується словами знову-таки Ф. Грільпарцера: «Дурень лишається дурнем, доки знаходиться в полі чи вдома; коли ж йому дати владу, він стає шахраєм» [109, с. 44].

Після «*Al fresco*» автор унікав цитат-епіграфів до поетичних текстів і лише в останній збірці інтимної лірики «Осінні зорі» в контексті оспівування пізнього кохання цитує слова з Елегії III Проперція, строфу з «Мессінської нареченої» Ф. Шиллера.

Окремої уваги заслуговують цитати з авторських текстів у романі «Кільці рож». П. Карманський почав працювати над романом у 1910 році,

написавши кілька перших розділів; закінчив після перерви, зумовленої подіями Першої світової війни. Остаточо твір датується 1921 роком. «Кільці рож» складаються з двох частин. Перша частина «має типово романну структуру із чітко окресленими персонажами й сюжетною інтригою, у другій переважає хроніка Першої світової війни та історія виникнення і поразки Західно-Української Народної Республіки, подана очима безпосереднього свідка й учасника боротьби за українську державність на теренах Галичини», – як визначив М. Ільницький [98, с. 23].

Головною ідейною віссю роману є еволюція художньої свідомості головного героя Святослава Петровича – поета-модерніста – від цілковитого занурення в мистецько-естетичні виміри існування й повного аполітизму до захоплення ідеями національної революції. Ситуація характерна й для творчості самого П. Карманського, і загалом для модерних митців в Україні. Сюжетної динаміки творові додає любовний трикутник Святослав Петрович – його дружина Ірена – художник Богдан Росткович. За словами Л. Рудницького, «є це жанр, що його німці називають *Künstlerroman*, у якому майстерно змальовано життя українського мистця у Римі на початку нашого століття, подано образ української богеми у Львові та накреслено пробудження українського національного духу в Галичині й на Великій Україні» [255, с. 16]. Епіграфом до всього твору стали дослівно цитовані мовою оригіналу слова з епістолярного роману «Останні листи Якова Ортіса» італійського письменника Уго Фосколо. Автор тут-таки подає переклад: *«Спиши те, що ти бачив. Я пошлю мій голос з руїн і подиктую тобі мою історію. Ридатимуть віки над моєю самотою; і народи будуть вчитися на моїх нещастях. Час перемагає сильного: і злочини крові обмиються в крові»* [116, с. 21]. Як відомо, У. Фосколо був палким італійським патріотом, у своєму романі виразив негативну реакцію на Кампоформійське перемир'я, яке в жовтні 1797 р. Бонапарт уклав з Австрією й віддав їй Венецію з околицями. Головний герой твору У. Фосколо сприймає цю подію як катастрофу, переживає біль і відчай за рідну країну. Особливо важко йому було усвідомлювати, що його співвітчизники не здатні боротися за

свободу Італії, він дорікав їм за боягузливість і рабську покірливість. П. Карманський проектує проблеми італійського народу столітньої давнини на творчо осмислені в «Кільцях рож» українські реалії відразу після проголошення злуки УНР і ЗУНР 22 січня 1919 р. Головний герой Петрович бачить, як частина українців під натиском більшовиків швидко перетворюється на байдужу масу, що кидається врозтіч або легко переходить на бік ворога. Він розуміє, що нації потрібен герой-провідник, котрий врятував би країну й повів би визвольні змагання далі. Петрович відчуває, що може взяти цю роль на себе, і коли він замислюється, звідки взяти мудрості й завзяття до цієї справи, йому на думку спадають слова саме Уго Фосколо, дослівно повторені з епіграфа.

Епіграфом до другої частини «Кілець рож» стала цитата з Т. Шевченка, подана без маркування та атрибуції. Це слова поезії «Мені однаково, чи буду...» з циклу «В казематі» *«І в огні її окраденую збудять...»*. Побоювання Т. Шевченка щодо остаточної руйнації ідей української державності П. Карманський потрактує в якийсь момент як звершений факт у контексті національно-визвольних змагань на початку ХХ століття. Ці слова набувають конкретизації у творі в міркуваннях Петровича про критично низький рівень національної свідомості в наддніпрянських українців. І серед селянства, й серед інтелігенції спостерігається вороже ставлення до українства внаслідок довготривалої політики царської Росії, а це – вкрай негативний фактор на шляху державотворення. Письменник повертається до цитованих слів Т. Шевченка ще раз у тексті твору із застосуванням парафрази – відтворення фрагмента іншого тексту шляхом переказування. Зберігаючи метафоричність вислову, він передає трагічні відчуття головного героя Петровича словами: *«Він зрозумів, що трагедія, якої так дуже боявся український віщий Пророк, трагедія, що Україну окрадену в огні розбудять, здійснилася. Україна обідрана і окрадена з власної душі, тридцятип'ятимільйонна темна, сіра етнічна маса, розбудилася в огні, проснулася серед моря безладдя і руїни, у коли було їй треба йти з ясно отвореними очима на боротьбу з запеклими ворогами, з сусідами і з*

своїми, вона мусить перш усього вести боротьбу з собою самою, з своєю – не своєю душею» [117, с. 24].

Л. Голомб стверджувала, що автор у жодній згадці про твір не наводив назви «Кільці рож». Не наводили її й сучасники письменника, які знали про роман або й читали його в рукописі, а послідовно використовували пізніший заголовок, виражений цитатою «І в огні її окрадену збудять». «Цей заголовок, – слушно зазначала дослідниця, – безперечно, точніше розкриває задум письменника, тож є підстави вважати, що назва «Кільця рожі», під якою Л. Рудницький опублікував у журналі «Сучасність» (1989) перші розділи роману, як і заголовок її повної публікації в «Дзвоні» («Кільці рож»), не відображає останньої авторської волі» [64, с. 165]. Під майже аналогічною назвою «Кільці рожі» роман було видано окремою книгою і зовсім нещодавно – 2018 року.

Творчі запозичення в П. Карманського із творчості Т. Шевченка передбачають широке коло проблем для наукового вивчення. Зокрема, цим питанням присвячена стаття Я. Галкіної «Петро Карманський і Тарас Шевченко: проблема сприйняття канону», у якій аналізується рецепція Шевченкового поетичного спадку П. Карманським у зв'язку зі спробами останнього оновити літературну традицію. Дослідницю цікавить насамперед комунікація митців на рівні поетичного мовлення та образного ряду. За спостереженнями Я. Галкіної, у П. Карманського простежується постійна залежність «як від поетичного коду, розробленого Шевченком, так і від міфу про Шевченка – охоронця українства, народного страждальця, що розвинувся як ідеологічне доповнення поетичного коду» [52, с. 77]. Власне, такий підхід витримується й у «Кільцях рож». Задля підсилення творчо опрацьованих національно-визвольних ідей у творі наводяться ще відомі цитати Т. Шевченка, як-от: *«Борітеся – поборете!»* [117, с. 35], *«Обмийтеся: образ Божий / Багном не скверніте!»* [117, с. 39], *«Помагайте “недолюдки Матір катувати, так як пиво праведную кров з ребер” її точити!»* [117, с. 52]. Апелював письменник до Т. Шевченка в публіцистиці, наприклад, у циклі нарисів «Світла і тіни», «Листах з Європи», у статтях редагованого ним часопису «Український хлібороб» тощо.

Цитував П. Карманський у своїх текстах і твори сучасників, збагачуючи власний мистецький простір їхніми творчими ідеями та здобутками. Скажімо, під час переходу Української Галицької Армії за Збруч, що було одним з етапів визвольної боротьби українців, на думку головному героєві роману «Кільці рож» спадають сумні рядки стрілецької пісні на слова Б. Лепкого «Журавлі»: *«Мерехтить в очах безконечний шлях, / Гине, гине в сірій мряці слід по журавлях. / Чути: кру-кру-кру! / В чужині умру: / Поки море перелечу, / Крилонька зітру...»* [117, с. 62]. У драмі на тему знову-таки визвольних змагань «Буря» сцену прощання головного героя Остапа Безкоровайного з рідними перед тим, як він рушає на війну, супроводжує пісня «Ой у лузі червона калина». Дослівно цитуються рядки: *«Гей у лузі червона калина похилилася; / Чогось наша славна Україна зажурилася. / А ми тую червону калину підіймемо, / А ми нашу славу Україну, гей-гей, розвеселимо!»* [110, с. 1]. Вважається, що авторство цієї пісні належить молодомузівцю С. Чарнецькому, згодом вона стала народною. Наведену цитату у вкороченому варіанті П. Карманський цитує ще у статті «Сей наречений і святий день», присвяченій шостій річниці Листопадового чину [129, с. 2].

Інтертекстуальний діалог із митцями-сучасниками П. Карманський творив також через присвяти, що засвідчують прояви паратекстуальності. Цикл «Хвиля знемоги» зі збірки «Ой люлі, смутку...» присвячено М. Яцкову, поезію «Під дубом Т. Тасса» зі збірки «Блудні огні» супроводжують слова «*Авторові трагедії «Сон української ночі» – посвячую»* (йдеться про В. Пачовського). У ранніх творах наявні присвяти з інтермедіальним семантичним забарвленням, наприклад, мексиканській артистці Г. Марін, українському художникові І. Трушеві, різьбярєві М. Паращукові та ін. Авторські присвяти засвідчують насамперед приязне ставлення, повагу, вдячність або й захоплення тими митцями, кому присвячено твори.

Наявні у творчому доробку письменника й цілі вірші-присвяти. Вважаємо їх центонними текстами. Вони поєднують у собі паратекстуальні заголовки-присвяти та наповнені власне інтертекстуальними запозиченнями

(цитатами, алюзіями, парафразами) основні тексти творів. Виразним прикладом такого міжтекстового діалогу став вірш «Тичині», створений 1941 року. Це був час, коли перо Карманського-естета й Карманського-патріота намагалася зламати радянська ідеологічна доктрина. Письменник бачив, що так уже сталося з П. Тичиною. Того ж року відзначалося 50-річчя П. Тичини, у журналі «Література і мистецтво» були вміщені ювілейні матеріали, приурочені цій події. П. Карманський насмілювався серед них умістити і свій вірш-присвяту, зміст якого контрастував з офіційною концепцією творчості П. Тичини, вираженою у статті А. Тростянецького [287, с. 36]. Твір П. Карманського побудовано як звернення до поета, у якому воздається хвала його геніальній ранній творчості. У контекст парафразовано вплітаються найбільш індивіально марковані й найупізнаваніші текстові фрагменти поезій П. Тичини у вигляді окремих слів, словосполучень або й цілих речень, що відображають його унікальний художньо-образний світ: «для тебе сонце грало на кларнеті», «в піснях акордились планети», «ти був, як арфа», «сміх перламутровий веснів у тобі», «тобі косичилася вся природа» тощо. Цінний внесок поета в українську літературу підкреслюється номінативними алюзіями його творів «Золотий гомін», «Вітер з України». П. Карманський із болем констатує, що П. Тичина «понехавши мрійні ритми Штрауса», став «зразком радянського маестро». Така ж «гра з дияволом» (за Ю. Лавріненком), на жаль, згодом мала місце й у житті самого П. Карманського.

Створив письменник і чимало присвят, написаних у вигляді розгорнутих епітафій. Це такі твори, як-от «Маркіянові в соті роковини», «Пам'яті Адама Міцкевича», «На смерть Івана Франка», «На вічну пам'ять М. Коцюбинському» тощо.

Поширеним способом міжтекстових узаємодій, що представляють власне інтертекстуальність у творчості П. Карманського, є алюзія – «натяк на загальновідомий історичний, літературний чи будь-який інший мистецький факт, задалегідь обдумане відсилання читача до певного сюжету чи образу світової літератури» [39, с. 254–255]. Від цитати алюзія відрізняється тим, що

елементи із прототексту запозичуються частково. Поширеним серед дослідників-інтертекстологів є визначення алюзії, яке запропонувала Н. Фатєєва: «...Алюзія – це запозичення певних елементів претексту, за якими відбувається їх упізнавання в тексті-реципієнті, де й здійснюється їхня предикація» [290, с. 128]. Це може бути однослівний елемент або низка однослівних елементів, решта ж фрази-контексту залишається у претексті й лише імпліцитно бере участь у міжтекстовому діалозі. Відновлення предикативних відношень, за Н. Фатєєвою, у новому тексті відбувається на основі «пам'яті слова», яка може бути референційною, комбінаторною, звуковою, ритміко-синтаксичною тощо [290, с. 129]. У результаті роботи «пам'яті слова» відбувається відтворення унікальних словесних моделей поетичної мови прототексту, а «властивістю нести алюзивний смисл володіють не тільки одиниці лексичного рівня, але й граматичного, а інколи навіть словотвірного» [290, с. 134]. О. Переломова додає сюди ще й систему орфографії та пунктуації, спосіб графічного оформлення тексту (вибір шрифтів, розміщення тексту на площині) [218, с. 56].

Алюзії, як і цитати, можуть бути атрибутовані й неатрибутовані, розширені й нерозширені. До алюзій з атрибуцією відносимо власні імена письменників чи представників інших видів мистецтва, імена літературних героїв, назви творів (в інших термінологіях це іменні або номінативні алюзії, референції, «точкові» цитати, «згорнуті тексти») тощо. Неатрибутовані алюзії виконують свою натякову функцію щодо інших текстів через більші чи менші за обсягом словесні конструкції без використання будь-яких власних назв. В інших інтертекстуальних класифікаціях їх ще називають запозиченням прийому (наприклад, у М. Шаповал, Т. Динниченко). Привносяться можуть сюжетні схеми, обставини, характери героїв, композиції, художні деталі, версифікаційні особливості тощо. Обидва види алюзій часто переплітаються в літературних творах. Власне, у цьому дослідженні трактуємо алюзії без атрибуції як такі, що за набором характеристик і функціонуванням ототожнюються з ремінісценціями в поширеному розумінні. Спільними

ознаками, що дозволяють зробити таке об'єднання, вважаємо неточне, часткове відтворення слідів прототексту, розрахунок на асоціативне прочитання, значну трансформованість запозичених конструкцій. Суперечливим питанням за такого підходу постає рівень усвідомленості здійснюваних запозичень. Ремінісценціям у класичному розумінні часто приписується така риса, як неусвідомленість, однак вважаємо, що ідентифікувати міжтекстовий зв'язок, орієнтуючись на його неусвідомлене використання, надзвичайно складно, тоді ставиться під сумнів адекватність наукового пошуку. Та й мірилом усвідомленості виявляються суб'єктивні відчуття й фонові знання дослідника. Поширені сьогодні визначення ремінісценції через розмитість формулювань бачаться незручними для практичного застосування.

Оскільки в літературознавстві досі не вироблено чітких критеріїв термінологічного розмежування алюзії та ремінісценції, ознаки одного й другого явища взаємонакладаються, у нашому дослідженні під ремінісценцією будемо розуміти відсилання до події з життя іншого автора, яка, безумовно, є впізнаваною [290, с. 133], а також натяк на зв'язок із власною біографією. Водночас розуміємо, що біографічний матеріал так чи інакше зафіксований у документах, щоденниках, спогадах, листах, автобіографіях тощо, тобто становить біографічний інтертекст. Зазначений підхід до трактування ремінісценції підтримується низкою науковців: Н. Фатєєвою, М. Шаповал, Т. Динниченко. Із тієї самої причини Г. Крапівник у дослідженні біблійного інтертексту творів Л. Андрєєва й М. Булгакова взагалі відмовляється від використання терміна «ремінісценція» та поділяє інтертекстуальні факти лише на цитати й алюзії [147]. Алюзії в такому разі позначають будь-які фрагментарно-натякові відсилання до прототекстів. Варто також зазначити, що іменні алюзії та ремінісценції як відсилання до біографічних фактів можуть тісно переплітатися в текстах творів і навіть виявлятися взаємозамінними.

З урахуванням наведених міркувань алюзійне та ремінісцентне наповнення творчості П. Карманського інтертекстуальними елементами «чужих» авторських творів у синхронічно-діахронічному аспекті виглядає

таким чином. І художні (поетичні та прозові), і документальні тексти письменника наповнені атрибутованими (номінативними) алюзіями, що відсилають до численних текстів української та світової літератури різних епох і мистецьких напрямів. Насамперед це імена письменників, творчість яких виявилася найбільш суголосною з різними мистецькими ідеями самого П. Карманського. Такі номінативні алюзії завжди передбачають широке коло асоціацій, вони проєктуються й на біографію, і на творчість письменника, часто поєднуються з цитатами (найчастіше з цитатами-епіграфами) та алюзіями на твори іншого автора через заголовки цих творів і використання імен літературних героїв. Уже ліричний герой збірки «З теки самоубийця. Психологічний образок у замітках і поезіях» формує свій песимістичний світогляд, читаючи І. Канта, А. Шопенгауера, «Гетого *“Вертер”* та Вольнея *“Руїни”* були його невідступними товаришами» [114, с. 5]. Коли ж його душу полонило кохання, почав писати ліричні поезії, а «на його столику лежав без втину отворений Гейне та Ленау» [114, с. 5]. Продовжуючи тему нещасливого кохання у збірці «Ой люлі, смутку...», П. Карманський алюзивно використовує відоме ім'я Беатріче. У «Блудних огнях», звертаючися до теми національного визволення й державності України, письменник творчо залучає ім'я італійського поета епохи Відродження Т. Тассо, а також назву трагедії «Сон української ночі» В. Пачовського у складі епіграфа. Ліричний герой поезії «Танець» (зб. «Пливем по морі тьми»), традиційно для ранньої поезії П. Карманського переживає сумні настрої, по його змученій душі снуються «згадки з Виспянського *“Весілля”*» [123, с. 90].

Художня проза, публіцистика та мемуаристика письменника теж рясніє алюзивними відсиланнями до різних літературних постатей, заголовкових комплексів їхніх текстів й імен героїв. Висвітлення цього питання може слугувати предметом окремої літературознавчої розвідки. Побіжно зазначимо лише окремі приклади.

У збірці фейлетонів «Мавпяче дзеркало» на тему життя галицької еміграції в Канаді П. Карманський алюзивно апелює до Данте, В. Шекспіра,

Марка Твена, І. Нечуя-Левицького, Т. Шевченка, І. Франка, В. Пачовського та ін. У контексті висвітлення питань збереження національної гідності, української мови, відстоювання українською громадою політичної самодостатності використовуються образи Дон Кіхота, Робінзона Крузо.

У романі «Кільці рож» з-поміж різних мистецьких творів, що оточували життєвий простір головного героя Святослава Петровича, були «Поезії» та «Діалоги» Леопарді. Петрович читає «Спів мандрівного чабана» цього ж автора. Ірена та Росткович на етапі зародження їхніх стосунків *«читали сонети Петрарки, перечитували ліричні, меланхолійні пісні Шеллі, Словацького “Швейцарію”, Осіянові поеми, Данта “Рай”, жіночі новели Едгара По або Лонгфелову “Гайявату”»* [116, с. 59]. Названі твори емоційно підсилювали розвиток сюжету й створювали болючий контраст у сприйнятті цієї любовної історії, адже Ірена, перебуваючи у шлюбі з Петровичем, зраджувала йому з Ростковичем. Коли в душі героїні борються почуття обов'язку перед чоловіком і симпатії до Ростковича, вона подумки звертається до образу Офелії в момент її смерті, поетично описаний В. Шекспіром. Підсвідомо Ірена розуміє, що ці стосунки не матимуть щасливого закінчення, що вони *«заколисують і на дно загибелі несуть»*, як *«Офелію безсмертну»* [116, с. 57].

Входять номінативні алюзії й до заголовків творів (можна назвати такий тип інтертекстуальних запозичень паратекстуальною номінативною алюзією). Наприклад, є у творчому доробку письменника сатирична поезія «Шевченкове свято» (збірка «Al fresco»), поеми «Шевченко. Поема життя» і «Його дорога (поема про Ів. Франка)», сюди ж належать заголовки вже згаданих віршів-присвят і літературознавчих статей, у яких звучать імена письменників.

Цікавим прикладом синтезу номінативних алюзій і виразного ремінісцентного відсилання до життя і творчості самого П. Карманського та його побратимів по перу зі складу «Молодої Музи» стали ті фрагменти роману, у яких художньо відтворена загальна атмосфера молодомузівського середовища. Як уже згадувалось, П. Карманський описав її згодом в «Українській Богемі». У романі вгадується чимало реальних ситуацій із життя

молодих львівських письменників; крім того, автор майстерно обіграв їхні імена, поєднавши алюзивні та ремінісцентні значення. У Михайліву впізнається Михайло Яцків, в Остапові Лучицькому – Остап Луцький. Щодо О. Луцького, то у творі, крім зміни прізвища, ще наявна алюзія на його збірку «В такі хвили». У Лизанівському вгадуються риси письменника С. Твердохліба. Як каже М. Ільницький, «не хотілося б кидати тінь на небезталанного, зрештою, поета і здібного перекладача» [116, с. 23], однак його висловлювання, описані в «Українській Богемі», надто збігаються із фразами Лизанівського в романі. Сміслові ядро цього прізвища, що передбачає підлецування до когось, відображає, очевидно, поради Твердохліба друзям-письменникам писати для польських видавництв, бо там більше платять. П. Карманський різко засуджував такі заклики, він мав надто високе почуття національного обов'язку, що виражалося й у творчій діяльності.

Зі свого імені теж сконструював прізвище – головного героя Петровича. Святослав Петрович – яскраво автобіографічний персонаж, у творі він стає потужним носієм ремінісцентного смислу. Виразне відображення особистих рис письменника бачиться хоча б у таких словах: *«Колишній поет-мрійник, песиміст і співак задуми і гробів, став тепер одним із найдіяльніших громадян, що цілим собою жертвують прозаїчній, а враз високо натхненній суспільній праці»* [117, с. 34]. Ремінісценції як відсилання до життєвих фактів автора чи інших митців розглядаємо лише в художніх творах, у публіцистиці й особливо мемуаристиці такий підхід втрачає сенс через їхню інтенсивну або й суцільну наповненість біографічним матеріалом.

Наявні у творчості письменника й неатрибутовані алюзії як прояви адресної інтертекстуальності. Зокрема, простежуються такі відсилання до творчості І. Франка. У поезії «Як побачиш сліпця, що край шляху пристав...» зі збірки «Ой люлі, смутку...» впізнаються поетичні інтонації з вірша І. Франка «Як побачиш вночі край свого вікна...», що наявні вже в першому рядку й тонко проходять крізь увесь текст, підпорядковуючися темі нещасливого кохання. Водночас назвати наслідуванням твір П. Карманського теж не можна –

недостатній рівень аналогічності, дотичність авторських текстів вловима, але не надто вже й велика, більше схоже на варіацію. Переживання ліричними героями з приводу колишнього кохання подано в різних життєво-філософських аспектах: в І. Франка поезія наповнена винятково інтимними, світлими, хоч і сумними, думками про кохану, у П. Карманського до теми розлуки додаються характерні для його ранньої творчості мотиви життєвих невдач, тривоги, розпуки, ридань. У зображенні ліричного героя П. Карманського використовується алюзія з іншого Франкового твору – поезії «Наймит». У П. Карманського читаємо: *«Глянь, це я. Морщина поорала чоло, / Буйний волос інєєм покрився; / Провалилось життя, мов з водою пішло, / Завчасу я журую упився»* [123, с. 41]; порівнюємо з І. Франком: *«В устах тужливий спів, в руках чепіги плуга, / Так бачу я його; / Нестаток, і тяжка робота, і натуга / Зорали зморшками чоло»* [298; I, с. 60]. Також у циклі П. Карманського «З тюрми» помітні тематичні алюзії з Франкових «Тюремних сонетів», у поезії «Порвім на кобзах струни...» зі збірки «За честь і волю» – з «Прологу» до поеми «Мойсей». У «Порвім на кобзах струни...» наявні рядки *«Невже нам вічно у шлії ходити / Тяглом неситих зависних сусідів?»* [123, с. 189], що алюзивно перегукуються із Франковими: *«Народе мій <...> / Невже тобі на таблицях залізних / Записано в сусідів бути гноєм, / Тяглом у поїздах їх бистроїзних?»* [298; V, с. 212]. Аналогічні інтертекстуальні запозичення простежуються в поезіях різних збірок із творів Дж. Леопарді, Ш. Бодлера, О. Олеся та багатьох інших письменників.

Прикладами формальних алюзій без атрибуції можуть слугувати структурно-композиційні аналогії в сатиричних віршах збірки «Al fresco» до творів Ж. П. Беранже та В. Самійленка. Крім схожих тематичних принципів висміювання різних ганебних явищ у людському суспільстві (насамперед у соціально-політичній сфері), П. Карманський використовує, наприклад, антитезовий паралелізм у поезіях «Ідилія», «Героям» аналогічно до творів В. Самійленка «Ельдорадо» та «Фармакологія». Прийом використання рефренів для заперечення сказаного у строфі демонструється в поезії «Воєнна промова патріота», що нагадує структуру текстів Ж. П. Беранже, як-от «Маркіз Караба»,

«Політичний трактат для Лізи», «Моці». Як формальну алюзію можна розглядати написання терцинами філософсько-алегоричного вірша «Мое пробудження (Слідами Данте)» за зразком «Божественної комедії».

Цитати, алюзії, ремінісценції, перифрази в текстах П. Карманського часто стають ефективними засобами творення більш широких системно-текстових референцій – наслідувань, варіацій, стилізацій, пародій, архітекстуальності. Як зазначає П. Рихло, «буває досить проблематично розмежувати одиничну й системну референцію, оскільки новий текст може бути тісно пов'язаний зі своїм претекстом маркованою інтертекстуальністю, але водночас бути зорієнтованим і на загальнішу традицію...» [245, с. 27]. За словами М. Шаповал, «літературні твори, що можуть проілюструвати системну інтертекстуальність, зазвичай відносили до маргінесу літературно-художнього процесу як такі, що «паразитують» на справжній (міметичній) оригінально-авторській творчості» [311, с. 151]. Щодо специфіки сприйняття однієї системно-текстової взаємодії дослідниця стверджує, що «на відміну від одиничної міжтекстовості, системно-текстова є швидше факультативною, ніж обов'язковою для читача: якщо одиничний інтертекст руйнує плавне розгортання тексту і зупиняє процес читання, вимагаючи виходу на інтертекст, то системно-інтертекстуальний твір може сприйматися і самостійно, без ознайомлення з претекстом» [311, с. 156].

Системно-текстова інтертекстуальність передбачає широкі перегуки загальних формальних і змістових ознак прототекстів. У контексті розгляду адресної інтертекстуальності у творчості П. Карманського системно-текстові комунікації проявляються через наслідування, стилізації, пародії, варіації.

Розглядаємо наслідування як окремий різновид інтертекстуальності. Наслідування в широкому розумінні позначає будь-які відношення, що виникають між двома творами, перший із яких є зразком, другий же його копіює [224, с. 227]. Під час такого способу творчої взаємодії використовується трансформована стилістика, манера, спосіб викладу матеріалу іншого автора,

можуть наслідуватися теми, мотиви, образи, думки, настрої, система художніх засобів, віршова техніка, схеми побудови наративних композицій тощо.

Наслідування може бути учнівським, використовуватися авторами-початківцями, а також проявлятися у зрілій, самостійній творчості письменника як прийом – тоді воно набуває ознак стилізації або й ототожнюється з нею (особливо коли відбувається уподібнення зовнішніх прийомів, формальних характеристик літературних творів). Функціонує в літературознавчому дискурсі й наслідування як жанр. У будь-якому з цих варіантів автор може вказувати на прототекст свого твору або ж уникати цього, однак текст-джерело виявляється виразно впізнаваним, до того ж ця впізнаваність проявляється широко, на різних рівнях тексту.

Питання наслідування як різновиду системно-текстової інтертекстуальності в сучасній українській поезії торкалася О. Пухонська. Дослідниця зауважує, що «центр тяжіння цього явища знаходиться на власній переробці первинного тексту. У цьому випадку особливо важливий елемент подібності. Наслідування виходить із бажання наблизитись до зразка, порівнятись із ним чи перевершити» [240, с. 143]. Актуальною постає проблема притягання силового поля творчості авторитетів для молодих письменників. Як правило, зразками для наслідувань слугують твори відомих авторів, отже, саме літературний канон найчастіше стає чинником і водночас глибинним джерелом формування інтертекстуальних наслідувань. Щоб твір не набув ознак епігонства, у ньому обов'язково повинен звучати авторський голос. Спираючись на міркування М. Бахтіна, варто зазначити, що наслідування характеризується «серйозним» ставленням письменника до свого прототексту, якщо ж ця серйозність послаблюється, то прийоми наслідування стають усе більш умовними, і воно перетворюється на напівстилізацію, а то й пародію.

Виразним прикладом творчого наслідування як різновиду інтертекстуальності у творчості П. Карманського стала його перша збірка «З теки самоубийця. Психологічний образок у замітках і поезіях» (1899). За жанровим визначенням – це лірична драма, створена у формі щоденника. У ній

ідеться про історію нещасливого кохання юнака-студента, який закохався в «панночку З.». Почуття виявилось невзаємним, і ліричний герой сильно страждає. Чітко простежується учнівський характер цієї книги, найбільше помітна її подібність до роману Й. В. Гете «Страждання молодого Вертера», а також до «Зів'ялого листя» І. Франка, віршованої книги «Miłość» Я. Каспровича. Л. Голомб серед цих зразків згадує роман Уго Фосколо «Останні листи Джакомо Ортиса», яким дуже захоплювався молодий письменник, ба більше – як уже згадувалося, здійснив його переклад [64, с. 33–34]. Сам П. Карманський в автобіографії 1929 року, визначаючи фактори становлення власної творчості, зізнавався: «Читання Гете “Страждання молодого Вертера” зробило на мене незвичайне враження, тим паче, що під ту пору я переживав любов, і під впливом цього вражіння повстала моя перша друкована книжечка, збірник “З теки самоубійця – психологічний образок у замітках і поезіях”» [132, с. 2]. Та й у збірці письменник підтверджує зразок для наслідування, вкладаючи в уста свого ліричного героя слова: «*Моє життя – це життя Гетевого Вертера; його путь – моя путь*» [114, с. 45].

Загалом Карманський-символіст творчо наслідує традиційну романтичну колізію зіткнення мрії і дійсності, конкретним же текстом-джерелом став твір Й. В. Гете. П. Карманський демонструє наслідування ідейно-тематичних характеристик роману німецького письменника, системи мотивів, настроєвості, жанротвірних ознак, що відбувається завдяки використанню цілої системи неатрибутованих алюзій. Уподібнюється спосіб викладу матеріалу. Роман «Страждання молодого Вертера» створений у вигляді листів та щоденникових записів ліричного героя, оформлених оповідачем. Книга «З теки самоубійця» теж побудована як щоденникові записи безнадійно закоханого героя й супроводжується коментарем оповідача. Щоправда, П. Карманський перемежує прозові тексти поезією. Така форма наративу давала можливість відтворювати розвиток драми нерозділеного почуття внутрішнім сюжетом, у душі героя. Образно-подієвий план твору Й. В. Гете значно ширший: крім головного героя Вертера та обожнюваної ним дівчини

Шарлотти ще активно функціонує низка інших персонажів, зокрема її наречений, а згодом чоловік Альберт, чого немає у П. Карманського. У збірці «З теки самоубийця» фактично діють два герої – закоханий юнак і панночка З., притім повноцінно змальований лише образ головного героя.

Багатшою в Й. В. Гете є проблематика: поряд із любовними перипетіями порушуються питання недосконалого суспільного устрою, соціальної нерівності, висловлюються міркування про мистецтво живопису, особливості людських почуттів тощо. П. Карманський, використовуючи з нього насамперед головний мотив трагічного нерозділеного кохання, лише вибірково залучає мотиви внутрішнього дискомфорту в душі головного героя через невдоволення навколишнім світом, нерозуміння суспільством тонкощів духовного світу окремої особистості. *«Світ був для мене катом, доля мою мачохою»* [114, с. 45], – говорить ліричний герой збірки, а пафос книги виражається поетичною формулою *«Сей світ не знає чуття цінити...»* [64, с. 33].

У загальних рисах наслідується сюжетна схема, що відображає історію знайомства, зародження почуттів у ліричного героя, період зустрічей, відмову коханої від продовження стосунків (у П. Карманського відмова висловлена в листі матері дівчини), страждання і смерть закоханого. Такий художній прийом стає прикладом об'ємної неатрибутованої формотворчої алюзії. Водночас, попри зовнішню схожість складних почуттів головних героїв, персонаж П. Карманського – помітно слабша особистість, із більш вузькою палітрою життєвих переживань, ніж герой Й. В. Гете.

Дослідники закидають П. Карманському доволі низький рівень художнього самовираження у збірці «З теки самоубийця». Як зазначає Л. Голомб, «автор-початківець ще не зміг створити живий і художньо переконливий образ героя з високим рівнем інтелектуального й духовного розвитку, сповненого внутрішнього протесту проти пригноблюючих сил середовища, які стають на шляху формування і повноцінного вияву його людської індивідуальності» [64, с. 34]. Вторинність творчих інтенцій письменника помітила ще тогочасна критика. М. Євшан, зокрема, писав із

цього приводу: «Він (П. Карманський) постановив грати ролю тих героїв, яких вистудіював з Гете, Шатобріана та Вольнея, і тому трагедія виходить на позу. Коли Вертер рішився був умерти, не божеволів зі страху, не мав галюцинацій; він був настільки спокійний у душі, що міг любоватися піснями Осіана. А герой Карманського пише перед смертю: “В очах темніє, то ясніє, якісь дивоглядні краски вібрують; якісь старі образи виринають з тих красок”» [85, с. 36]. Критик строго підсумовував, що поза схопленням поверхових прикмет вертеризму, П. Карманський не дав правдивої трагедії людської душі, яка змушена покінчити самогубством.

Письменник, очевидно, і сам розумів недосконалість свого твору, подекуди невиробленість власної техніки образотворення. Його ліричний герой, втомлений тривалими душевними муками, в одному з епізодів вигукує: «... *о скільки низше стою я від Вертера!*» [114, с. 30]. Із часом і досвідом рука майстра ставала вправнішою, й уже в наступних збірках він заявив про себе як про талановитого поета-символіста, його творчість почала отримувати багато схвальних відгуків, зокрема І. Франка, М. Рудницького, М. Шаповала, М. Зерова й навіть того ж М. Євшана. Вважаємо, що наслідування у творчості П. Карманського проявилось як свідомий інтертекстуальний прийом періоду учнівства, зумовлений схожістю літературних смаків й авторитетністю мистецької постаті Й. В. Гете. Можна було б говорити ще й про наслідування як жанр у творчості письменника. У збірці «Ой люлі, смутку...» наявний, наприклад, вірш «Наслідування Л. Ляроша», проте, на жаль, встановити прототекст і його автора не вдалося.

Наслідування як загальний принцип творення текстів на основі вже створених іншими авторами реалізується у творчості П. Карманського, зокрема, через стилізації, варіації та пародії.

У літературознавстві стилізація та пародія як наукові поняття набули різних визначень. За спостереженнями Т. Динниченко, стилізація трактується як прийом, інтертекстуальне відношення й жанр. В українській «Літературознавчій енциклопедії» (2007) визначення стилізації подається з

акцентом на міжтекстовій комунікації і трактується як «інтертекстуальний прийом, свідоме ретроспективне імітування, а не копіювання творчої манери певного письменника, формальних ознак його стилю, певного фольклорного чи літературного жанру, якому з огляду на це властива семантична амбівалентність» [170, с. 431]. За стилістичним забарвленням стилізації поділяються на комічні та некомічні. У комічних стилізаціях між смішним і серйозним планами виражений контраст, вони максимально віддалені, як, наприклад, у пародії та бурлеску. У некомічних ці плани гармонійно поєднуються й навіть можуть збігатися. Комічні стилізації передбачають використання чужого стилю в комічних цілях, до таких стилізацій належать пародії та різні пародичні твори. До стилізацій некомічного типу входять стилізації у вузькому розумінні та варіації.

На важливій особливості функціонування стилізації наголошує Н. П'єте-Гро: «Оскільки стилізація полягає в наслідуванні стилю, то вона, по суті, має формальний характер. Вона зовсім не передбачає збереження сюжету твору, який імітується» [224, с. 107]. Схожої думки дотримується І. Даниленко, дослідниця зазначає, що, на відміну від наслідування, у стилізації «письменник прагне до точного відтворення лише зовнішніх, формальних ознак творчої манери певного письменника, стилістики твору, жанру, напряму» [69]. Стилiзація насамперед передбачає наслідування стилістичних ознак твору, ритмомелодики, синтаксичних структур, жанротвірних принципів, водночас може поєднуватися з відтворенням тематики, художньо-образного ладу, тропів тощо.

Як зазначає О. Пухонська, «чужий предметний замисел (художньо-предметний) стилізація заставляє слугувати своїм цілям, тобто своїм новим замислам» [240, с. 142]. Також, на думку дослідниці, стилізація як принцип творення художнього тексту є одним із видів інтертекстуальності, що або продовжує, або переосмислює поетичну традицію на певному віковому етапі розвитку й функціонування поетичного мистецтва. Використовуючи прийом стилізації, автор або визнає певну літературну традицію, поетичний авторитет, або заперечує її, подаючи в комічному світлі [240, с. 139]. В останньому

випадку, як уже зазначалося, стилізація межує з пародією або й цілком переходить у неї.

У творчості П. Карманського некомічні стилізації представлені у вузькому розумінні та як варіації. У трактуванні власне стилізації використовуємо уявлення про стиль як притаманний певному творові принцип організації форми. Прикладом такої міжтекстової взаємодії можна вважати «Гімн “Українського хлібороба”», створений на основі однієї з поезій О. Маковея. П. Карманський свідомо відсилає читача до прототексту, використовуючи в підзаголовку паратекстуальну алюзію «Арія гімну “Ми гайдамаки”». В О. Маковея справді є твір із такою назвою, хоча сам автор не називав його гімном. Таке жанрове визначення сформувалося згодом, коли твір перетворився на надзвичайно популярну пісню в роки героїчних національно-визвольних змагань українців у 1917–1921 роках. Формальні ознаки, на яких ґрунтується стилізація П. Карманського, – це насамперед жанрові ознаки гімну, віршоване впорядкування мови твору, наслідування обсягу й композиції прототексту, строфічної будови та віршового розміру, монологічності мовлення, заклично-піднесеної риторики, яка реалізується через ускладнений синтаксис, тропи й стилістичні фігури тощо. Жанр гімну як урочистого музичного твору програмного звучання актуалізувався у творчості письменника у важливий період його громадянської та культурно-просвітницької діяльності на теренах Бразилії. У липні 1924 року П. Карманський, зазнавши утисків та цькувань від українських псевдопатріотів із кола отців-василіян, які не були зацікавлені в освіченій, культурно розвиненій пастві, відсторонився від них і заснував часопис «Український хлібороб». Це видання мало стати справді народним органом громадської думки. Головною метою «Українського хлібороба» було об’єднання української громади, її культурний, національний й економічний розвиток. Важливою бачилася боротьба з неграмотністю й низьким рівнем національної свідомості. Вірш «Гімн “Українського хлібороба”» став програмним твором, що відображав напрям діяльності редакції часопису (був опублікований у першому ж номері) та ґрунтувався на

прагненнях свідомих українців у бразильській еміграції. Як і «Ми гайдамаки» О. Маковея, поезія П. Карманського утворена з чотирьох катренів, у кожному з яких римуються другий і четвертий рядки. Водночас у першому та третьому рядках наявні внутрішньорядкові рими (наприклад, у перших строфах поезій читаємо: «*Ми гайдамаки, вічно однакі*» (1-й рядок), «*Йшли діди на муки, підуть і правнуки*» (3-й рядок) – в О. Маковея [181, с. 43], «*Ми хлібороби, ми чорнороби*» (1-й рядок), «*Замість коромолів, рабських сліз, мозолів*» (3-й рядок) – у П. Карманського [123, с. 308]. Наслідується віршовий розмір дольника на дактилічній основі та піднесено-закличний ритмо-інтонаційний малюнок, відповідно до жанру гімну використовується маршова, напружена ритмомелодика. Н. П'єге-Гро висловлює твердження, що у стилізації автор повинен наслідувати насамперед мелодію пісні, а не її слова [224, с. 104]. Власне, це спостерігається у творі П. Карманського. Варто говорити також про уподібнення на рівні лексико-синтаксичних структур, до того ж в аналогічних позиціях щодо прототексту. «*Вже часи минули, як ми спинигнули – / І кождий з нас за всіх житє дає!*» [181, с. 43] – читаємо в О. Маковея, «*Підемо до бою з ложжю, з темнотою – / Вольного духа пуга не скують!*» [123, с. 308] – у П. Карманського.

Крім стилізування формальних характеристик, наслідувалася також загальна ідейна спрямованість тексту-джерела – ідея виходу із підневільного становища. В О. Маковея це боротьба студентів за український університет у Львові 1901 року й ширше – за збільшення адміністративно-політичного впливу українців у Східній Галичині, у П. Карманського – звільнення українців-переселенців у Бразилії від негативного впливу духівництва і неосвіченості загалом. Отже, стилізація у вузькому розумінні здійснюється насамперед через вже наявну естетичну форму.

Ще одним різновидом системно-текстової інтертекстуальності у творчому доробку П. Карманського є варіації. Розглядаємо варіацію як «використання чужого тексту шляхом його переробки, при залишенні без змін окремих структурних рис оригіналу» [281, с. 455]. У варіації, як і в пародії (якщо

йдеться про пародію на літературний текст), автор використовує чужий матеріал і свідомо апелює до змісту, до ідейно-тематичної сфери тексту-джерела, варіюючи його смислове наповнення. У варіації художнє використання прототексту «серйозне», у пародії ж набуває висміювального характеру.

Привертають увагу твори «Kennst du das Land...» зі (зб. «Пливем по морі тьми») та «Українська балада» (зб. «Al fresco»), які розглядаємо як художні варіації відповідно «Міньйони» та «Вільшаного короля» Й. В. Гете. Обидва твори П. Карманського наповнені зовсім іншим змістом, ніж їхні прототексти (це відрізняє їх від переспівів), до того ж у них не витримані повною мірою формальні характеристики стилю, що не дозволяє назвати їх власне стилізаціями. П. Карманський надає своїм текстам українського національно-патріотичного звучання, актуалізуючи проблематику знедоленості рідного народу. Власне, така тематично-змістова переробка разом із суттєвим переінакшенням композиції прототекстів дозволяє характеризувати ці твори як варіації. Варіація зображує зовсім інший предмет, ніж у прототексті, у ній виразно виявляється відштовхування від джерела, варіювання його мотивів і образів, а ще лише частково відтворюється стиль і не зберігаються особливості строфічної будови тексту-джерела. П. Карманський видозмінив у названих поетичних творах строфічну структуру, довжину віршових рядків і їхню співвіднесеність у строфах, використав інші способи римування тощо.

У назві вірша «Kennst du das Land...» використовується дослівна цитата з першого рядка вірша Й. В. Гете. Збереженими із прототексту структуротвірними чинниками (розглядаємо їх як формотворчі алюзії) стають монологічність викладу художнього матеріалу та прийом паралелізму. Паралелізм на змістовому рівні й у тексті-джерелі, й у варіації виражається на основі структурно-семантичного концепту «де – там»: у Й. В. Гете це психологічний мотив мрії про чудову країну, у П. Карманського – тема болю за знедолений, бідний, «окутий тьмою» рідний край. На формальному рівні паралелізм реалізується за допомогою анафор, епіфор, дещо видозмінених рефренів.

Основним структурним елементом, на якому ґрунтується міжтекстова взаємодія «Української балади» з «Вільшаним королем», є діалог літературних персонажів. У Й. В. Гете це розмова батька із малолітнім сином, у П. Карманського – батька з сином-поетом, якому несила бачити страждання галичан, їхнє важке соціально-культурне становище. П. Карманський зберіг тезово-антитезовий спосіб створення композиції прототексту, хоча й видозмінив його фактичну реалізацію в тексті. Якщо протиставлення висловлювань батька і сина у «Вільшаному королі» не має строгої закріпленості у строфах, перемежується словами лісового короля, то в «Українській баладі» у чотирьох із п'яти строф перші чотири рядки – це слова сина про свої переживання із приводу всенародного горя, два останні – рефренні заперечливо-заспокійливі фрази, що належать батькові. Наприклад: *«Тату, тут тісно! Мій дух в задумі, / В груді жевріє вічна геснна. / Виллю все горе в пламенній думі, / Най заридає Бог і вселенна. / Господь з тобою! Клята година / Пісню збудила. Бідна дитина...»* [123, с. 164]. П. Карманський успадкував і градаційний принцип зображення напруги в переживаннях літературних героїв, що посилюється від строфи до строфи і теж має теж структуротвірне значення. Позатим, варіація П. Карманського суттєво менша за обсягом (п'ять строф замість восьми).

Отже, український письменник створив цілком самодостатні твори-варіації, наповнивши їх важливим для себе ідейно-тематичним змістом, використовуючи лише окремі структурні ознаки прототексту. Аналогічний спосіб міжтекстових перегуків простежується в уже згаданій поезії «Як побачиш сліпця, що край шляху пристав...» (варіація Франкового твору «Як побачиш вночі...»), «Ти не лукавила зі мною» (варіація вірша «Доля» Т. Шевченка) та ін.

На окрему увагу в контексті дослідження системно-текстової інтертекстуальності у творчості П. Карманського заслуговує пародія. У пародії міжтекстова активність проявляється чи не найбільш яскраво, «оскільки не лише продовжує уже створену тему, але й, як правило, переінтерпретовує її в

сучасному світлі, акцентуючи на конкретних моментах, описаних в іншому контексті з конкретною метою висміювання чи засудження» [240, с. 42].

У літературознавстві розрізняють пародію як жанр і пародіювання як прийом. На цьому наголошував Ю. Тинянов у відомій праці «Про пародію» (1929). Дослідник стверджував, що поширене жанрове розуміння пародії як комічного наслідування художнього твору або групи творів не є універсальним, не завжди адекватно відображає літературну практику. Пародія може спрямовуватися не лише на літературні тексти, але й на позатекстову дійсність, однак із використанням різних літературних форм – «макетів», запозичених в окремих письменників. У такому разі актуальності набуває пародіювання як прийом, що у Ю. Тинянова називається пародичністю [277]. Пародичне використання не спрямоване на літературний об'єкт і є суто функціональним залученням окремих елементів твору. Водночас ставлення до цього твору та до його автора, як правило, залишається нейтральним або навіть позитивним.

У нашому дослідженні пародія трактується як пародичне використання, тобто як інтертекстуальне явище, що передбачає сатиричне висміювання фактів позатекстової (політичної, соціальної, морально-етичної) дійсності з художнім послуговуванням системою текстових компонентів літературних творів. Насамперед ідеться про формальні запозичення, що, зокрема, дає можливість розглядати пародію та стилізацію як тісно пов'язані типи системно-текстової референції у творчості П. Карманського. Використовуватися можуть строфіка, ритміко-інтонаційні особливості, віршові розміри, сюжетно-ситуативні моделі, а також окремі мотиви, образи, лексичний склад тощо.

Красномовним прикладом пародичного використання як форми прояву інтертекстуальної поетики П. Карманського стала сатирична збірка «Останні могікани», що публікувалася протягом 1931–1932 років у часописі «Нові шляхи» під псевдонімом Лесь Могильницький. Інтертекстуальну зорієнтованість засвідчила й назва збірки, що алюзивно відсилає до історичного роману «Останній із могікан» американського письменника Дж. Ф. Купера. Останніми могіканами автор називає неграмотних, аморальних, недолугих

українських політиків, які не здатні відстоювати ідеї української державності й розвивати соціальну та культурну сфери життя суспільства. За ідейно-тематичним наповненням ці сатиричні поезії стали органічним продовженням збірки «Al fresco», у такому самому дошкульно-висміювальному стилі осмислювалися нещодавні перипетії «віденської одісеї» української дипломатії та нові політичні реалії. Водночас шкала художніх засобів розширилася завдяки активному пародичному апелюванню до творів І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка та ін.

Серйозні тексти різних письменників П. Карманський наповнював цілком іншим змістом, надаючи їм сатиричного звучання. Наприклад, у сатиричній поезіях «Дипломат», «Мені однаково...», «Ідилія», «Колись-то ще во врем'я оно...» було пародично використано відповідно вірші Т. Шевченка «Мені тринадцятий минало...», «Доля» й однойменних «Мені однаково, чи буду...» та «Колись-то ще, во врем'я оно...», у творі «Де згода в сімействі» – пісню з «Наталки-Полтавки» І. Котляревського тощо. Прикметно, що автор такі твори починає дослівною або трансформованою цитатою, наводить цитати й алюзії всередині тексту, а також використовує аналогічні заголовки, які, по суті, виконують роль додаткових маркерів системно-текстових відношень, зорієнтовують на цілісне сприйняття прототекстів.

Показовим бачиться сатиричний твір «Ідилія», створений на основі Шевченкової «Долі» так само чотиристопним ямбом: *«Ти не лукавила зо мною, / Моя ти доле! Ти з села / Мене дитиною малою / У Львів бурхливий завела / І наказала: “Вчися, сину, / І будеш паном на весь рот”. / І я пригнув додолу спину / І вчився; вчився без пригод. / Як буйний вітер, прошуміла / Безжурна молодість. А там / Ти влаштувала, як уміла, – / Ввела мене в сімейний храм. / І за окопами перини / Почався життєвий двобій. / Я честь і сором взяв на кпини / І йду вперед навперебій / Та приступом беру, що зможу / І що дадуть мені пани»* [123, с. 352–353]. Далі в тому ж стилі герой сатири – політичний пристосуванець – оповідає про свої життєві переконання, позначені аморальністю, псевдорелігійністю, втратою людської й національної гідності

заради вигідного становища в суспільстві. Позитивно-ліричний, хоч і трохи сумний, тон оповіді Т. Шевченка контрастує із піднесеною розповіддю самовдоволеного героя «Ідилії». П. Карманський застосовує метафори, гіперболи, гротеск, літоти, прийоми травестування й бурлеску тощо, вибудовує свій твір на протиставленні до головних ідейних домінант прототексту. Якщо в ліричного героя поезії «Доля» *«нема зерна неправди за собою»*, він стверджує: *«...слава – заповідь моя»* [314, с. 524], то політичний кар'єрист «Ідилії» зізнається: *«Со страхом божим я молюся / До потентатів чергових / І часом дрібочку спідлюся», «я вдоволений собою, / Бо я класична мірнота»* [123, с. 353] і т. д. Пародія як пародичне використання у творчості П. Карманського постає невіддільною ознакою його інтертекстуальної поетики.

У контексті вивчення адресної інтертекстуальності варто згадати про ще один спосіб системно-текстових зв'язків – архітекстуальність. Це поняття було введене у сферу інтертекстології Ж. Женеттом. Дослідник визначав його як жанровий зв'язок текстів, взаємодію тексту з жанровим канонем. Згодом М. Гловінський у дослідженні «Інтертекстуальність» зазначав: *«Архітекстуальність – <...> становить властивість будь-якого літературного твору, адже посилання на правила є передумовою його зрозумілості. Інтертекстуальність завжди так чи інакше пов'язана з архітекстуальністю, однак ніколи до неї не зводиться»* [68, с. 291]. Визначальною є глибинна формально-змістова основа архітекстуальності, що забезпечує її системні міжтекстові комунікації.

Найбільш виразно, на наш погляд, такий тип інтертекстуальності проявляється тоді, коли створюється новий текст зі збереженням жанрових ознак конкретного прототексту. Автор може заявляти про таке жанрове наслідування в назвах творів, у їхніх підзаголовках або ж не акцентує на цьому увагу прямо, однак реалізує це в тексті. Наприклад, у вищезгаданих творах П. Карманського, що представляють системно-текстові зв'язки з авторськими текстами різних письменників, щоразу йшлося й про жанрові перегуки. У збірці *«З теки самоубийця. Психологічний образок у замітках і поезіях»* наявні

щоденникові записи, запозичені з роману «Страждання молодого Вертера»; у «Гімні “Українського хлібороба”» використовуються ознаки гімну, а також у підзаголовку актуалізується музично-драматичний жанр арії; в «Українській баладі» відтворено жанрові прикмети балади тощо. Очевидно, що в кожному конкретному випадку архітекстуального зв'язку нового тексту із прототекстом щоразу відбувається також актуалізація відповідної жанрової форми.

Н. Фатєєва зазначила, що «архітекстуальність найкраще виявляється не у своїх позитивних проявах, а тоді, коли відбувається її порушення» [290, с. 149]. У П. Карманського це проявляється через наявність в окремих творах вставних змістовно завершених текстових конструкцій (на відміну від фрагментарних цитат), що відрізняються від решти тексту своїми стилістично-жанровими характеристиками. Починаючи з першої збірки письменника, варто згадати про той самий щоденник безнадійно закоханого, обрамлений розповіддю автора-оповідача. У романі «Кільці рож» такими вставними текстами є щоденник героїні твору Ірени, власні поезії автора, опубліковані раніше або після створення роману в окремих збірках, а також окремі вислови, написи, що були вихоплені з реальної дійсності та свідчили про початок Першої світової війни, тексти історичних документів доби – Універсалів Центральної Ради, ухвали про злуку УНР і ЗУНР тощо. У мемуарній повісті «Між рідними в Південній Америці», де у формі щоденника описано подорожі П. Карманського просторами Бразилії й Аргентини з метою збору коштів на підтримку уряду ЗУНР, осібно розміщений лист «товаришу Олексі» – одному з друзів, із яким разом мріяли про життя в Бразилії на тлі природи. Або ще в цій самій книзі наведено розповідь у жанрі нарису про зустріч із письменником О. Шпитком.

У поемі «Плач бразилійської пущі» наратив побудований за допомогою монологічних розповідей персонажів Безродного, Смаги, Обуха про важкі реалії життя українських емігрантів на чужому континенті. Водночас, як помітно з наведених прикладів, вставні тексти різних жанрів можуть бути створеними самим автором, однак в іншому тексті трактуватися як неавторські або належати перу інших авторів й інтертекстуально привноситися в твори

письменника. Якщо в другому варіанті все зрозуміло, то перший стосується насамперед художніх текстів, у яких архітекстуальні принципи текстотворення ґрунтуються на власному авторському вимислі. У П. Карманського це, наприклад, згадані щоденники ліричного героя з «Теки самовбивця...» та героїні «Кілець рож», розповіді з поеми «Плач бразилійської пущі» та багато інших. Такі фіктивні міжтекстові зв'язки, коли у творі відбувається текстове апелювання до вигаданого тексту уявного автора, вважаємо квазіінтертекстуальністю.

Отже, адресні міжтекстові комунікації у творчості П. Карманського зі світовим літературним контекстом становлять важливий простір для реалізації його інтертекстуальної поетики в синхронічно-діахронічних проєкціях.

Висновки до розділу 1

Сьогодні інтертекстуальність є одним із головних концептуальних понять, що визначає пріоритетні напрямки розвитку літературознавчої науки. Зважаючи на функціональні та якісні смислові доміанти терміна, інтертекстуальність розуміють як живий процес розвитку літератури, мистецтва й культури, як форму існування літератури та як літературний прийом, як принцип художнього мислення і як результат дії цього принципу, як категорію аналізу художнього твору та як неодмінну властивість тексту створювати рівень імплікації й відсилати читача до вже написаних раніше текстів.

Становлення теорії інтертекстуальності відбувалося в кілька етапів упродовж ХХ – початку ХХІ століть. Головними поняттями, що визначають основи інтертекстуально зорієнтованих розвідок, є інтертекстуальність та інтертекст. У сучасному літературознавстві ефективно співіснують широке та вузьке трактування міжтекстових зв'язків. Важливою особливістю інтертекстуальності в широкому розумінні («екстенсивна» модель міжтекстових зв'язків) є вихід за межі літературного тексту, зокрема залучення до сфери інтертекстуальних взаємодій інших видів мистецтва та соціокультурного контексту. Обмежена модель міжтекстових комунікацій

(«інтенсивна» інтертекстуальність) передбачає свідомі, інтенційовані, марковані зв'язки, більшість сучасних дослідників визнає її прийнятнішою для безпосереднього аналізу й інтерпретації текстів.

Термінологічні формулювання інтертекстуальності загалом ґрунтуються на комунікативній тріаді «автор – текст – читач».

Робочі визначення ключових понять формулюються таким чином:

Інтертекстуальність – 1) якість літературної творчості (твору), яка формується внаслідок використання численних прийомів відсилання до власних і чужих вербальних і невербальних текстів, а також до соціально-політичних, культурно-історичних і біографічних дискурсів; 2) форми взаємодії текстів у культурному просторі; 3) метод дослідження літератури, скерований на виявлення інтертекстуальної природи творчості чи окреслення її інтертекстуального поля.

Маємо також на увазі, що інтертекстуальність реалізується в рецепції та інтерпретації, у власне міжтекстовій взаємодії та в міжособистісному спілкуванні авторів-митців, у синхронічному та діахронічному зрізах.

Текст – повідомлення в будь-якому, не обов'язково вербальному, коді, яке слугує для передачі й збереження інформації та породження нових смислів.

Інтертекст – це 1) сукупність прототекстів, об'єднаних за джерелом походження або тематикою, приналежністю до певного дискурсу (біблійний, міфологічний, літературний, музичний, живописний тощо); 2) уявний смисловий феномен, який «виробляється» стосовно іншої текстової структури у процесі письма – читання конкретного тексту, не є назавжди текстуально закріпленим в окремо взятому творі, але водночас фіксується у вигляді явних інтертекстуальних зв'язків; 3) будь-який текст, розглянутий у контекстуальному чи дискурсивному розрізі.

Інтертекстуальне поле – уся сукупність творів, що актуалізуються в пам'яті реципієнта під час прочитання одного з них і позначаються на його сприйнятті.

Інтертекстосвіт – мистецька свідомість автора, яка забезпечує формування й розвиток його поезики з обов'язковим залученням інтертекстуальних аспектів.

Цитата як родове поняття (тотожна інтексту) – більш чи менш дослівно наведений у тексті уривок із претексту, яким може бути висловлювання іншого мовця або попереднє висловлювання автора цього ж тексту (автоцитата).

Прототекст – текст, із якого запозичено певний елемент його структури або на основі якого створено новий твір.

Метатекст – текст, створений із використанням відсилань до інших текстів (прототекстів).

Інтермедіальність – 1) різновид інтертекстуальності, що передбачає апелювання до інших видів мистецтва та словесне текстове відтворення їхніх елементів; 2) явище семантичного та знакового перекодування певної текстової інформації, що спостерігається у сфері мистецтва й загалом культури.

Автоінтертекстуальність – це варіант інтертекстуальності, який передбачає міжтекстові запозичення між творами автора.

Для дослідження інтертекстуальної поезики П. Карманського пропонуємо класифікацію, яка включає такі типи й підтипи інтертекстуальних взаємодій: особисті контакти з митцями (інтертекстуальне контактне середовище), взаємодія з іншими художніми та нехудожніми словесними текстами, що поділяється на відношення співприсутності (власне інтертекстуальність, яка включає цитати, алюзії, ремінісценції, центони, парафрази; паратекстуальність; кодова інтертекстуальність) й відношення деривації (переклади, літературознавчі праці, наслідування, стилізації, варіації, пародіювання, архітекстуальність), автоінтертекстуальність, квазіінтертекстуальність, узаємодія з іншими несловесними знаковими системами (інтермедіальність).

Органічно вписуються в парадигму інтертекстуальної поезики П. Карманського відсилання до інших авторських літературних текстів, означені в науковому дискурсі як адресна інтертекстуальність. Комунікації з

авторськими текстами письменників різних епох та народів, митцями-попередниками та сучасниками відіграють важливу роль у формуванні діахронічно-синхронічного простору міжтекстових взаємодій.

Різноманіття національних літератур й авторів від найдавніших часів до письменникової сучасності насправді велике: це письменники української літератури, античної, італійської, німецької, австрійської, польської, американської, англійської, французької, норвезької, бельгійської, іспанської, ірландської, бразильської тощо.

Реалізація адресної інтертекстуальності у творчості П. Карманського відбувається в таких формах, як-от особисті контакти з митцями, власне інтертекстуальність, паратекстуальність, літературознавчі праці, переклади, наслідування, стилізації, варіації, пародіювання, архітекстуальність, квазіінтертекстуальність.

Таким чином, без поняття «інтертекстуальна поетика» неможливо охарактеризувати творчість Карманського, відмежувати її від творчості багатьох інших авторів-сучасників, значно менш інтегрованих у світову культуру. Це поняття ширше, ніж індивідуальний стиль (існує еволюція стилю; скажімо, символізмом охоплена лише частина творчості Карманського), оскільки є іманентною особливістю творчості на всіх етапах. Інтертекстуальна поетика – це поетика, яка формується внаслідок свідомої настанови автора на позиціонування власної творчості щодо національної та світової культури, сучасного контексту та традиції. Інтертекстуальність як ознака тексту спонукає до виділення, ідентифікації та адресації елементів (розробляється теорія твору); інтертекстуальність як прояв міжтекстових взаємозв'язків спонукає вивчати інтертекстуальне поле; інтертекстуальність як методологія зобов'язує дослідника узгоджувати об'єкт з інструментарієм вивчення. Інтертекстуальна поетика вимагає виробленого інтертекстуального методу дослідження.

РОЗДІЛ 2

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У МЕРЕЖІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ЗВ'ЯЗКІВ ТВОРЧОСТІ П. КАРМАНСЬКОГО: СИНХРОНІЧНА ПРОЕКЦІЯ

2. 1. Синхронічно-діахронічні проєкції в інтертекстуальному дискурсі

Велике значення для інтертекстуальних досліджень має теорія діалогічності та поліфонізму російського літературознавця й літературного критика М. Бахтіна. Ю. Крістева у праці «Бахтін, слово, діалог і роман», аналізуючи та переосмислюючи ідеї російського науковця, переносить акцент у діалогічних кореляціях на міжтекстовість, або інтертекстуальність, інтероб'єктність.

Оскільки тексти закономірно перебувають у подвійному діалозі, по-перше, із читачами, по-друге, з іншими текстами, що загалом впливає з теорії діалогічності М. Бахтіна, Ю. Крістева запропонувала визначати статус слова та рецептивні взаємовідносини: а) горизонтально (слово в тексті одночасно належить і суб'єктові письма, і його адресатові) і б) вертикально (слово в тексті орієнтоване на сукупність інших літературних текстів – більш ранніх чи сучасних). У процесі читання і сприйняття тексту ці дві осі (горизонтальна суб'єкт – адресат, вертикальна текст – контекст) ніби накладаються одна на одну, виявляючи головне: «...будь-яке слово (текст) є таким перетином двох слів (текстів), де можна прочитати щонайменше ще одне слово (текст)» [151, с. 429].

Ідеї «вертикальної» та «горизонтальної» проєкції інтертекстуальності мали місце й у працях німецьких дослідників М. Пфістера й У. Бройха. Науковці вбачали у «вертикальній» проєкції взаємодію давніх і сучасних текстів, що призводить до смислових нашарувань, створює додаткові конотативні відтінки – у такому разі йдеться про власне інтертекстуальність у її загальноприйнятому розумінні. «Горизонтальна» проєкція інтертекстуальності трактувалася ними як діалог автора-творця й читача-реципієнта та враховувала

кількість включених у взаємодію текстів, що слугує показником її інтенсивності [238, с. 12]. Майже аналогічний підхід до горизонтально-вертикальних проєкцій міжтекстового діалогізму наявний також у Т. Белімової. Дослідниця вважає вертикальною віссю діалогічних стосунків текстового масиву контекст, який, своєю чергою, окреслюється як сукупність текстів, що не піддається обрахуванню і є неосязною у певному сенсі. Горизонтальною віссю у розумінні дослідниці є діалог між автором твору та читачем [19, с. 4].

На основі синхронічно-діахронічного підходу І. Смирнов увів у літературознавство відому диференціацію міжтекстових зв'язків в аспекті функціональності: реконструктивну інтертекстуальність, конструктивну та змішаний тип реконструктивно-конструктивної інтертекстуальності [263, с. 20].

Учений запропонував також поняття синхронічної та діахронічної інтертекстуальності. Вони ґрунтуються на твердженні про те, що твори письменника є не просто реалізацією загальних передумов діахронічної системи, але й утворюють у ній ідіолект [263, с. 46]. Синхронічна інтертекстуальність виявляється під час вироблення ідіолекту, що відмежовується від інших ідіолектів певної підсистеми. Своєю чергою, формування підсистеми передбачає втягування елементів, пов'язаних системогенними відношеннями, у додаткові відношення (наприклад, ідіолект Пастернака – авангардистська підсистема, яка склалася в межах постсимволізму). На думку науковця, синхронічна інтертекстуальність виявляється в межах не фізичного, а культурного часу, у якому попередні й наступні тексти можуть виражати світоглядні ідеї, погляди тієї самої епохи. І діахронічно, і синхронічно текст змінює мотивацію еквівалентності, що пов'язує й той компонент, що заміщає, і той, якого заміщують, – у результаті з них складається глибинна смислова схема джерел. «За ходом діахронічного процесу будь-яка форма обґрунтування темо-рематичного зв'язку скасовується новою формою, що стає системотвірним началом. Будь-яка форма такого штибу допускає ускладнення і варіативність використання, тобто синхронічне розподібнення текстів усередині діахронічної системи» [263, с. 48].

Розгляд творчості П. Карманського крізь призму інтертекстуальності в діахронічно-синхронічних проекціях значною мірою ґрунтується на наведених ідеях І. Смирнова. Зокрема, діахронічний зріз поезики українського письменника, як і будь-яка інша діахронічна система, відбувається як порівняння сенсових перетворень попереднього смислового матеріалу, водночас змінюється не тільки зміст, що міститься в претекстах, але й щоразу по-новому створюється зв'язок між антецедентами (прототекстами). Діахронічні перетворення здійснюються автором стосовно окремих творів, що становлять об'єм оперативної літературної (і загалом мистецької) пам'яті письменника. Синхронічний зріз передбачає функціонування ідіолекту (або ідіостилю, який ототожнюється в цьому дослідженні з індивідуальною поезикою) П. Карманського паралельно з іншими ідіолектами (ідіостилями, або поезиками) та соціолектами сучасності – епохи модернізму. У такому аспекті дуже важливим і показовим є факт приналежності письменника до літературного угруповання «Молода Муза».

Ще одним важливим положенням вчення І. Смирнова постає розмежування парадигматичної та синтагматичної інтертекстуальності. Зрозуміло, що парадигматичні та синтагматичні відношення наявні в будь-якому тексті, незалежно від того, де й коли він виник. Наразі йдеться про текст у статусі метатексту (посттексту за І. Смирновим).

Парадигматичну та синтагматичну осі інтертекстуальної дії виділяє також С. Іонова. Дослідниця стверджує, що синтагматична вісь інтертекстуальності формується лінійними зв'язками творів єдиного текстового простору й апелює до готових словесних зразків, які або включені у тканину нового твору (алюзія, прецедентні вислови, цитати), їх ще називають «інтекстом», або з'єднані з іншими текстами у співрозташуванні (збірники текстів, цикли). Парадигматична вісь інтертекстуальності поєднує тексти, пов'язані відношеннями походження, які кваліфікуються як вторинні тексти. Перетворення, на які наражається зміст під час його вторинного відтворення, стосуються механізмів концептуалізації та категоризації. У цьому випадку

автор нового тексту займає метапозицію щодо первинного тексту й розглядає його зміст у термінах більш широкої структури (інтертекстового простору, соціального простору, простору культури). Вторинний текст постає як твір, створений на підставі іншого тексту шляхом його перетворення [102, с. 20].

Поєднавши синхронічно-діахронічний та синтагматично-парадигматичні підходи науковців до інтертекстуальності, можна окреслити кілька проєкцій горизонтально-вертикальних відношень інтертекстуальної поезики П. Карманського, які проявлятимуться наступним чином:

- уся творчість письменника як сукупність творів (або один окремих твір, цикл чи збірка) – синхронія, інтертекстуальні зв'язки з текстами попередніх епох (вертикальний контекст) – діахронія;

- уся творчість письменника як така, що тривала певний час – діахронія, певні її періоди – окремі синхронічні зрізи;

- сталий, константний набір інтертекстуальних ознак поезики письменника – синхронія, еволюція цих ознак упродовж творчого розвитку творчості – діахронія;

- функціонування ідіостилю П. Карманського паралельно з ідіостиллями авторів-сучасників (насамперед «молодомузівців», загалом митців-модерністів як українських, так і зарубіжних) – синхронія, вертикальний контекст, спільний для всіх – діахронія;

- взаємодія літературної творчості П. Карманського з візуальними видами мистецтва, музикою, театром як із позачасовими мистецькими категоріями – синхронія, взаємодія із конкретними творами представників інших видів мистецтва, що належать до попередніх історично-культурних епох, – діахронія;

- автотекстуальність – синхронія, автоінтертекстуальність – локальний прояв діахронічної проєкції інтертекстуальної поезики П. Карманського.

Враховуючи й суб'єкт-суб'єктні, й об'єкт-об'єктні відношення, запропоновані М. Бахтіним та Ю. Крістевою відповідно, окреслюються вертикально-горизонтальні виміри інтертекстуальної поезики П. Карманського

внаслідок узаємодії з різними видами мистецтва. Ключовим у нашому дослідженні є акцент на синхронічних контактах творчості П. Карманського з музикою, живописом, скульптурою, архітектурою, театром, що реалізуються на основі розуміння мистецтва як позачасового явища, яке постійно й активно діє та може виражатися текстовими категоріями в літературних текстах. Діахронічний аспект результату таких контактів передбачає активізацію історично маркованої інформації з кожного виду мистецтва, що спричиняє смислові перетворення в текстах, які приймають і трансформують цю інформацію. Це відбувається насамперед тоді, коли реалізуються нульові або повні екфразиси стосовно конкретних творів мистецтва, коли йдеться про творчість конкретних митців із різних попередніх епох тощо.

Автоінтертекстуальність та автотекстуальність як важливі ознаки інтертекстуальної поетики П. Карманського виявляються відповідно в діахронічному та синхронічному зрізах. Автотекстуальність реалізується на синхронічній осі в межах окремих текстів. Автоінтертекстуальність постає як локальний прояв діахронічної проекції авторського ідіостилу у двох варіантах: 1) автоінтертекстуальне функціонування індивідуально створених текстових елементів, 2) автоінтертекстуальне функціонування первісно запозичених із чужих прототекстів текстових елементів, унаслідок чого відбувається вихід у широкий вертикальний контекст.

2. 2. Особливості розвитку і становлення теорії інтермедіальності

Інтермедіальність як самостійна сфера досліджень сформувалася в контексті компаративістики ще в 50-60-ті роки ХХ століття завдяки працям Г. Вельфліна [44], О. Вальцеля [343], Т. Адорно («Філософія нової музики») [326], К. Брауна («Музика і література. Порівняння мистецтв») [328], С. Шера [338; 339], А. Флакера [295], О. Ханзен-Льове [332], А. Гіра [329], А. Аронсона [327] та ін.

Сам термін «інтермедіальність» у термінологічному апараті філології, філософії та мистецтвознавства почав з'являтися пізніше, в останні десятиліття

XX ст. Донедавна вважалось, що термін «інтермедіальність» був запропонований німецьким літературознавцем О. Ханзен-Льове у статті «Проблема кореляції словесного та образотворчого мистецтва на прикладі російського модерну», опублікованій у журналі «Віденський славістичний альманах» 1983 року. У цій статті вчений дав два паралельних поняття «інтертекстуальність» й «інтермедіальність», розуміючи під першим міжлітературні зв'язки, під другим – організацію тексту через узаємодію різних видів мистецтва. Проте Е. Циховська у своїй публікації «Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності», яка з'явилася 2014 року в № 11 журналу «Слово і час», стверджує, що новаторство терміна О. Ханзен-Льове не зовсім відповідає дійсності. Дослідниця зауважує, що двадцятьма роками раніше термін «інтермедіальність» неодноразово трапляється в есеї «Інтермедіа» (повна версія «Синестезія та міжвідчуття: інтермедіа») Діка Гігінса, одного із засновників арт-групи «Флюксус» (європейський рух 1950-1960-х рр. XX ст.) [302, с. 51]. Проаналізувавши праці Діка Гігінса, пропонуємо певні уточнення щодо таких тверджень. Так, справді 1966 року есей «Інтермедіа» Діка Гігінса був опублікований у першому номері нью-йоркського інформаційного бюлетеня «Something Else Press Newsletter» (vol. 1). Однак у ньому відсутній термін «intermediality», хоча наявні споріднені з ним терміни «intermedia», «intermedium». Вочевидь, автор згодом доповнив цю свою працю, і її повний варіант увійшов до монографії Д. Гігінса «Горизонти. Поетика і теорія інтермедіа». Продовження есею датується 1981 роком, і вже в цій другій частині активно використовується поняття інтермедіальності, означене терміном «intermediality». Отож, першість у використанні терміна «інтермедіальність» належить таки Діку Гігінсу, однак схоже, що випередив він О. Ханзен-Льове в цьому не на двадцять, а на два роки. Водночас цілком погоджуємося із твердженням Е. Циховської, що в О. Ханзен-Льове інтермедіальність представлена вперше саме як дослідницька парадигма.

Згодом термін «інтермедіальність» з'явився у книзі І. Смирнова «Породження інтертексту», де прозвучав у такому контексті: «У рамках аналізу

різних видів мистецтв актуальним стає явище інтермедіальності, наприклад, перетворення іконічних знаків у предмет вербального спілкування» [263, с. 9]. Так само, як і для О. Ханзен-Льове, для І. Смирнова поняття інтертекстуальності пов'язане із взаємодією вербальних текстів, а поняття інтермедіальності – із взаємодією різних видів мистецтв. Практично аналогічними визначеннями цього терміну користуються у своїх роботах дослідниці І. Суханова [272, с. 12], Н. Ніколіна [205] та ін. У науковому дискурсі навіть визнається існування двох концептуальних напрямків – «мюллерівського» та «зандерівського» (назви утворені від імен науковців-першопрохідців, які започаткували дискусію щодо інтертекстуально-інтермедіальних відношень). Представники першого розділяють інтертекстуальність й інтермедіальність з огляду на об'єкт дослідження цих понять, представники ж другого вважають інтермедіальність частиною ширшого поняття інтертекстуальності. «Зандерівський» підхід вважаємо більш продуктивним, хоча не вбачаємо принципової різниці у специфіці проведення інтермедіальних досліджень у разі дотримання тих чи інших поглядів.

Багато науковців дає визначення інтермедіальності з урахуванням її функціонування, власне, у сфері інтертекстуальності. Особливо слухним бачиться твердження В. Просалової про те, що теорія інтермедіальності являє собою модифікацію теорії інтертекстуальності, адаптованої до міжмистецьких кореляцій, а «інтермедіальні дослідження в літературознавстві досі лишаються порівняно новим напрямом інтертекстуального аналізу, увага якого зосереджується на взаємодії авторських свідомостей і художніх текстів» [238, с. 47]. Власне, такий підхід вважаємо найбільш продуктивним щодо вивчення творчості П. Карманського.

Загалом поняття інтермедіальності має вузьке та широке значення. Дослідниця Н. Тишуніна, підсумовуючи свої наукові пошуки, у вузькому значенні характеризує інтермедіальність як особливий різновид внутрішньотекстових зв'язків у художньому творі, який ґрунтується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. У більш широкому значенні

інтермедіальність – це створення цілісного простору в системі культури (або створення художньої «метамови» культури). І, нарешті, інтермедіальність – це специфічна форма діалогу культур, яка здійснюється через посередництво взаємодії художніх референцій. Подібними референціями є художні образи чи стилістичні прийоми, які мають для кожної конкретної епохи знаковий характер. Загальні висновки Н. Тишуніна сформулювала так:

1. Інтермедіальність – це особливий спосіб організації художнього тексту.
2. Інтермедіальність – це специфічна методологія аналізу як окремого художнього твору, так і мови художньої культури в цілому, яка спирається на принципи міждисциплінарних досліджень [280, с. 153]. До цього окремі дослідники додають також розуміння інтермедіальності як культурологічного поняття, яке характеризує специфіку художньої мови й тип художнього мислення конкретної культурної епохи.

Отож, враховуючи наведені міркування науковців, можна стверджувати, що для досліджень літературознавчого характеру основним є розуміння інтермедіальних відношень у безпосередньому зв'язку з інтертекстуальністю, яке передбачає словесне текстове відтворення запозичених елементів різних рівнів з інших мистецтв. Використовуємо й широке трактування інтермедіальності як явища семантичного та знакового перекодування певної текстової інформації, що спостерігається у сфері мистецтва й загалом культури. Суть цього перекодування увиразнюється через «наявність у художньому творі таких образних структур, які містять у собі інформацію про інший вид мистецтва» [280, с. 149]. Розглядаємо інтермедіальність як міжмистецьку інтертекстуальність.

Історія інтермедіальності як науки надзвичайно тісно пов'язана з історією естетики, оскільки питання спільності та співвідношень мистецтв, їхнього взаємовпливу й можливостей взаємного семантичного обміну проходять лейтмотивом в історії мистецтв. Вважається, що значну роль у розвитку інтермедіальності зіграли праці О. Вальцеля про «взаємне висвітлення мистецтв» («wechselseitige Erhellung der Künste»), які ґрунтувалися на концепції

Г. Вельфліна й розвивали ідеї спільності літератури й живопису. Помітним явищем у царині музично-літературних кореляцій стала праця К. С. Брауна «Музика і література. Порівняння мистецтв» та низка інших його досліджень, у яких він вивчав вплив музики на літературу [328]. К. С. Браун підтримував думку О. Вальцеля про те, що музику можна розглядати як головне мистецтво XIX – початку XX ст., завдяки чому вона може сприйматися як модель чи інспіратор. Згодом К. С. Браун писав, що взаємодію й кореляцію музики та літератури можна вважати об'єктом самостійної та значної дисципліни [335]. Знаменитою стала книга «Філософія нової музики» Т. В. Адорно, де науковець проводив музично-іконічні аналогії, порівнюючи перехід від Дебюссі до Стравінського з переходом від імпресіонізму до кубізму [3]. Значний внесок у розвиток теорії інтермедіальності зробив своїми працями С. Шер [338; 339].

Важливими стали також праці Н. Гудмена [330; 331], М. Маклюена [336], Й. Шрьотера [340], У. Вайсштайна [41] та ін. Додатковим стимулом для розвитку інтермедіальності стала активізація у 1980-ті роки теорії комунікації, що вивчала специфіку медіальності, засоби передачі та збереження інформації.

Чітке окреслення проблематики інтермедіальних досліджень у XX столітті великою мірою обумовлене такими процесами, які відбувалися в гуманітарних науках, зокрема, найважливішим поштовхом до цього стали принцип ототожнення законів побудови тексту й культури, ідеї структуралізму й деконструкції, розвиток постструктуралістської та постмодерністської методологій. Із погляду семіотики мистецтво й культура розглядаються як знакові системи, наділені образною інформацією, а будь-який мистецький твір є текстом, набором знаків, у якому ця інформація закодована. Продуктивною для розвитку теорії інтермедіальності стала ідея Ю. Лотмана про «поліглотність» культури, що, своєю чергою, визначає «поліглотність» будь-якого художнього твору [174, с. 143].

Дослідники пояснюють активізацію інтермедіальності у XX столітті ще й тим, що художнє мислення цього часу є синтетичним за своєю природою й багатограним у формах свого художнього вираження. Також способи

взаємодії та взаємовизначення художніх мов у ХХ столітті суттєво відрізняються від тих, якими вони були в попередні культурні епохи. Тому питання, пов'язані з дослідженням взаємодії різних видів мистецтв, почали вимагати нових методологічних підходів. Інтермедіальність стала одним із найважливіших понять у сучасній методології досліджень художньої культури.

У сучасному літературознавстві проблеми інтермедіальності перебувають у полі уваги багатьох дослідників (І. Арнольд [11], І. Дітковська [76], Л. Будникова [40], І. Борисова [31; 32; 33], Н. Тишуніна [278; 279; 280], О. Тіماشков [276], А. Махов [186], Р. Краукліс [149; 150] та ін.). Серед новітніх наукових пошуків у цій галузі виділяється нещодавно введений французькою дослідницею В. Коларовою термін «інтерхудожність», який трактується як «прояв первинної спорідненості мистецтв», «спосіб існування творів мистецтва» [333], завдяки чому, власне, і можлива інтермедіальність.

Українські науковці також активно працюють у сфері мистецьких запозичень у літературі. Так, наприклад, у науковому доробку В. Просалової вагоме місце має низка статей та нещодавня монографія «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури» (2014) [238], де проаналізовано основні наукові пошуки у сфері інтертекстуальності й інтермедіальності, зокрема, йдеться і про деякі міжмистецькі кореляції поезії П. Карманського з живописом. Візуальний образ як текст у контексті семіотики розглядає Н. Гаврилюк [48]. Теоретичним дилемам поняття інтермедіальності присвячені праці Е. Циховської [301; 302], І. Кропивко [153], Н. Мочернюк [198], І. Литвиненко [167] та ін. Екфразис як одне із ключових понять теорії інтермедіальності розглядається у працях Г. Канови [107], Є. Фесенко [291], Я. Печонової [225]. Л. Генералюк у контексті дослідження міжвидової взаємодії мистецтв у доробку Т. Шевченка поряд із екфразисом ґрунтовно висвітлює поняття гіпотипозису [57]. Про «інтертекстуальне сполучення слова й музики» йдеться в дослідженнях С. Маценки [187; 188]. Г. Осадко в дисертації аналізує образи-символи, які мають відношення до театрального мистецтва [209].

Оскільки головною смисловою складовою терміна інтермедіальність є поняття медіа, варто детальніше розглянути його специфіку. У сучасній мові слово медіа використовується для позначення широкого інформаційного простору, який утворюється засобами масової інформації. Водночас у системі будь-якої художньої культури інформаційний простір формується не лише в результаті діяльності ЗМІ. Більш повне тлумачення поняття «медіа» запропонував філософ І. П. Ільїн. Він доводить, що будь-яка знакова система, як художня, так і нехудожня, структуруючись у текст, стає джерелом інформації та є частиною інформаційного простору. «Під цим багатозначним терміном маються на увазі не лише власне лінгвістичні засоби вираження й думок, і почуттів, але й будь-які знакові системи, в котрих закодовано якесь повідомлення. Із семіотичного погляду, всі вони є рівноправними засобами передачі інформації, чи то будуть слова письменника, колір, тінь і лінія художника, звуки (і ноти як спосіб їх фіксації) музиканта, організація об'ємів скульптором та архітектором, і, нарешті, аранжування зорового ряду на площині екрану – усе це разом представляє собою ті медіа, які в кожному виді мистецтва організуються за своїм зводом правил – кодом, який являє собою специфічну мову кожного мистецтва» [97, с. 8]. У підсумку, за І. Ільїним, усі разом ці мови утворюють «велику мову» культури будь-якого конкретного історичного періоду.

За такого підходу «медіа» визначаються як канали художніх комунікацій між мовами різних видів мистецтва. Ось тут виявляється різниця між поняттями «інтертекстуальність» та «інтермедіальність». У системі інтертекстуальних відношень зв'язки вибудовуються всередині одного семіотичного ряду. У випадку ж з інтермедіальністю, оскільки вона передбачає організацію тексту через взаємодію різних видів мистецтв, у роботу включаються різні семіотичні системи.

Попри активний розвиток інтермедіальних досліджень у різних країнах, що спостерігається протягом останніх десятиліть, загальноприйнятої методики аналізу міжвидових взаємодій вербальних і невербальних текстів досі не існує.

Сучасні дослідники в основному спираються під час розгляду інтермедіальності на праці літературознавців, мистецтвознавців, культурологів, присвячені проблемі синтезу мистецтв, а також на конкретні дослідження різних аспектів взаємодії літератури з музикою, живописом, театром тощо (Б. Ейхенбаум, А. Лосєв, Ю. Лотман, Д. Лихачов, Е. Еткінд, Ю. Стернін, М. Неклюдова, Д. Сараб'янов, Б. Кац, Л. Гервер, А. Махов, Л. Геллер, М. Рубінс, О. Рисак та ін.). Це й не дивно, адже за змістовим наповненням та функціональним призначенням інтермедіальності передували терміни «взаємодія мистецтв» та «синтез мистецтв», які у практиці досліджень використовувалися науковцями як синоніми. На межі XIX – XX століть «синтез мистецтв» набув більшої популярності й у мистецтвознавчих розвідках цього часу, і стосовно самого мистецтва окресленого періоду, та не втрачав свого авторитету впродовж усього XX століття. Усе ж, як бачимо, виникла потреба у новому терміні «інтермедіальність».

Необхідно з'ясувати, у чому полягає різниця між синтезом мистецтв та інтермедіальністю. Міркування з цього приводу висловлюють різні дослідники. Р. Краукліс, говорячи про синтез мистецтв, зокрема, зазначає: «По-перше, синтез як такий, зокрема синтез різних видів мистецтва, передбачає об'єднання двох чи декількох видів мистецтва в одне органічне ціле. У такому разі йдеться про якісно нове художнє утворення, яке виникає для здійснення певної художньої мети. Цим синтез відрізняється від еkleктики (чи конгломерату), де частини не можуть утворювати гармонійної єдності. По-друге, щоб синтез відбувся, його «учасники» повинні мати певну спорідненість і водночас якісно відрізнятися, щоб взаємно збагатити один одного й одночасно розширити можливості нового явища» [149]. Очевидно, що «поняття інтермедіальності виникло в результаті необхідності розділити власне художній синтез, який відбувається в театральних жанрах (опері, пантомімі) та кінематографі, – і численні явища «взаємного висвітлення» (О. Вальцель) та взаємодії мистецтв, які не можна назвати синтезом повною мірою, і що власне для другої групи в останнє десятиліття XX століття й був запропонований термін

“інтермедіальність” аналогічно до терміна Р. Барта і Ю. Крістєвої “інтертекстуальність”» [149]. Такі твердження значною мірою ґрунтуються на ідеї О. Ханзен-Льове про різницю між «мультимедійною презентацією» (синтетичні жанри) й «мономедійною». Дослідник, спираючись на уявлення про комунікативну природу художньої мови, наголошував, що мономедійна презентація навіть у разі імітації засобів іншої мови мистецтва зберігає «автономність (автономію) художньої форми» [332, с. 292], на відміну від якісної новизни синтетичного утворення. Отже, інтермедіальність постає особливим різновидом взаємодії різних мов мистецтва в рамках мономедійної презентації.

Важливими для здійснення інтермедіального аналізу є типології міжмистецьких запозичень. Відомі загальні класифікації дослідників, як-от В. Вольфа, Й. Шрьотера, У. Вайсштайна, Х. Лунда та ін. За І. Раєвскі, поле інтермедіальних відношень поділяється на три сектори: 1) медіакомбінації (емблематика, радіовистави, опера, кіно), які ми вважаємо синтезом мистецтв; 2) зміна медіа, що передбачає процеси медіального трансферу, медіальної трансформації (екранізація роману); 3) інтермедіальні зв'язки як процес конституювання смислу, при якому наявний тільки один медіум, який налаштовує пізнавальний контакт з іншою медійною системою [337]. Для нашого дослідження найбільшої актуальності набуває третій різновид із цієї класифікації. Однак для конкретних студій продуктивнішими бачаться вужчі типології, зорієнтовані на дво- чи тривидові міжмистецькі комунікації. Під час вивчення запозичень із музичного та візуальних мистецтв у текстах П. Карманського використовуємо класифікацію С. Шера, яку дослідник запропонував у своїй монографії «Verbal Music in German Literature» 1968 року для репрезентації звукового, музичного в літературі [337]. Щодо літературно-музичних кореляцій вона представлена наступним чином: 1) словесна музика (word musik, Wortmusik) – література намагається запозичувати засоби вираження музики, прагне до музичності складу, вірша; 2) уподібнення словесного тексту до тієї чи іншої музичної форми і структури; 3) вербальна

музика (*verbal musik*) – література намагається вербально відтворити музичний художній світ, передати специфіку музичного переживання через опис.

Із урахуванням наведених теоретичних питань і проблем інтермедіальності розгляд творчості П. Карманського відкриває нові горизонти бачення і сприйняття його мистецького внеску в рідну культуру.

Ставлячи собі за мету в цьому розділі розглянути інтермедіальні зв'язки різножанрової творчості П. Карманського конкретно з музикою, візуальними видами мистецтва (живописом, скульптурою, архітектурою) й театром, будемо посилатися на ці та інші теоретико-методологічні напрацювання попередників.

2. 3. Музика в поезії П. Карманського

У кінці XIX – на початку XX століття перед українською літературою доволі гостро постало питання про розширення художньо-мистецького простору, українські митці розуміли важливість прилучення до загальноєвропейського культурного процесу. Модернізм, зароджуючись і набираючи все більших обертів, засвідчував кардинальні зміни в людській свідомості, а отже, і в мистецтві.

У творчості П. Карманського як представника раннього українського символізму дві традиції – європейська й національна, українська, – дуже тісно переплелись. Інтермедіальність стала органічною складовою цього процесу. Окремого розгляду заслуговують літературно-музичні кореляції в поетичних текстах письменника. Звукова образність особливо органічно вплітається в художню тканину ранньої поезії П. Карманського (збірки «З теки самовбивця. Психологічний образок у замітках і поезіях», «Ой люлі, смутку», «Блудні огні» та «Пливем по морі тьми»), де символізм виражений найбільш явно.

Очевидно, що формування музично зорієнтованої поезики українського автора відбувалося завдяки впливам філософії А. Шопенгауера, який надавав перевагу музиці серед інших видів мистецтв і, до того ж, заклав основи песимістичного світосприйняття; через нове розуміння французькими символістами слів та їхніх значень, яке полягало в тому, що слова й навіть

звуки наділялись особливим таємничим змістом, емоційним смислом тощо. «Для символістів мали значення не стільки самі слова та їхнє тлумачення, скільки зв'язки між ними. Усі зв'язки, мотиви й відповідності в символістів зливаються в єдину, співзвучну людським почуттям мелодію, у якій чується голос вічної Ідеї» [204, с. 51]. Одним із ключових в естетиці символізму стало твердження Поля Верлена «Найперше – музика у слові!»; у творчості П. Карманського простежуються дуже виразні тематично-образні паралелі з цим французьким поетом.

«Для метамови символістів, які вважали своє мистецтво синтетичним, характерні синтез, динаміка й абстракція. Поєднуючи зв'язки між словами, прихований символічний зміст зі звуком і ритмом, слово – з музикою, вони намагалися створити цілісне уявлення про людину і світ, відродити втрачену, на їхню думку, гармонію <...> Поезія символістів стала особливою музикою, в якій мелодія складалася зі співзвуччя, ритму, інтонації, пауз і недомовок» [204, с. 53].

Варто зазначити, що одним із визначальних факторів, які спричинили в поезії символізму активне звернення до музичності, стала настанова на пріоритет свободи мистецтва над соціальною проблематикою, а також домінанта вираження дискомфорту в душі особистості, незадоволеної життям, яка дуже незатишно почуває себе в реальному, такому недосконалому, світі, і яка прагне у вищі виміри духовного, невидимого існування. Музика в цьому плані стала найбільш придатною; український поет, як і загалом усі символісти, високо поцінував і використав її унікальну здатність надзвичайно тонко передавати найменші порухи людської душі. Майже кожен зі звукових образів набуває в контексті його творів символічного значення.

А. Матусяк, вивчаючи сецесійно-символічну творчість молодомузівців, теж особливо виділяла в ній літературно-музичні зв'язки. Залучення музики до літературних текстів львівських митців, на думку дослідниці, відбувалося насамперед через мелодійність, що віддзеркалює найдрібніші зміни почуттів у закладених змістах та становить властивий відповідник «настрєвого

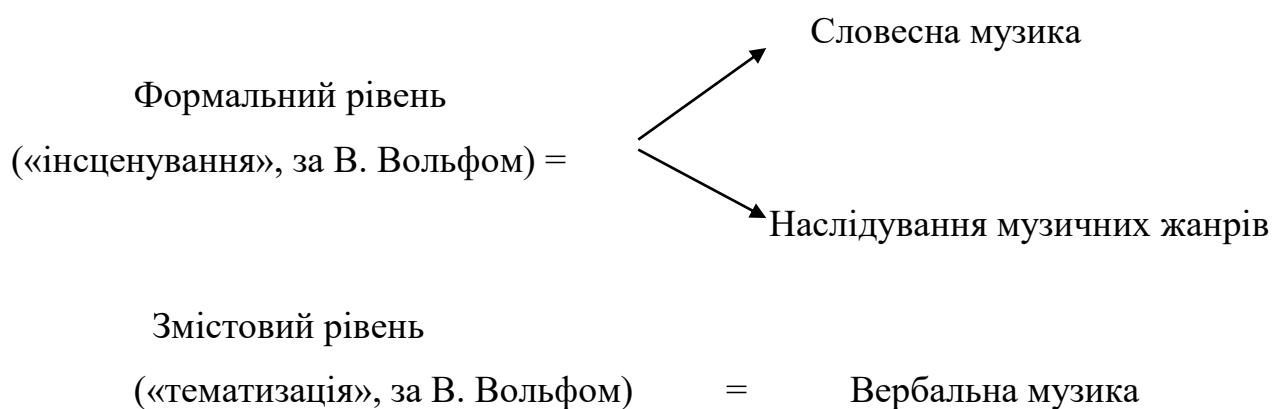
тонування», яке існує в музиці [185, с. 70]. Також найчастіше вживаним прийомом впровадження музичного елемента в літературні твори стало використання музичної номенклатури. Під час цього відбувалися спроби творення рівнозначних музичним словесних композицій, їх формальних принципів або ж лише метафоричне потрактування із вказуванням на джерело натхнення митця [185, с. 70].

На наш погляд, усі зазначені підходи А. Матусяк до літературно-музичних кореляцій у текстах молодомузівців загалом накладаються на вже згадану та важливу для нашого дослідження типологію С. Шера. Принагідно хочеться зазначити, що ідеї С. Шера щодо розрізнення способів запозичень літературою елементів музичного мистецтва також були підхоплені В. Вольфом, який стверджував, що, за винятком нотних цитат, варто розрізняти дві форми залучення музичного мистецтва в літературу: «тематизацію» та «інсценування».

Перша, на думку В. Вольфа, виражається через експліцитні розповіді про музику в модусі «telling» (назви, за допомогою яких складається уявлення про музику, описи музичних вражень, коментарі до музичних творів); друга реалізується як імпліцитна референція на музику, коли відбувається наближення до музики організації літературного тексту в модусі «showing», у вигляді словесної музики (музичні аналогії на рівні звукової поверхні) чи текстових формальних і структурних наслідувань музичних форм і композиційних технік (імітація, варіації, fuga, соната тощо) [187, с. 27–28]. Як бачимо, «вербальна музика» С. Шера ототожнюється з «тематизацією» В. Вольфа, а «словесна музика» та наслідування художніх форм і структур відповідно до «інсценування». У більш спрощеному й узагальненому варіанті «тематизація» й «інсценування» В. Вольфа відображають змістовий та формальний рівні міжмистецьких комунікацій.

З огляду на класифікацію С. Шера і специфіку виділених ним різновидів музичної образності в літературному творі, поезія П. Карманського містить приклади і словесної музики, і вербальної, й уподібнення словесного тексту до

музичних форм чи структур. Усі вони надзвичайно тісно переплітаються між собою в художніх текстах, тому розгляд їх у строгій відповідності до пунктів зазначеної типології надав би, на нашу думку, дослідженню певної схематичності й обмеженості. Загалом враховуючи положення класифікації С. Шера, ми використовуємо підхід, за якого музичне мистецтво, звукова зображальність у поезії П. Карманського виявляється на змістовому й на формальному рівнях. Водночас спостерігатиметься ототожнення формального рівня і словесної музики та наслідування окремих музичних жанрів, а змістовий рівень дорівнюватиме вербальній музиці.



Подібний підхід до вивчення фонопоетики та фоностилію П. Карманського, хоч і без зазначеного структурування та інтермедіальних акцентів, застосовує Ю. Юсип-Якимович. Дослідниця стверджує: «Провідними способами вираження звука у фонопоетиці П. Карманського є звукопис (через алітерацію, асонанс, внутрішню риму), анафора, створення слухових образів, звукова метафора, дієслова звучання, іменники, що відтворюють процес звучання» [317, с. 211–215].

Щодо змісту, тематики творчості, то в ранніх творах П. Карманського домінантними є настрої туги, суму, зневіри, які варіюються, а за твердженням Л. Голомб, зазнають градації (варто врахувати, що термін «градація» має музичне походження), набуваючи різноманітних відтінків і ступенів свого вияву. Можна погодитись із думкою цієї ж дослідниці, що спільною темою ранніх збірок П. Карманського є напружене внутрішнє життя людини м'якого,

вразливого серця й трагічного світовідчуження, яка перебуває в постійному конфлікті з оточенням [63, с. 5–6]. Для вираження типово символістських світоглядних настанов використовуються, зокрема, такі елементи звукової образності: образ співу, назви музичних інструментів і їхніх елементів, музичні терміни, звучання природи, а отже – «психологічний паралелізм», «пейзажі душі»; художні образи музичних жанрів, а також намагання створити поетичний твір за структурною подібністю до музичного на основі лейтмотивів, відповідна семантичній наповненості поезій ритмомелодика й засоби та прийоми її творення тощо.

Цікаво, що образ власне музики, і то метафорично потрактований, трапляється в ранній творчості П. Карманського лише один раз у поезії «Я снів про тебе сон: над берегом, на скилі...» з циклу «А може, по літах розлуки...», у якій ліричному героєві наснився романтичний сон про бажану зустріч із коханою: *«Я снів про тебе сон: над берегом, на скилі, / Сиділи ми вночі, упоєні красою; / Неслась музика зір, сміялись в морі хвилі...»* [123, с. 121].

Одним із найчастіше вживаних у ліриці П. Карманського став образ пісні, співу в різних своїх варіаціях, і виявився він надзвичайно містким, універсальним за своєю змістовою наповненістю. Пісня стала для поета, насамперед, символом його власної поетичної творчості. Можливо, П. Карманський і не виявився в цьому дуже оригінальним, адже ототожнення поета і співця має в літературній традиції глибокі корені. Однак у символізмі, на відміну від того ж романтизму, поет уже не є співцем-пророком, який закликає у вищий світ мрії від неприйнятної буденності, а скоріше стає співцем-філософом, «оспіває» власні скорбні почування, рефлексивні стани, видима обумовленість яких окреслена дуже нечітко, ззовні виникає враження недостатньої обґрунтованості настільки сильних песимістичних настроїв. Автор час від часу намагається осмислити нестримні гнітючі почування, що виливаються з його душі тужливою мелодією поезії, у вірші «Навіщо сі думи?» він говорить:

*Ой рад би я звуків
гучних розпустити
Цілий бистроногий
Нестримний табун,
Ой рад би я грати
І світ звеселити,
Та в мене не много,
Не много тих струн [123, с. 52].*

Мабуть, найбільш повне пояснення своїм пісням гірким, «мережаним тоскою», П. Карманський дає в рядках:

*О не гудіть мене, що я співак зневіри,
Що від моїх пісень заносить пліснь гробів.
Не ремствуйте, брати, що я з моєї ліри
Умію викликать лиш тихий плач рабів.
Я син часу; дитя всіх ваших смутків, болів,
В моїй душі лежить гніздо всіх ваших молів:
Безсильних поривань, і сліз, і вічних туг [123, с. 140].*

Поетові «несила мажорних акордів дібрать», у нього «викочує з серця скарб співів журливих», він шле свою «журбу-співаночки / По всім краю, по всьому народі» і т. д.

П. Карманський активно згадує у своїй творчості різноманітні пісенні жанри, як-от колискова, стихира, гімн, пеан, псалом, канцона тощо. Найбільш виразно простежується увага поета до колискової. У символістів образ колиски, а також прагнення сну, спокою для зболеної і втомленої стражданнями душі є дуже характерними. У П. Карманського використання елементів колискової пісні представлено найяскравіше у збірці «Ой люлі, смутку...». Як бачимо, уже сама її назва в цьому плані є досить красномовною. У програмному вірші збірки поет колише своє дитя-смуток:

*Ой люлі, люлі, химерний смутку:
Шепоче вільха, гнесь верболіз,*

Квилить задума, шовковії вії

Срібляться ясним брильянтом сліз [123, с. 33].

Аналогічний спосіб вираження емоційно-мисленнєвих інтенцій автора виразно простежується і в подальшій його творчості, а згадана книжечка поезій, окрім різної музичної образності, містить ще й цикли з показовими назвами: «З пісень любові», «Надгробні стихири», «Псальми».

Специфіку власне українського символізму відбивають характерна для П. Карманського схильність персоніфікувати абстрактні поняття або якимось чином знаходити певні матеріалізовані символи для їх вираження й зображення, а також метафоризовані образи природи, запозичені з народнопісенної творчості. Заколисує поет і свої думи («*Люлі, люлі, скорбні думи, / Ще й до нас всміхнеться май*» [123, с. 54]), страждання («*І чую, чую, що ніяк не зможу / Важких страждань в душі заколисати*» [123, с. 76]), змучене серце («*Серце, цить! Засни, дитино!*» [123, с. 102]), прагне «*охлялу душу*» зложити «*в колиці вічної задуми*» [123, с. 62] і, врешті, самому поринути у спокійний сон-смерть («*Спокійно ляжу. Щирі співи-стони / Сирітських мольб мене вколишуть / На вічний сон*» [123, с. 54]). Подібні настрої та образи пронизують усю ранню творчість поета.

Наслідування структурної побудови колискової пісні присутнє, зокрема, у поезії «Над колискою», у якій ліричний герой, заколисуючи малолітнього синочка, попереджає його про труднощі, які можуть чекати на нього в дорослому віці. Властивий колисковій пісні спокійний монотонний характер, зумовлений повторюванням ритмоінтонаційних чинників, одноманітністю приспівних слів, відобразився на ритмомелодиці багатьох поезій П. Карманського.

Суголосно «співам» душі ліричного героя у віршах поета звучить природа, що є теж показовою ознакою поезії українського символізму, почерпнутою з народної пісенності. Звертаючися до обожнюваної жінки, юнак говорить: «*Ти спиши, моя кохана? Проснись: задума ночі / І шепти хвиль, і цвіти – усе тобі співає*» [123, с. 104]. Коли йому просто сумно, то і «*...в темнім борі /*

Пугач заводить тужливо: пугу!» [123, с. 45], і «... з моря несеться тужливе квиління» [123, с. 104] і т. д.

Відповідно до загальної настанови на сугестивність, натяковість, розмитість образності, яка має налаштувати на інтуїтивне, асоціативне сприйняття поезії, звукові образи часто звучать у П. Карманського нечітко, ледве окреслено. Його поезії переповнені шепотами, стогонами, воркуваннями, завиваннями, зітханнями, шумами, квиліннями, риданнями, зойками, глухими звуками, стуканнями, клетотами, трапляються журчання, цвірчання, скиглення, гудіння, гомони, свисти, плюскоти, рокоти, лопотіння, голосіння, шелести, гоготіння, лебедіння, ревіння, грохоти тощо.

Тема музики у творах поета виразно представлена також через образи-мотиви музичних інструментів, їхніх елементів і власне музичних жанрів. Ці засоби звукової образності органічно вплітаються в художню канву поезії П. Карманського, доповнюючи своєрідність його творчого доробку. Як зазначає С. Маценка, «мотив музичних інструментів у літературі через свою незначну рефлексивність (з боку автора) зберігає знаковий характер» [188, с. 277], що, своєю чергою, сприяє акустичним властивостям художнього тексту. К. Вратц називає музичні інструменти «шифрами звукових асоціацій» [188, с. 252]. П. Карманський у своїх поетичних творах згадує такі музичні інструменти, як цитра, арфа, дзвін, трембіта, рояль, бандура, труба, ліра, сопілка, скрипка, кобза, катеринка та ін. Кожен із них увиразнює авторське самовираження у відповідних контекстах творів. Вони постають й образними засобами безпосереднього вияву почуттів ліричного героя, і компонентами певного ситуаційного зображення відповідно до його настроїв. Автор особливо активно використовує образи музичних інструментів у тих ситуаціях, коли йдеться про нерозділене або втрачене для ліричного героя почуття кохання; відповідно, таким чином більш-менш окреслюється одна з видимих причин тотального суму в його ранній поезії.

У дебютній збірочці «З теки самовбивця. Психологічний образок у замітках і поезіях» біль закоханого серця від невзаємності, туга за коханою

підсилюється звучанням цитри, переданим за допомогою екфразису: *«Сумно ллються звуки цитри, / Дрижачи згасають, / Стогнуть, плачуть і тугою / Серце обгортають. / Тії звуки пресумнії / Так вона любила!.. <...> Сумно, сумно вигривають / Струни шовкові: Прощавай, моя надіє, / Прощавайте, мрії!»* [114, с. 20]. У подібному контексті згадується арфа: *«Чом марою ти розплилась / Від моїх жалів? / Піснь мою так заглушила, / Наче арфи спів!..»* [114, с. 41]. У поезії «Привиди» з циклу «З пісень любові» песимістичні почуття з тієї самої причини увиразнюються звучанням трембіти: *«...В грудях тає / Лавина смутку; зір мутніє; / В уяві грає звук трембіти»* [123, с. 33]. Образ цього музичного інструмента в поезії П. Карманського може бути й елементом певної пейзажно-ситуативної зображальності, як, наприклад, у поезіях «В годину сумерку» (цикл «В обімах смутку»): *«Заснуло все; лишень часами / Озветься плач трембіти з луку, / І чорний сумерк йде полями, / Веде за руку скорбну тугу»* [123, с. 46], «Тихо кане лист трепети» (збірка «Пливем по морі тьми»): *«Схиляєсь сонце, й молочне проміння / Сріблить на травах шовки павутини, / По сірих лугах носить квіління / Дивної туги, а здалека лине / Якийсь сердечний, ревний плач трембіти»* [123, с. 135]. Аналогічно й у поезіях «Чогось так сумно» (цикл «В обіймах смутку») і «Наслідування Л. Ляроша» (цикл «З пісень любові»), у яких трембіта не називається прямо, але мається на увазі; відповідно читаємо: *«Повиті млою / Стоять в задумі стрункі тополі; / З вершин Бескида пливе росою / Вівчарська пісня...»* [123, с. 45] та *«Гребені гір розчісували хмари, / На скелях Прут ранився і кипів, / Зарінками снувались сонні мари, / А з полонини тужливий нісся спів»* [123, с. 38].

Промовистим є використання поетом образу українського національного музичного інструмента – бандури, що постає символом поетичного дару, метафоричним засобом вираження авторських рефлексій, асоційованих із музикою та співом: *«Ударю по струнах – / бандура заплаче – / Несила мажорних / акордів дібрать. / Розбив би я, брате, / бандуру ледачу; / Так що ж, коли мушу / часами заграть...»* [123, с. 53]. Вона вживається в порівняльних конструкціях для увиразнення емоційного стану автора, як, наприклад, в одній

із поезій циклу «Г. Марін»: *«Тебе нема. Немов без струн бандура, / В оковах смутку я завмер...»* [123, с. 35]. Із рядків цього циклу стає зрозумілим небайдуже ставлення ліричного героя до своєї подруги, однак і зараз йому доводиться переживати розчарування, розлуку з дорогою людиною, задовольнятися лише спогадами про минулі зустрічі. У контексті цих спогадів важливим компонентом асоціативно-мисленнєвого відтворення минулого стає рояль, опис його звучання як приклад екфразису, або ж вербальної музики: *«Рояль ридав; як шум топіль, / Стогнали ostrі звуки. / <...> Тужливо плив твій скорбний спів / Про рідні Кордільєри, / А я від смутку скаменів / І, мов пташа безпере, / дряжав на всьому тілі»* [123, с. 35]. Аналогічний прийом залучення звукової образності, але позначений уже більш оптимістичним сприйняттям, наявний у поезії «Ти грала... В небі відхилились двері», де читаємо: *«Ти грала... В небі відчинились двері, / А серафими з подиву німили <...> А звуки плили, грались, колисались / І цілувались, як на морі хвилі; / Ясніли сріблом, перлами сміялись / І потопали в смутку і знесиллі»* [123, с. 108]. Функцію додаткового звукового нюансування поетичного зображення виконує образ рояля в одній із поезій циклу «Різдвяні картини»: *«Глибока ніч. З вікон палати / На білий сніг падуть рубіни, / Гримить рояль: під ритм сонати / Трясуться стіни – бліднуть тіни»* [123, с. 131].

Символічно-філософського значення набуває рояль в однойменній поезії зі збірки «Пливем по морі тьми», де очевидними є перегуки між образом цього музичного інструмента й самим П. Карманським. Поет відчував самотність, невідповідність його асоціальної (в ранній період) і сумної, тужливої творчості тогочасній галицькій суспільності («... це була доба, якої найвищим ідеалом були державні посади і титули» [130, с. 122]), на що він неодноразово нарікав, відстоюючи незалежність і самобутність мистецтва. Це втілювалося в образі забутого всіма рояля: *«Стоїть в кутку німий, припилений, забутий, / Як срібний саркофаг, що криє тлін поета. / Покій його завмер, задумою окутий, / <...> і лиш часом озветься / В нім тихий, скорбний зойк розбудженого звуку. / І знов глуха тиша. Се струна в нім урветься»* [123, с. 134].

Велику частотність використання має образ дзвону як один із засобів створення ефекту звукової асоціативності в поезії П. Карманського. Найбільш властивим для нього є значення передвісника смерті, у контексті поетової творчості він стає символом кінця людського життя. Ліричний герой, зневірений, втомлений душевними терзаннями, раз у раз замислюється над неминучим фіналом свого існування, відхід у потойбічний світ часто бачиться йому як єдина можливість знайти полегшення. Ранні віршові збірки письменника сповнені поетичними рядками типу: *«Лиш бовкне дзвін – загаснуть очі...»* [123, с. 54], *«І хочеться роздерти власні груди / І відійти, як голосіння дзвону»* [123, с. 116], *«...в серці плаче жаль за втраченим життям. / А від німих могил несеться голос дзвону...»* [123, с. 135], *«...ударить тайний дзвін останньої тривоги»* [123, с. 142] і т. д.

Прикметним виявом символізму в творах П. Карманського є мотив струн, який автор використовує й у розумінні елементу різних музичних інструментів (наприклад цитри, рояля), і в метафоричних конструкціях, як-от: *«скажений вітер виграє / На сірих струнах дощових»* [123, с. 50], *«...на білих струнах павутини / Вітри заграють пісню похорону»* [123, с. 130], *«І, може, в тобі стиха відізветься / Забута струна співчуття і смуту...»* [123, с. 117]. Крім вищезазначених, звукову образність творять такі музичні поняття й терміни, як акорд, ноктюрн, клавіші, дисонанс, басы, звуки тощо.

Автор, активно використовуючи музично-пісенні жанри, все ж відносно рідко вдається до наслідування жанрових особливостей власне музичних творів. Вміщена у збірку *«Пливем по морі тьми»* *«Місячна соната»*, котра являє собою єдність двох окремих поезій зі спільним кільцевим обрамленням (перша строфа першого вірша повторюється в кінці цього поетичного міні-циклу), стає радше винятком. Апелювання до жанру інструментальної музики слугує авторові для вираження найхарактерніших для його ранньої творчості сумовитих почувань із вкрай нечітким поясненням причин їхнього виникнення. У першій поезії виділяється абстрактний образ *«дрімливої мари задуми»*, котра *«іде на тихий цвинтар в долині, / Де сплять по трудах сини недолі, / Де над*

гробами, як монахині, / Стоять в жалобі стрункі тополі» [123, с. 128]. У другій помітний ледве окреслений натяк на пояснення витоків песимістичних настроїв із алюзивним зверненням до філософії Шопенгауера з його «світовим болем». Ліричний герой зізнається: *«Чогось так сумно... Як скорбні вдови, / Прийшли до мене віки недолі / І плачуть, плачуть слізьми любови / Та сповідають вселюдські болі»* [123, с. 129]. Подібні меланхолійні почуття загострюються в пізню годину в сяйві місяця, що блукає поміж сріблистих хмар і «сіє чари».

Органічно доповнюють музичну образність поетичної творчості письменника формальні засоби у вигляді словесної музики, завдяки чому створюється ефект цілісного творення і сприйняття його віршів-«співів». Поет використовує численні засоби гармонізації вірша на метричному, строфічному, фонічному рівнях поетичної структури. Найпоказовішими є різноманітні звукові повтори: рефренні – у поезіях «Над колискою» (після кожної строфи повторюється рядок «*Спи, дитинко! Люлі, люлі!*»), «Ткаля» (повторюється рядок «*Коби хоть ще пасмо!*»), «Бурлацька» (повторюється рядок «*Не щаслив я, гей!*»), «Ой нависли чорні хмари...» (повторюється строфа «*Ой нависли чорні хмари, / Сумно ворон криче, / Я поїхав, ти забула – / Серце плаче, плаче*» [123, с. 37]) тощо; анафора й епіфора, які відповідно спостерігаються у віршах «Сам! Ні батька, ані неньки», «Прощання», «Ой люлі, люлі, химерний смутку...», «Піду від вас; піду світами...», «Фінал», «Ні, ти ще вернеш! Ти лиш в небо взята ...», «Так само хвиля золотиться в морі...» тощо і «*Vorrei morir...*», «В Римі», «Стих III» з циклу «Надгробні стихири», «Під бурю» та ін. Трапляються вони в одній і тій самій поезії й одночасно, як, наприклад, у віршах «Я вже втомився. Борба і горе...», «Не раз вечірньою добою...», завдяки чому віршові рядки звучать ще більш мелодійно. Наявні у творчості П. Карманського й такі прийоми евфонії, властиві символістській поезії, як алітерації й асонанси, що допомагають дуже тонко відтворювати емоції та мислетворчий потенціал поета через звукову асоціативність. Наприклад, у поезії «Тебе нема, нема спокою...» вираження сумних, тужливих настроїв

ліричного героя підкреслюється повторами приголосних і голосних звуків: «Снується сіра тінь задуми, / Як сумерк серед сонних піль; / Веде з собою скорбні думи...» [123, с. 39], аналогічно в поезії «Стих IV» з циклу «Надгробні стихири»: «...тихий шум / Зловіщо шепче: діти злуди! / Страшний рантух / Загорне всіх, / По всіх, по всіх / Загине слух» [123, с. 57]. Дуже характерною є алітерація на «р» («І кожду грудку буду гріти... » [123, с. 44], «сто разів росив кервою / Геранію й тернові квіти» [123, с. 44] і т. д.) Прикметними є і вигуківі включення, найчастіше звуконаслідувального характеру, поєднані, наприклад, з описовістю сприйняття звукової образності: «...спливає дощ обильною росю: / Бац... кап...бац... кап...» [123, с. 152], «Куку! Куку! Дзвінко лється / Кришталевий звук; / Звук несеться, гай сміється, / серце стук-стук-стук-стук...» [123, с. 53], кумкання жабів у вірші «Жаби» [123, с. 168]. Сюди ж варто зарахувати й уже згадані елементи колискової вигуківого походження «люлі», а також «цить» і т. ін.

Отже, як бачимо, автор активно залучає у свої твори мистецькі принципи музичного образотворення, тим самим розширюючи природні універсальні можливості мистецтва слова й доповнюючи техніку авторського самовираження. Музичний інтертекст, наявний у його творчості, чітко засвідчує приналежність ранньої поезії українського поета до загального масиву символістсько-сецесійної літератури у світовому контексті.

2. 4. Інтермедіальні комунікації поезії й художньої прози П. Карманського з візуальними видами мистецтва

Щодо зв'язків літературних текстів П. Карманського з живописом, скульптурою й архітектурою, то використовуємо припущення І. Борисової про те, що простота й універсальність семіотичної проекції С. Шера дозволяє поширити її за межі суто літературно-музичних інтерференцій та застосувати до вербально-іконічних й інших різновидів інтермедіальності (І. Борисова «Переклад і межа» [31]). У першому випадку, зазначеному С. Шером, література намагається запозичувати засоби вираження іншого мистецтва. Це

може проявитися у прагненні до музичності мови, звукопису (звукова організація тексту) або, якщо йдеться про орієнтацію на іконічний текст, живописності чи навіть підкресленої архітектонічності стилю. Специфіці іншого мистецтва просто присвоюється категоріальне значення, і вона стає непрямим носієм семантичного повідомлення в самому тексті, тобто розмиваються семантичні межі мистецтв, дискурсів. У другому випадку йдеться про композиційну, структурну схожість естетичних структур мистецтва, що виражаються у спробах відтворити техніку композиції чи типові форми. У третьому випадку література прагне до перекладу самого образу іншого художнього світу, чи то буде музичне переживання, чи образи й сюжети живописного (скульптурного, фотографічного, архітектурного та ін.) тексту, або ж пластичний образ. Для третього типу С. Шер якраз і запропонував термін «вербальна музика» (*verbal musik*) як літературну репрезентацію (в поезії чи прозі) реальних чи вигаданих творів: поетична структура, яка описує музику. Вважаємо, що аналогічно до поняття «вербальна музика» в інтермедіальних студіях цілком виправдано можна використовувати поняття «вербальний живопис», «вербальна скульптура», «вербальна архітектура» тощо, які, зрештою, зводяться до мистецького явища, означеного терміном екфразис – одна з найбільш поширених і найпродуктивніших форм міжвидових «перекодувань» мистецтв із погляду літератури. А відповідно до «словесної музики» доречними будуть поняття «словесного живопису», «словесної архітектури», «словесної скульптури» тощо. У такому разі вже актуалізується поняття гіпотипозису, особливо в контексті літературно-живописних «словесних» зв'язків.

Як зазначає Л. Генералюк, «на відміну від екфразису, опис в гіпотипозисі не стосується конкретного твору мистецтва і лише опосередковано, активізуючи пластичну уяву в реципієнта, може викликати у згадці якусь картину» [57, с. 312]. Гіпотипозис загалом передбачає створення чуттєвої картини, наочного образу предметів, демонструє можливості словесного живописання, у ньому, на відміну від екфразису, зрима

конкретність образу часто поєднується з метафоричністю та використанням символіки.

Власне, і вербальні, і словесні (пори певну синонімічність цих термінів в українському перекладі, вважаємо доречним саме таке їх використання задля розрізнення форм літературно-мистецьких взаємодій) форми залучення візуальних мистецтв найбільш актуальні для розгляду художньої творчості П. Карманського. Коли ж використовувати різновид уподібнення словесного тексту до тієї чи іншої форми і структури із класифікації С. Шера, можна говорити про певні аналогії між літературою й візуальними мистецтвами, наприклад на рівні жанрів. Крім того, у творчості письменника наявні й інші форми інтермедіальних взаємодій, що не входять до згаданої типології; про це йтиметься далі. Усі різновиди міжмистецьких комунікацій тісно переплітаються в художніх текстах нашого автора, часто відбувається взаємонакладання окремих елементів одного виду мистецтва та іншого з огляду на їхню спільну властивість кодувати в собі візуальну художньо-образну інформацію.

Яскравими факторами, що формують інтертекстуальну поетику П. Карманського і впливають на образні домінанти його художнього світу, є міжмистецькі кореляції з живописом, скульптурою та архітектурою. Апеляції П. Карманського до візуальних видів мистецтва спостерігаються вже в першій збірці поета «З теки самовбивця. Психологічний образок у замітках і поезіях», на що віддалено натякає вже підзаголовок через наявне визначення «образок», яке є спільним і для літератури як жанровий різновид, і для живопису в розумінні невеликого малюнка, картини. Подібні жанрові перегуки-аналогії особливо актуалізувалися наприкінці XIX – на поч. XX ст. (І. Франко, В. Стефаник, М. Яцків, М. Коцюбинський та ін.). Як відомо, для літературних образків характерне ескізне зображення персонажів кількома яскравими штрихами, малорозвинений сюжет, що перегукується із творенням малярського тексту.

Уже йшлося про те, що сюжетно-тематичну канву творів збірки становлять переживання ліричного героя через нещасливе кохання. Власне, реалізації заявленої проблематики збірки підпорядковуються й художньо-зображальні засоби інтермедіального характеру, як-от алюзивне відсилання до прийомів скульптурного образотворення разом із залученням давньогрецької міфології. У пориві душевних страждань ліричний герой звертається до Бога: *«Скуй грудь мою в гранітну масу, / як ту Ніобу бог змінив»* [114, с. 17]. Виразним бачиться словесне наслідування живописно-скульптурного стилю у створенні образу недосяжної коханої, що є зразком гіпотипозису. Юнак пише у своєму щоденнику: *«Сперла ся на вишню, дивить ся і дивить. Личко рум'яне, очи чорні, аж сияють, руса коса мов зрадлива зм'яв окружає білу шию і спадає на білу грудь, що її закриває мережана сорочка. По стані розсипались, мов барвні огники, ясні стрічки. Красна, легесенька, весела... Кохана!»* [114, с. 31]. Мовчазність і непорушність дівчини в уяві героя асоціюється зі статуєю.

Чи не поодиноким прикладом словесного створення статичної пейзажної замальовки у збірці є опис одного з вечорів, коли зображуються рефлексії ліричного героя на фоні природи: *«Чудовий вечер. Сонце як раз скрило ся за зелені горби; ще блищать єго лучі на ліниво текучих філях Сяну; ще весь захід жевріє ясно рожевою краскою»* [114, с. 33].

У наступних збірках «Ой люлі, смутку», «Блудні огні» та «Пливем по морі тьми», виразно символічних, інтермедіальні взаємозв'язки розширюються, набувають нових форм. Вони підпорядковуються вираженню настроїв туги, суму, зневіри. Зокрема, більшої актуальності набувають колористичні засоби як на рівні живописних технологій, так і на рівні їхнього впливу на психологічну структуру авторського мислення. Колористика П. Карманського періоду «Молодої Музи» витримана переважно в срібно-сіро-білих тонах. Вона підпорядковується загальним естетичним настановам символістсько-сецесійного мистецтва, домінуванню свободи мистецтва над проблемами суспільно-політичного життя, вираженню душевних страждань людини, свідомість якої перебуває на межі існування в реальному недосконалому світі і

прагне у світ вищий, духовний. Актуальними для творчості письменника є спостереження А. Матусяк про те, що в молодомузівських пейзажах велика кількість делікатних і затуманених, заледве відчутних барв, холодних, легких і пастельних тонів, півтонів. Дослідниця зазначає: «Однозначно ж провідний колір – це білий в широкому віялі своїх похідних відтінків. Багата різноманітність, а також тісний зв'язок із категорією ясності, властивість якої розливатися і пронизувати простір, призводить до того, що стає вона окличним знаком і символом містичного контакту з ідеальним світом, а також належною йому позачасовістю – країною казки» [185, с. 42].

Найчастіше срібно-біла гама кольорів у творах поета є елементом вечірніх або нічних пейзажних описів, тексти його поезій помережані рядками типу: «...сріблястим руном місяць ткає / На канві хмар сніжні лелії» [123, с. 33]; «...як тиха ніч пов'є долину / І місяць посріблить ручай» [123, с. 36]; «... і ми йшли за летом срібних хмар» [123, с. 38]; «в безмежній далі / Сіріють в млі хрести дубові» [123, с. 90]; «Ніч. На стоках небозводу / Мерехтять сріблисті зорі, / Чорні пасма скиб на морі / Крає вістря пароходу / Й білить пухом шумовини» [123, с. 102]. Подекуди контрастом вривається в поетичні твори червоний колір, який підсилює вираження есхатологічних мотивів, як, наприклад, у вірші «Гроби невинних»: «З грози і жаху червоніють зорі, / З хрестів зростає безкрай лісів» [123, с. 92].

Колоративи виконують у текстах як виражальну й сугестивну функції, так і візуально-описову. Залучення автором кольорів може відбуватися по-різному: якщо колір є елементом літературного опису певного реального чи умовного живописного, скульптурного чи архітектурного тексту-твору (прототексту згідно з теорією інтертекстуальності), він постає засобом творення вербального різновиду міжмистецьких кореляцій, а коли використовується письменником як ознака, наприклад, живописного стилю для первинного створення оригінального літературного опису – того-таки гіпотипозису – у вигляді пейзажу, портрета, інтер'єру тощо, то тоді вже маємо справу зі

словесним варіантом взаємодії мистецтва слова з іншими видами мистецтв. Отож, вище йшлося про використання колористики у словесному живописі.

Залучає П. Карманський кольори й у вербальні форми інтермедіальних комунікацій із візуальними мистецтвами, їхня гама зберігається з переважно сірою барвою. Привертає увагу апелювання автора до відомої символічно-алегоричної картини швейцарського художника Арнольда Бекліна «Острів смерті» у диптиху «Острів», хоч автор безпосередньо не вказує на її авторство, а назву подає вкороченою, якщо порівняти з оригінальним живописним твором. Таємнича картина із зображенням на ній величним і похмурим островом із кипарисами, до якого наближається човен із померлим, асоціюється в П. Карманського із власним народом. Із погляду літературно-живописних узаємозв'язків, опис художнього полотна, витриманого в темних тонах, є красномовним прикладом вербального живопису, вираженого через повний екфразис: *«Дрімає серед хвиль, спокійний та грізний,/ Стремить верхами гір над чорний океан./ Байдуший над усе: для нього не страшний / Ні ломіт бурунів, ні дикий ураган.// <...> Він все стоїть, грізний спокоєм сірих скіль, / І спить спокійним сном, закутаний в імлі»* [123, с. 95–96].

Характерною ознакою творчої манери П. Карманського є також словесне творення уявного художнього полотна в його літературних текстах, зображення в поезії схоже на опис реальної картини (живопис як елемент літературної фікції, або вигаданий екфразис). Подекуди в ньому можуть траплятися скульптурні вкраплення, як, наприклад, у поезії «Гей, пристроїв я образ твій в гірлянди...» зі збірки «Пливем по морі тьми», де ліричний герой, обожнюючи кохану жінку, прирівнює її образ до ікони Божої Матері (згідно з католицькою традицією Мадонни): *«Гей, пристроїв я образ твій в гірлянди / Блідих конвалій, ірисів і рожі, / І враз з тоскою влив я в черти гожі / Ніжну принаду гордої троянди. <...> Як до ікони чистої Мадонни, / Молюсь до тебе захватом святого <...> Й не раз, здається, із мертвої рами / Алебастрові руки виступають...»* [123, с. 109]. Такий спосіб залучення елементів живописного образотворення перебуває на межі між вербальним і словесним живописом,

однак усе ж вважаємо, що тут можна говорити про умовний прояв вербального живопису з елементами скульптури.

Виразним прикладом творення уявної картини також постає диптих «До образу Лідусі», створений 1925 року в пізніший період творчості П. Карманського. Поет на той час перебував у Бразилії, де займався спочатку політичною, потім культурно-просвітницькою роботою серед української еміграції. Відірваність від рідного краю та сім'ї виливалися болем у літературних творах. Дуже добре розуміючи, наскільки важко жилося його дітям та дружині без нього, автор укладає у віршах в уста своєї доньки слова: *«Звели, мамо, мій образ зробити, / Але так, щоб я була сумною, / Щоб я смутком зуміла палити / І щоб туга стояла за мною. // <...> І щоб очі ридали, просили: / Ох, вернися, мій тату, вернися!»* [123, с. 310]. Композиційно довершується картина образом сина, словами доньки поет малює в уяві далі: *«Най і Ромчик присяде край мене / І очима зо мною прохає»* [123, с. 310]. Донька просить маму *«зробити картину»* і послати її *«ген поза море»* до тата. Може, він *«затужить, заплаче, // Нагадає сиріт своїх бідних, / Забанує до піль наших рідних / І покине скитальство бурлаче»* [123, с. 311]. Особливого трагізму в сприйнятті цієї умовно створеної картини додає той факт, що сина Романа не стало наприкінці 1924 року. Тобто на момент створення поетичного диптиха автор тяжко переживав втрату, це вже була третя дитяча смерть у родині Карманських. Помітно, що залучення літературно-живописних комунікацій відбувається на фоні посилення реалістичності в художньому зображенні, якщо порівняти з ранніми творами; водночас основним компонентом художньо-мисленневих інтенцій автора залишається психологічний струмінь. Натомість описово-зображальні елементи набувають більш яскравого вираження в багатьох описах бразильської природи, творених шляхом використання прийому словесного живопису.

Спостерігається у творчості П. Карманського й синтетична форма міжмистецьких інтеракцій, коли, наприклад, у літературних пейзажних описах («словесний» живопис) присутній «нульовий ступінь» (Schwundstufe), за

А. Гіром, вербальних міжмистецьких висвітлень, іншими словами, нульових екфразисів, коли наводяться самі тільки назви творів інших мистецтв без жодних описів й очікується відповідна ерудиція від читачів. Вважаємо, що аналогічно до номінативних алюзій між словесними текстами нульові екфразиси можна вважати інтермедіальними номінативними алюзіями. Приміром, у поезії «В Римі» зі збірки «Ой люлі, смутку...» наявні приклади нульового ступеня вербальної архітектури як образний елемент вечірнього пейзажу, що слугує фоном для сумних рефлексій ліричного героя: *«Вечірня полусутінь / Повила Колізей, / Сіріли колони / І тихий мавзолей – / А нам було так сумно...»* [123, с. 52]. Або ще приклад із цієї ж поезії із залученням метонімічного зображення нульового екфразису щодо собору святого Петра в Римі: *«На жовтих хвилях Тибру / Веселий нісся спів, / Горіли в сонці криші, / В імлі Петро синів – / А нам було так сумно...»* [123, с. 52].

Аналогічний прийом художнього образотворення є й у поезії «Під дубом Т. Тасса» зі збірки «Блудні огні». Тут у характерному для П. Карманського нічному пейзажі поєднуються алюзивні відсилання до архітектурного та скульптурного мистецтв відповідно через образи собору святого Петра та пам'ятника національному героєві Італії Джузеппе Гарібальді: *«На тихім небі плив-котився / Холодний місяць. Гей по зною / Дрімав охлялий Рим. Наліво / Сіріли в млі Петрові бані, / А проти них стояв, з'їдливо / Сміявся Йосиф»* [123, с. 69].

Прийом вербальної архітектури підсилює переживання поета через поразку українських національно-визвольних змагань 1917 – 1921 років; це простежується, наприклад, у вірші «На руїнах Тускулум»: *«В руїні все лягло, все: пишні палати, / Фонтани, гіподром і луки тріумфальні. / Забутими стоять тераси театральні, / Сумують по кутках ображені пенати»* [123, с. 239]. Споглядання античних руїн асоціюється в ліричного героя з утраченими надіями на українську державність. У цьому ж тематичному контексті активізує П. Карманський вербальну архітектуру українського походження й усе так само переважно в нульовому ступені. Наприклад, у вірші

«В московськiм ярмi» iз циклу «Кривавим шляхом» трагiчні подiї Першої свiтової вiйни вираженi словами символiчно-метафоричного змiсту «у храмі Юрiя огонь жертвенний згас» (iдеться про собор святаго Юра у Львовi), у цьому ж циклі згадується Києво-Печерська лавра.

Виразним прикладом вербальної скульптури в поетичнiй творчостi письменника можна назвати опис скульптурного зображення Т. Шевченка (повний екфразис) у поемi «Шевченко»: *«I мовчазний, грізний собою, / Iз п'єдесталу позира. // Обличчя – смутком оповите, / Та гнів з очей кудись утік, / Бо серце раз добром налите, / Не прохолоне вже повік. // В устах його, терпінням скутих, / Не родяться слова – громи, / Та в кожній рисочці замкнута / Одне могутнє слово: ми!»* [123, с. 366–367]. Поема була створена наприкінці творчого шляху П. Карманського i, як зазначають критики, позначена надмірною описовiстю та декларативнiстю. Проте факт iснування цього твору в художньому доробку письменника все ж привертає увагу. Iз погляду iнтермедiальних комунікацій тут також можна говорити про окремий рiзновид лiтературно-живописних зв'язкiв, що простежується на рiвнi персонажiв-митцiв, оскiльки iдеться про талант Т. Шевченка-малюра та його контакти з Іваном Сошенком, Карлом Брюлловим. Згадується в поемi й про вплив на становлення художнього хисту Т. Шевченка царського Лiтнього Саду в Санкт-Петербурзі з його архiтектурно-скульптурною основою.

Втім, є в iнтермедiальних дослiдженнях, за висловом І. Борисової, «свої болота i свої сумні тропіки», коли iдеться про проєкції жанрiв iнших видiв мистецтва на лiтературні [31]. У контексті розгляду поетичної творчостi П. Карманського iз зоровими мистецтвами такі iнтеракції позначені певною умовнiстю. Наприклад, трапляються у творах автора апелювання до живописних жанрiв i їхнiх рiзновидiв, як-от уже згадуваний образок, а також картина (цикл «Рiздвяні картини», поезія «Картина»), пейзаж (вiрш «Пiдзворотниковий пейзаж», диптих «Галицький пейзаж»), автопортрет (вiрш «Автопортрет»). Винесення жанрових визначень у заголовки (можемо говорити про iнтермедiальну паратекстуальнiсть) виражало прагнення поета до

створення літературного твору за аналогією до живописного з обов'язковим урахуванням жанрової специфіки. Однак через зрозумілу неможливість повноцінно відтворити засобами літератури жанр образотворчого мистецтва, на практиці це реалізовувалося швидше в об'єктно-тематичному наслідуванні.

Скажімо, в поезії «Автопортрет» П. Карманський, дотримуючись головної настанови живописного автопортрета, коли художник малює себе, теж акцентує увагу на власній особі через посередництво ліричного героя, автобіографічність якого очевидна. Починається вірш із змалювання зовнішності, що є ще одним прикладом гіпотипозису-портрета: *«Пооране чоло, мутні пригаслі очі / І усміхом гірким уста покривлені. / Під маскою лиця дримає смуток ночі / І стомлені думки, в пустель задивлені»* [123, с. 292]. Далі ж ідеться виключно про сумні душевні переживання, спричинені самотністю, втратою надій на майбутнє, швидкоплинністю людського існування, втратою життєвих орієнтирів. У такому разі відбувається віддалене, умовне наслідування мистецтвом слова жанрових особливостей зорового мистецтва.

Майже аналогічні прийоми інтермедіальної комунікації з візуальними видами мистецтва простежуються й у романі «Кільці рож» П. Карманського, хіба з тією різницею, що у великому прозовому тексті складніше реалізувати жанрові наслідування (П. Карманський цього й уникає), наприклад, живопису, як це спостерігається в поезії.

Як відомо, від початку написання роману «Кільці рож» П. Карманського в 1910 році й до його закінчення у 1921 році пройшло десятиліття, позначене подіями Першої світової війни, національно-визвольними змаганнями українців за свою самостійність, змінами в особистому житті й естетико-світоглядною еволюцією митця. Це зумовило специфіку роману й на ідейно-тематичному, і на композиційному рівнях. Відповідно в першій частині роману переважає культурно-мистецька проблематика, у другій – націєтворча. Таке розміщення акцентів визначає специфіку інтермедіальних комунікацій твору.

Безперечно, роман створений П. Карманським на основі автобіографії та суспільно-історичних подій того часу. Загалом погоджуючись із

твердженнями Г. Осадко, що це «справжній модерний роман – глибокий і ємний» [210, с. 63], що в ньому наявні ознаки передсимволізму, вважаємо доречним уточнити й доповнити окремі аспекти розгляду напрямів модернізму, проявлених у творі. У дослідженні інтермедіальних зв'язків «Кілець рож» із невербальними мистецтвами й не тільки такий підхід є дуже важливим. Різниця між обома частинами твору полягає не лише в різній тематиці, а й в очевидному тяжінні першої частини до символізму (поєднання загальнолюдського й національного, мотиви з громадянськими почуваннями, індивідуалізм, естетизм, культ внутрішнього рефлексування, загострений драматизм, конфліктність світосприйняття, апокаліптична перцепція культури і світу взагалі, неоміфологізм, звернення до вічних ідей і символів, протиставлення матеріальному й минушому духовного і вічного), а другої, на наш погляд, – до неореалізму (спостерігається поглиблений психологізм, об'єктом зображення є не стільки дії і вчинки героїв, скільки відчуття, думки, рефлексії, водночас помітне зосередження на повсякденній сучасності, точно відтвореній суспільно-побутовій атмосфері, соціально-злободенній проблематиці, характерним виявляється поєднання пізнавально-аналітичної й естетико-творчої настанови, стирання опозиційності між загальним та індивідуальним, особистим і соціальним, спостерігально-сповіщальним та модельованим, а також простежується болісне самостановлення характеру, відчуження особистості в суспільстві, всебічне зображення й об'єктивне представлення позицій кожної зі сторін психологічного конфлікту, наприклад, між Петровичем й Іреною тощо). Варто зауважити у творі ще й певні риси романтизму або ж неоромантизму, як-от, наприклад, внутрішній аристократизм головного героя, його бажання жити за критеріями ідеалу, а не вимогами реальних буднів; герой постає неординарною індивідуальністю, що вирізняється з маси й бореться із зашкарублістю, сірістю повсякдення. Виявляється тут і специфічна риса суто українського романтизму, за В. Пахаренком [217, с. 213], яка засвідчує виведення поняття нації за межі тільки селянства, акцентування на провідній ролі інтелігенції.

З огляду на класифікацію С. Шера, адаптовану нами до вивчення міжмистецьких зв'язків літературних текстів П. Карманського з візуальними мистецтвами, у «Кільцях рож» найбільш активно представлені «словесні» та «вербальні» форми. Так само, як і в поезії, у романі наявні форми інтермедіальних взаємодій, що не входять до згаданої типології, зокрема комунікація різних мистецтв, втілена в образах літературних героїв. Варто звернути увагу вже на те, що головні герої Святослав Петрович і Богдан Росткович є представниками різних мистецтв. Петрович – поет, котрий пише *«поезії, перепосні задумою гробів і надгробних кипарисів і тугою до позамогильного спокою»* [116, с. 29]. Росткович же – *«артист-маляр»*, абсолювент (випускник) Академії мистецтва в Монахові. Попри непорозуміння між ними в описаних подіях, у літературному творі П. Карманського відчутне позитивне ставлення автора до живопису як мистецтва.

Тяжіння першої частини «Кілець рож» до символістської манери художнього творення визначає посилену увагу до культурно-мистецької проблематики, відповідно тут концентрується найбільше очевидних інтермедіальних включень. Уже з перших рядків твору помітною стає живописність оповідного стилю, що охоплює й своєрідний перелік архітектурних споруд. Автор знайомить читача з головним героєм Святославом Петровичем, словесними штрихами накинувши його портрет, у вечірньому Римі в оточенні давніх руїн: *«Повний місяць викочувався понад ліс домів і палат Риму, посріблював церковні бані і заволікав мерехтячою плісенню руїни Форуму, Палятину і термів. <...> Над головою чоловіка, що сидів на арені Колізею на коринтійському капітелю, який остався з давньої колони, повисла малахітова баня, засіяна сріблестими, мерехтячими зірками, що боролися з ясністю вмираючого дня і з сяйвом місяця»* [116, с. 21]. Замилування рештками давньої римської культури є улюбленим заняттям Петровича, що свідчить про його схильність до усамітнення, самозаглиблення, відсторонення від життя, спричинену, очевидно, вродженою настановою до песимістичного

світосприйняття і переживаннями за рідну Галичину, в якій панує *«запустіння і та сама фарса ніби культури і ніби емансипаційних змагань»* [116, с. 25].

З огляду на класифікації психологічних типів митця епохи модернізму, розробленої М. Моклицею, Петрович на початку роману чітко представляє тип Символіста. Як зазначає дослідниця, «символіст – психологічний тип, який утворився внаслідок процесу самоусвідомлення на основі інтуїтивного вектора інтенційності. Інтуїція говорить тихим голосом, вимагає особливо напруженого вслухання, тому Символіст мусить триматись осторонь від гамірного світу» [195, с. 82]. Таку відповідність науковій теорії М. Моклиці помітила свого часу Л. Голомб. Варто зазначити, що в автобіографічному образі Петровича виразно простежуються життєві домінанти символістської особистості, виділені М. Моклицею, як-от споглядальність, пасивність і песимізм [195, с. 85].

Дружина Святослава Петровича Ірена – мила, інтелігентна жінка, *«так і пропадає за галереями»* [116, с. 23], тільки не має товариства для своєї мандрівки серед статуй і картин, оскільки її чоловіка римські скарби мистецтва вже давно не цікавлять. Про зацікавлення та уподобання Петровичів свідчить й інтер'єр їхнього помешкання, в якому Росткович під час свого першого візиту до них відразу помітив: *«На стінах були порозвішувані акварелі з римськими пейзажами і гарна копія Беклінового “Острова смерти”. На етажерках стояли мармурові та бронзові мініатюри кращих римських статуй, мініатюра капітолійського “Вмираючого гладіатора”, групи Лаоконта, “Грацій” Канови тощо»* [116, с. 24]. Спостерігається прийом використання «нульового ступеня» вербальних форм в інтермедіальній апеляції до текстів зорових мистецтв. Наявність переліку живописних і скульптурних творів, в оточенні яких перебувають головні герої, характеризує як їхні мистецько-естетичні орієнтири, так і, можемо стверджувати, орієнтири самого П. Карманського, і великою мірою вказує на очікування автором відповідної ерудиції від читачів.

Пейзажист, портретист, жанрист Богдан Росткович, як він сам себе називає в романі, став цікавим співрозмовником для Ірени під час прогулянок

містом. Вона для нього теж складала гідне й цікаве товариство, оскільки мала «розуміння й відчуття творів мистецтва» і була вже добре обізнаною з цікавими місцями в Римі. Зокрема, Ірена пропонує Ростковичеві для малювання такі архітектурні споруди як «*Via Алія з руїнами акведуків, протестантське кладовище, терми Каракалли, вілла Боргезе з її чудовими пініями, вілла Андріяна біля Тіволі, вілла Д'есте у Тіволі*» [116, с. 25]. У романі автор приділяє величезну увагу топоніміці Рима, Львова, Києва разом з архітектурними витворами, часто подає це все, використовуючи мінімум описовості, і просто називає окремі об'єкти. Наприклад, у Римі місцем прогулянок героїв стають площа Мадонни деї Монті, в середині якої шумить водограй, Форум Романум, кладовище старого могутнього Риму, церква св. Онуфрія із саркофагом Торкватто Тассо, вілла Грегоріана, давній амфітеатр та домівка Ціцерона у Тускулі тощо. У Львові улюбленим місцем Петровича, як і самого автора та його товаришів із «Молодої Музи», стає кав'ярня «Монополь»; у Києві багатообіцяльні проголошення Української Народної Республіки та злуки Західно-Української Народної Республіки з Українською Народною Республікою відбуваються на Святософійській площі, і слухають «святочних гімнів» Золоті ворота, а над містом височіють золочені бані церков тощо.

Однак усе ж найбільш цікавою й показовою в романі, на наш погляд, є така форма інтермедіальних кореляцій із зоровими мистецтвами, як повний екфразис. Застосування його П. Карманським стосовно витворів архітектури найбільш яскраво демонструється на прикладі давньоримських пам'яток. Так, наприклад, перейнятий філософськими міркуваннями. Замріяний Петрович споглядає сонний Колізей, захоплюється його величчю: «*Перед ним стояв велет з темними пащеками коридорів, з ложею цезарів, з численними нішами, з яких пощезали білі мармурові статуї, і з отворами, в яких темним малахітом застигло вечірнє небо. Під ним чорніли ями підземних льохів, в котрих колись тримали диких звірів, готових до кривавих герців*» [116, с. 21]. Колізей став символом зруйнованого життя головного героя. Коли Петрович через шість років, тяжко переживаючи війну, розпад власної сім'ї через зраду дружини,

повернувся до Риму на свої улюблені місця серед давніх руїн, ця архітектурна пам'ятка уже втрачає свою велич, порівняно з початком твору, постає величезною руїною. *«Похмура, темна тиша могили, поламані колони сподівань і змагань, пообдирані з ліпоти мармурів стіни, холодні пусті ніші, жахливі коридори, плісень умирання і розкладу, зимні, фосфоричні блиски, самотність гробу і тихе квиління смутку»*, – таким бачить головний герой Колізей, відчуваючи в душі схоже запустіння й розклад [117, с. 51].

Прибувши до Риму у складі дипломатичної місії, яка мала на меті визволити галичан, котрі десятками тисяч мучилися в концентраційних таборах в Італії й на Сицилії після подій Першої світової війни, Петрович наштотується на байдужість і нерозважливість українських дипломатів, посланих налагоджувати міждержавні стосунки з європейськими країнами. Під'їжджаючи до Рима, Петрович сумно *«дивився на чудовий Беклінівський пейзаж, на ясні вілли “Нового Риму” і на мозаїкову фасаду старовинної церкви св. Лаврентія; любувався Петровою банею, що немов повисла на густих туманах. І якась туга хлипала в його серці»* [116, с. 49]. Живописність описової манери у творі постійно передбачає присутність архітектурних або ж скульптурних споруд, що стають фоном для переживань Петровича.

Скульптурні «тексти» теж привносяться до твору методом більш чи менш повного опису, у першій частині роману це відбувається переважно під час прогулянок головних героїв Римом. Ірена та Святослав Петровичі разом із Ростковичем, наприклад, проходять *«повз позолоченої кінної статуї Марка Аврелія»*, спускаються *«сходами повз клітки з вовчицею і з орлами і повз чорну статую останнього римського трибуна Кола ді Рієнці»*, опиняються на Венеційській площі, *«під грандіозним монументом з карарийського мармуру, яким сучасна Італія убезсмертнила першого короля «Третьої Італії»* [116, с. 31].

Під час ще однієї із прогулянок Ірена та Святослав Петровичі разом із Богданом Ростковичем потрапляють на околицю Рима, територію колишнього давнього міста Джаніколо, де *«стояли герми борців за визволення Італії»*, а

«тисячі людей роздивляли мармурні обличчя героїв, в яких застигли завзяття, рішучість і дика відвага» [116, с. 32]. Вербалізує П. Карманський і велетенську кінну статую відомого італійського політичного діяча, одного з лідерів руху за об'єднання Італії в середині XIX століття Гарібальді, яка знаходиться там само: *«Герой з коня, з п'єдесталу, на котрому барельєфами зображено деталі боротьби, дивився лагідним, тужливим поглядом на Рим, котрий він вирвав з рук папів і чужих хазяїнів і повернув його італійському народови»* [116, с. 32]. Апелювання до італійської історії водночас з умінням, гідним живописного полотна, словесно відтворити культурні й природні реалії Риму є характерною особливістю творчої манери письменника.

Залучення автором до тексту роману описів творів образотворчого мистецтва чітко представлено на прикладі картин героя роману – художника Богдана Ростковича, у якого закохалась дружина Петровича Ірена. Спостерігається доволі своєрідний прояв згаданого прийому, адже не йдеться про реального художника та його картини (хоча наявність прототипа не виключається), а про умовного, вигаданого персонажа. Пропонуємо називати таку міжмистецьку взаємодію квазіінтермедіальністю.

Опис його картин у тексті роману відіграє важливу роль у зображенні душевної кризи Ірени, що визріла внаслідок їхньої з Петровичем *«життєвої дисгармонії»*, особливо після смерті сина Любка. Молодий, енергійний Росткович відразу відчув, що *«ся інтелігентна, перечулена жінка, яка цілим своїм еством рветься до життя і до його краси»*, поряд із завжди сумним, самозаглибленим, песимістично налаштованим чоловіком почувається самотньою, втомленою, що життя її сіре й одноманітне. Свої спостереження він фіксує фарбами. Найпоказовішим є опис такого його символічного полотна: *«Картина представляла безконечну дорогу серед сірої пустої рівнини, над котрою висіло сіре, брудне небо. Дорога бігла рівною білою стрічкою і губилася в імлі, в якій небосхил і рівнина зливалися і вреїті загублювалися в брудному безкраю. Вздовж дороги білими плямами лежали фрагменти звалищ, і сям і там стояло похилене будяччя. Ірена сиділа посеред дороги на придорожньому*

камені із схрещеними на колінах руками, з похиленою спиною і з очима, задивленими в далеку дорогу. Здавалося, вона впала при шляху, бита втому, і з тривогою думала про труди дальшої дороги, котрої кінця ні мети не бачила. Ціла безодня смутку і журби застигла в її очах і в блідому обличчі, на якому розсіялися рефлекси сірого небосхилу легким присмерком. Легко відхилені уста немовби молили звідкіля допомоги» [116, с. 34]. Лише поглянувши на твір художника, Петрович вперше усвідомив собі становище своєї дружини. Кольорова гама описаної картини, із головним сірим відтінком, її ідейна спрямованість – зображення людини на життєвому шляху в пошуках самої себе, – все це свідчить про символістське світосприйняття, до якого тяжів П. Карманський у ранній період своєї творчості, зокрема в поезії. Опис цієї картини трапляється в романі згодом ще раз (це один із прикладів автоінтертекстуальності [див. Розділ III]), коли Петрович, переживши гіркоту життєвих розчарувань, через роки повернувся до їхнього з Іреною помешкання у Львові. Поглянувши знову на полотно, стрепенувся: *«Стала перед ним мов жива. Сиділа з заломаними на колінах руками при шляху, притомлена і прибита, дивилася погасаючим поглядом на безмежний шлях, що губився в сірій далі серед пустирів, під хмарним, олов'яним небом. Якась жахлива пропасть дрімала в її очах, якийсь біль так і кричав з її розхилених уст»* [116, с. 76]. До давнього сприйняття Петровичем цієї картини, коли він побачив у ній життєву драму своєї дружини, пов'язану з їхнім невдалим сімейним життям, додалось відчуття жалю до коханої жінки, *«самітньої і загубленої у пожежі війни»* [116, с. 77]. Складність ситуації й почуття вини перед Іреною за те, що не зумів зробити її щасливою, посилює *«розкинута постіль на її ліжку, над котрим висіла Мадонна Дольчі», «вазони, в котрих посохли квіти», «припорошене піаніно з повирваними клавішами»* тощо [116, с. 77].

Привертає увагу згадана картина відомого італійського живописця середини XVII століття К. Дольчі, переважна більшість робіт котрого позначені сентиментальністю зображення Мадонни та святих. Для посилення драматизму й виразності він використовував напівфігурні композиції, розміщуючи

персонажів на простому темному фоні. Картини художника, хоч і максимально відповідали хворобливо-сентиментальним поривам релігійності того часу, відрізняються прагненням краси, детальністю виконання, своєрідністю чудової, ніжної експресії, що інколи переходить у манірність. Окрім символічності самої картини, згаданої в мить загострення душевної кризи, із зображеною на ній Богоматір'ю, названою тут згідно з католицькою традицією Мадонною, привертає увагу й очевидна схожість специфіки світосприйняття П. Карманського і, певною мірою, його героя Петровича та К. Дольчі.

Повертаючись до попередньої тези, варто зазначити, що під впливом нових почуттів, відчувши радість життя й увагу оптимістично налаштованого, хоч і не зовсім щирого у ставленні до неї Ростковича, Ірена разюче змінилася, розквітла, відчула інтерес до життя. Прекрасна жіноча постать не могла не привернути увагу митця, та ще й пензля митця. Зачудований нею, Росткович промовляє: *«Будь я різьб'яр, ох! Який прегарний модель зробив би з тебе для статуї новітньої Афродіти. Та це не вадить: фарби теж можуть зробити твою красу безсмертною. <...> Намалюю з тебе Афродіту, що виходить з піни моря. Увіллю в тебе такий чар, такий подих молодості і примани, що й за сотні літ з захопленням дивитися буде на твій образ заздре людське око і заздритиме щасливому митцеві, що оглядав тебе живою»* [116, с. 53]. У наведеній цитаті очевидним є алюзивне відсилання до мистецької традиції зображувати найвродливішу богиню в грецькій міфології. У контексті роману таке апелювання звужується, активізуючи певні підтекстові смисли. Відомо, що першим скульптором, котрий максимально реалістично зобразив оголену жінку в образі богині Афродіти, був Пракситель. Його творча постать, як пам'ятаємо, разом з «миронами», «мікеланжелами» та «рафаелями» така немила серцю Святослава Петровича, зацікавленого лише руїнами старого Риму. Росткович же визнає його мистецтво і його творіння навіть вищим, геніальнішим, ніж живопис. У такому разі помітно увиразнюється конфліктна ситуація між Петровичем і Ростковичем ще й на рівні естетичних смаків та уподобань.

Все ж Росткович намалював з Ірени не образ Афродіти, як обіцяв, а образ Флори. І знову П. Карманський подає опис вигаданого живописного полотна: *«Зобразив її серед кущів рож на фоні голубої затоки, з оберемком квітів і кетяг винограду, що були єдиною шматом її наготи. Влив в неї чимало молодої примани, радості життя і споєння, і її рубінові, легко розхилені уста та ясніючі хміллю очі немовби говорили: жити й кохати! Кохати і жити!»* [116, с. 60].

У Ловрані Ірена з Ростковичем, втішаючись присутністю один одного, насолоджувались життям та безтурботністю. Водночас підкреслюються їхні інтелігентність, освіченість, мистецько-естетичні вподобання через форми творення інтертекстуальності, як-от номінативні алюзії на представників класичної літератури та їхні твори, а також вводиться екфразис як опис процесу творення Ростковича-малювача: *«...знов він малював каплицю, над котрою сумують кипариси і розмріяну голубу затоку, що голубить каплицю та кипариси і надихає на них якийсь дивний чар, що розвіває сувору задуму цвинтаря, викликаючи різким контрастом могутні ефекти»* [116, с. 59].

Письменник особливо часто послуговується таким поняттям живопису, як картина. В уяві героя Петровича пролітають картинами спогади про перебування в Таллергофі, постають *«картини пекла, крізь яке він перейшов, як Данте, тільки не інтуїцією, а жорстокою дійсністю»* [116, с. 72]. Під час відступу української армії під час наступу поляків перед очима пораненого Петровича, котрий їде від села до села, щодня ночує в іншій хаті, *«картина тривоги сіл і журби пересувається»*. І доводиться дивитися йому на *«болючу картину»* відступу своєї армії за Збруч.

Наявні у творі й статичні описи-гіпотипозиси, що, безперечно, більшою мірою відповідають поняттю картини в живописі. Так, наприклад, повертаючись із Відня в Україну, Петрович спостерігає *«сумну», «жахливу картину смерти»*, що залишилась на території Галичини після *«воєнної хуртовини»* Першої світової війни: *«Попалені залізничні станції, цілі села зрівняні з землею так, що тільки останки коминів вказували на колишні хати.*

Порозбивані церковні бані, глибочезні окопи, що тягнулися полями в нескінченність, повивертала земля і присипана дрібним камінням і жовтою глиною, цілі гори кільчастих дротів, яких ніяка рука не бралася спрятувати, поля пориті гарматними стрільнами. А здовж шляху скрізь стояли чорні могили з малими дерев'яними хрестами, єдиним трофеєм невідомих героїв» [117, с. 75]. Або ж цілком інша панорама відкривається перед ним у Римі, коли герой вдруге в романі повертається до італійської столиці, щоб домогтися визволення полонених галичан. Піднявшись на вершину гори Монте Каво, Петрович спостерігає «чудову картину»: *«Знизу горіло плесо моря, на котрому спали під дикими скелястими берегами дрібні острови. Дальше праворуч чорнили “морські ока”, два озера, що купали у своїх малахітових плесах надбережні кастеллі. А там, внизу, ген-ген, дрімав на кампанії вічно розміряний Рим. З сірої купи домів, з лісу бань, з-посеред чорних плям ватиканських садків, виростала могутня баня св. Петра, як білий омофор, що загортає під себе цілий город і всім несе розвагу і охолону» [117, с. 51].* Зрозуміло, що сюди варто віднести й уже згадувані в інших контекстах статичні, більш-менш детальні описи різного тематичного спрямування, включаючи змалювання природно-ландшафтних, архітектурних, скульптурних комплексів тощо. Словесне зображення часто стає цілком співвідносним із художніми засобами інших мистецтв.

Апелювання до живописних текстів у романі П. Карманського «Кільці рож» відбувається також через використання особливостей художньої манери різних художників, наприклад, Фідіаса (Фідія), котрий уславився створенням скульптур із золота і слонової кістки, чи Леонардо да Вінчі з його відомим портретом Мони Лізи. Римські діточки нагадують головному героєві ангелят із картин Рафаеля, Ботічеллі і Фра Анджеліно, а коли головний герой через багато років завітав до свого улюбленого Колізею, *«перед ним зринає картина минулого і зливається з картиною сучасного. І картина виходить чорна, сумна, порізана гострими рембрандтівськими контрастами»* тощо [117, с. 51].

Розгляд інтермедіальних зв'язків між мистецтвом слова та мистецтвом пензля в романі увиразнюється на фоні розгляду естетичних (і громадянських) позицій митців Святослава Петровича й Богдана Ростковича. Суспільно-політичні катаклізми ставали своєрідним індикатором істинності мистецького покликання героїв П. Карманського та визначали певною мірою попит на те чи інше мистецтво. Очевидно, що живопис опинився в більш вигідній та незалежній позиції, хоча зрозуміло, що справа скоріше не в самому мистецтві, а в підході митця до своєї творчості. У романі простежується певне протистояння між поетом Петровичем і художником Ростковичем з огляду на реалізацію кожним із них свого художнього потенціалу й на вміння пристосовуватися до суспільно-культурного середовища. Росткович, амбітний молодий художник із перспективами на гарну кар'єру, від самого початку твору постає людиною, котра вміє отримувати вигоду від своєї роботи. Поет Петрович перебуває у складніших життєвих умовах і матеріально, і духовно, і психологічно. Справжній український громадянин-патріот, людина високих моральних і національних принципів зі складними психічно-емоційними якостями, він тяжко переживає духовний занепад галицького суспільства. М. Євшан у своїх «Літературних замітках» у 1913 році писав: «Все наше життя в Галичині за останні роки пішло так, що всяка поезія стала фактично непотрібна, навіть для тих, що пишуть поезії. Поезія? на що вона нам? – так може кожний галичанин сказати з чистим сумлінням. Він має тепер іншу роботу: мусить добувати гроші на посаг своїй доньці, робити політику, парцелювати, кандидувати на посла, ходити на засідання всяких “комітетів громадського добра”, бути агентом еміграційних товариств і висилати мужиків до Америки – і не перечислити всеї його роботи! А тут поезія і література всяка, яка йому зовсім не потрібна!» [84, с. 691].

У «Кільцях рож» П. Карманський із великою точністю відтворює таку ситуацію, а у своїх героях, представниках різних мистецтв, втілює можливі варіанти поведінки мистецьки обдарованих людей. Художник Росткович почувається щасливим від того, що «не потребує нести пут», які сковували б

його з «духовною мізерією» рідного народу, він говорить: *«І який біс схотів би добровільно запрягати себе в ярмо нашої неграмотності й дикарства? Малюватиму виключно для заграниці, бо бачу, що у нас прийшлося б з голоду померти»* [116, с. 30]. На що Петрович відповідає: *«Що ж! Ви маляр, маєте до розпорядимости міжнародну мову, барви. Та нам, скульпторам слова, доводиться бути рабами своєї нації. Нічого не подіяти...»* [116, с. 30]. Від пропозиції писати іншою мовою й для іншого народу, який зрозумів би та поцінував би, як слід, його творчість (а Петровича автор, відповідно до своєї мовної ерудиції, наділив знанням багатьох європейських мов), герой категорично відмовляється. Його непідкупність і щира відданість українському мистецтву та культурі загалом переросте пізніше у великий народний героїзм у ході національно-визвольних змагань. Росткович же із його потягом до життєвих радощів, прагненням до матеріальних вигод від свого малювання й абсолютним ігноруванням питань національної честі та гідності й у вирі воєнних подій дбає, насамперед, про власні кишені. П. Карманський, у такому аспекті торкаючись специфіки існування та функціонування літератури й живопису в українському суспільно-історичному зрізі зазначеного часу, розглядає в тісному взаємозв'язку особисті людські якості з національними, професійними, мистецькими тощо.

Окремо варто відзначити використання письменником у своїх поетичних творах та в романі термінології на позначення елементів творів зорових мистецтв (гобелен, бані церков, колона, колонада, статуя, пам'ятник, храмове склепіння тощо), матеріалів, із яких ці твори виготовляються (фарба, кіновар, мармур, граніт, алебастр) або жанрових особливостей, метафорично потрактованих у самих текстах, що, своєю чергою, може бути складовою вербальних, словесних форм або ж слугувати творенню жанрових аналогій.

Отже, інтермедіальні комунікації поезії та роману «Кільці рож» П. Карманського з візуальними видами мистецтва представлені різнопланово, вони тісно співіснують та часто взаємонакладаються. Найпродуктивнішими виявляються вербальні форми залучення (екфразиси) і живопису, і скульптури,

й архітектури; словесний тип, головним чином, реалізується через живописність стилю автора, зокрема, залучення ним колористики та пейзажного образотворення (гіпотипозис); проектування жанрів візуальних видів мистецтва на літературні теж обмежується літературно-живописними кореляціями. Окремі типи міжмистецьких інтеракцій творять синтетичні варіанти та умовні форми.

2.5. Елементи театрального мистецтва в системі поетико-виражальних засобів письменника

До літературно-театральних запозичень у творчості П. Карманського пропонується інший підхід. Важливо, що в текстах митця великою мірою відобразилося характерне для літератури кінця XIX – початку XX століття посилення тенденцій до театральності (як у поетичних, так і в прозових художніх творах) у різних формах. Як зазначає А. Матусяк, театральність стала єдиним із принципових чинників сецесійної творчості, а «захоплені театальною грою митці сецесії сприймають її згідно з власним світоглядом: як утілення штучності та ілюзії дійсності, іронії життя» [185, с. 145]. Театральність постає головним поняттям, яке визначає і специфіку взаємодії творів письменника з мистецтвом театру, і специфіку, власне, дослідження цієї взаємодії.

За спостереженнями сучасних науковців, проблема театральності літературного твору загалом зводиться до таких позицій: 1) дослідження поетики драми як роду літератури; 2) виявлення драматургічних елементів у творі, який не є власне драматичним; 3) дослідження способів втілення драматичного тексту на сцені; 4) виявлення тематичних ремінісценцій, пов'язаних з образами театру і театральними поняттями в тексті літературного твору [164, с. 3]. Зважаючи на обраний аспект дослідження, актуальності набувають перший (у творчому доробку письменника наявна драма «Буря»), другий і четвертий різновиди. Враховується також те, що основним підґрунтям для творчих комунікацій мистецтва слова з театром у писемній спадщині

автора стала показова для цього чергового порубіжного періоду світової культури модель світу, яка передбачала ототожнення людського суспільства з театром, а життя – із грою, виставою. О. Легг слушно зазначає, що «ідея театральності розкривається, перш за все, в концептуальному посиленні твору і спирається на уявлення про життя як про певне дійство, організоване за законами соціальної, психологічної чи естетичної вистави» [164, с. 3].

Театральність як одна з головних особливостей творчого мислення П. Карманського зумовила використання ним псевдонімів, написання драматичних текстів (відомий лишень один – вже згадувана драма «Буря»), а також визначила імпліцитно-експліцитні форми взаємодії його поетичних і прозових текстів із театральним мистецтвом.

Порівнюючи комунікації творів митця з музикою та зоровими мистецтвами, бачимо, що інтермедіальні кореляції з театром мають дещо інший характер. Головна відмінність полягає в тому, що практично відсутнє звертання до реальних творчих здобутків інших авторів у цій мистецькій галузі, як це спостерігалось зі скульптурою, архітектурою чи живописом, коли згадувалися чи описувалися ті чи інші витвори, імена або особливості художньої манери окремих митців. Однак помічено віддалену схожість із творчим апелюванням до музики, коли воно 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 у переважно метафоричні конструкції.

Крізь призму наведених у дисертації міркувань про специфіку театральності, а також із урахуванням інших наукових теорій, інтермедіальний аналіз писемної спадщини П. Карманського в аспекті її взаємодії з мистецтвом театру, на наш погляд, варто здійснювати, беручи до уваги кілька моментів: по-перше, письменник у своєму творчому житті активно використовував літературні псевдоніми; по-друге, він є автором щонайменше одного

драматичного твору; по-третє, поетика театрального мистецтва наявна в його поезії та прозі, проявляючись на імпліцитному та експліцитному рівнях.

Створення художнього літературного тексту з філософсько-теоретичного погляду є, безперечно, ігровим прийомом, розрахованим на читача – учасника образної гри. Як зазначає Я. Поліщук, нерідко гра стає фактором, що визначає функціонування не лише твору, а й імені та особи автора в культурному просторі. «Найпереконливіший приклад такого ігрового потенціалу авторства в літературі становлять літературні псевдоніми, що розцінюються як заміна власного імені чи уявна маска літератора, що її він обирає для побачення з читачем», – стверджує дослідник [228, с. 10–14]. Вдавався до маскуванню свого справжнього імені й П. Карманський. Відомо, що письменник підписував свої художні та публіцистичні тексти псевдонімами, як-от Петро Гіркий, Гілярій Макух, Лесь Могильницький, Лесь Могилянський, Петро Гуржій, Теодор Рак, Колишній, Скиталець, криптонімами К., П. Г., п. к., П. К., Карманс, Петро К., Петро Карм. Причини такої авторської гри могли бути різними: оскільки автор був неординарною особистістю, його творчість і суспільно-політична активність, принциповість у відстоюванні мистецької свободи й культурно-історичної правди, очевидно, подекуди вимагали від нього приховування справжнього імені; або ж письменник хотів підкреслити окремі особливості свого літературного таланту тощо. Ця тема заслуговує на окрему розмову.

Для розгляду літературно-театральних кореляцій у творчості П. Карманського важливим є факт наявності у його творчому доробку драми «Буря», підписаної псевдонімом Скиталець [110]. На жаль, це лише один відомий на сьогодні драматичний твір письменника. Написаний він був у Бразилії, публікувався на сторінках газети «Праця» протягом 1923 року. Головною темою драми стали визвольні змагання українців на початку ХХ століття на теренах Західної України. Головними героями твору постають Остап Безкорвайний – патріотично налаштований українець, учасник військової організації Січових Стрільців, його батько, Галя й Марія Розлуцькі –

відповідно донька та вдова галицького священика. Відомо, що ця драма активно ставилася на сценах багатьох українських поселень у Бразилії під час різних святкувань. Очевидно, що оскільки «Буря» – повноцінний драматичний твір, то у ньому реалізується «відкрита» театральність із усіма властивими їй атрибутами.

Найбільшої уваги, на наш погляд, заслуговують прояви інтермедіальності в поетичних і прозових текстах П. Карманського. Актуалізація письменником театральності драматичного мистецтва спостерігається вже в його дебютній книзі «З теки самоубийця. Психологічний образок у замітках і поезіях», на що натякав і жанр цього загалом цілісного твору. Це була «модна тоді лірична драма у формі щоденника з використанням прийому містифікації у передмові» [179, с. 10]. Як відомо, драматичний рід літератури найбільш наближений до мистецтва театру, знаходиться на межі між літературою й театром, найчастіше «зумовлений потребами театральності мистецтва» [169, с. 297], хоч і не завжди передбачає сценічне втілення літературного твору. Лірична ж драма як «міжродове синтетичне утворення, зумовлене ліризуванням драми, потребою інтимізації об'єктивного змісту, поширене у віршових, прозових та змішаних різновидах» [169, с. 561], у П. Карманського знайшла свій вияв через вираження суб'єктивних переживань ліричного героя через невзаємне кохання.

Привертає увагу ще такий підхід до зображення життя-страждання, як ототожнення його з театральною постановкою, наразі трагедії, адже в подальшій творчості подібні речі будуть надзвичайно актуальними. Головного героя охопив відчай після листа від матері коханої з відмовою в подальшому спілкуванні з її донькою та з проханням, щоб він дав дівчині спокій. Окличні речення виражають силу емоцій і надають його висловлюванням трагічно-патетичного забарвлення, що, своєю чергою, свідчить про театральність його мовно-мисленнєвої реакції. У збірці читаємо: *«О, чому вона радше отруї не подала мені – жорстока! “Лишіть мене в спокою!”... Так скаже тобі Господь на страшному суді... Нещасна! О, Боже! Боже! Що зі мною діється!*

*Кінчить трагед'ю вже, кінчить!
Доволі трьох вже дій.
В одній пускавсь в широкий світ,
А в двох лишивсь надій! [114, 20–21].*

Від цієї миті життя остаточно починає втрачати сенс і герой починає неухильно прямувати до виконання задуманого вчинку. Неможливість здійснення бажань та подолання життєвих суперечностей призводить до логічного й традиційного завершення метафоризовано потрактованої класичної трагедії – смерті головного героя.

Наступні творчі здобутки теж супроводжуються в П. Карманського постійним пульсуванням творчого мислення в ключі театральності, і театральність ця, очевидно, брала свої витoki не лише в глибинах психіки письменника й у його творчих задатках, а й була спричинена недосконалістю, абсурдністю довколишнього життя. Певною мірою пояснював культурну мистецьку ситуацію, у якій перебували молоді поети (найперше поети «Молодої Музи») на початку ХХ століття, М. Яцків у передмові до другої книги П. Карманського «Ой, люлі, смутку...». Він писав: «Ми родилися випадком, на наше власне нещастє, на шкоду дешевих розумців, на заколот солодкого спокою філістрів – свої діти хрестимо самі сльозами нашого народа, гартуємо в огні його серця, а вивід беремо в храмі Краси. Тут виходить деяка комедія: – многи бавляться нами. – Та наш театр більший» [325, с. 5]. Показово, що сумна «комедійність» життєвих реалій штовхає поета під час написання цієї збірки до протилежного, до зосередження уваги на внутрішніх переживаннях й уникання виразної театральності.

Ігнорується можливість творчих комунікацій із театральним мистецтвом і в «Блудних огнях», хоча тут поет робить вихід уже й на суспільно-політичну проблематику. Однак уже в ліричній збірці «Пливем по морі тьми» активізується театральність й експліцитна, й імпліцитна. Очевидною стає залежність використання театральності не так від проблематики творів, як від мистецько-психологічної і світоглядної еволюції

письменника. Заявлена в дебютній книзі «З теки самоубийця...» його схильність до театральності у творчій манері знаходять подальший розвиток, набуваючи нових проявів та ознак.

Зокрема, у збірці «Пливем по морі тьми» 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 життєвого театру. Найчастіше цим актором є сам автор. Наприклад, П. Карманський бачить себе ілотом, котрий ще від народження був приречений прожити важке життя раба, сповнене відчаю та болю. У поезії «Ілот» робиться заклик не будити його «із глибокого сну, / Що звалився на нього скалою», адже «відіграв він як слід свою роль сумну // Та й упився навіки журбою» [123, с. 91]. Аналогічна настроєвість панує в іншій поезії під назвою «Я виграв свою роль...», де театральність мислення поета виражена дуже чітко й безпосередньо-образно. Варто процитувати цей вірш повністю, оскільки він є одним із найпоказовіших прикладів творчого апелювання автора до театального мистецтва в ранній період творчості.

«Я виграв свою роль...»

Я виграв свою роль, як актор без догани:

Кидаю сей театр із лавровим вінцем.

Байдуже, що в душі ятряться чорні рани,

Що в серці лютий біль палить мене огнем.

Я виграв свою роль. В моїм репертуарі

Містився скорб всіх драм туземного буття:

З екстазом любови ішла розпука в парі,

Проклін судьби гримів з пеаном в честь життя.

Я виграв свою роль. З невисної сцени,

Як скорбного вдівця, веде мене печаль.

А ген із-за куліс спокій смієсь до мене...

Ви, зрителі, лишіть, лишіть ваш зайвий жаль [123, с. 136].

Особливо активно використовував П. Карманський очевидну й приховану театральність у своїх пізніших творах. Збіркою «Al fresco», названою автором «віршованою прозою», починається новий період його творчості. Як зазначав П. Ляшкевич, «поет здійснив у ній перехід на нову поетичну мову, виробив оригінальну стилістику, по-новаторськи використав фабулу й форму для сатиричного оскарження деяких специфічних рис нашої ментальності» [179, с. 34–35]. Громадянські й патріотичні мотиви в поєднанні з іронією та сарказмом творили новий мистецький канон.

Театральність стає невіддільним елементом і показовою ознакою оновленої творчості, яскравим прийомом реалізації творчого мислення автора. Певні особливості її використання, заявлені в ранній творчості, знаходять своє продовження, а також спостерігається кількісне і якісне розширення кола комунікацій із театральним мистецтвом. Зокрема, за допомогою театральності ще більше увиразнюється схильність поета надавати абстрактним поняттям хоча й уявного, але все ж конкретно-тілесного вияву. У поезії «Інтродукція», що відкриває збірку й проголошує нові тенденції у творчості П. Карманського, у ролі актора-паяца постає смуток автора, котрому й адресуються слова звернення: *«Геть, плаксо, смутку мій, ти, паяце банальний! / Зійди вже раз з дощок народного театру! / Відсунься в тінь куліс і розпали там ватру, / Нагрій води, обмий твої пудер аномальний»* [123, с. 163].

Театральна атрибутика, образність, термінологія (комедія, арлекін, маска усміху на обличчі, лаштунки, ролі, жести, пантоміми, режисер, гра акторів, сцена, гастролі, трагедія) як алюзії на театральне дійство у складі метафоричних конструкцій дуже яскраво відображають сприйняття П. Карманським буття людини у світі. І весь трагізм такого буття полягає не стільки в неможливості провляти 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. Примус усе життя не бути самим собою, грати невластиві ролі й постійно мати на обличчі якусь маску з роками викликає у

письменника гіркоту життєвих розчарувань, відчуття неповної самореалізації й навіть найбільшої втрати в житті – втрати самого себе.

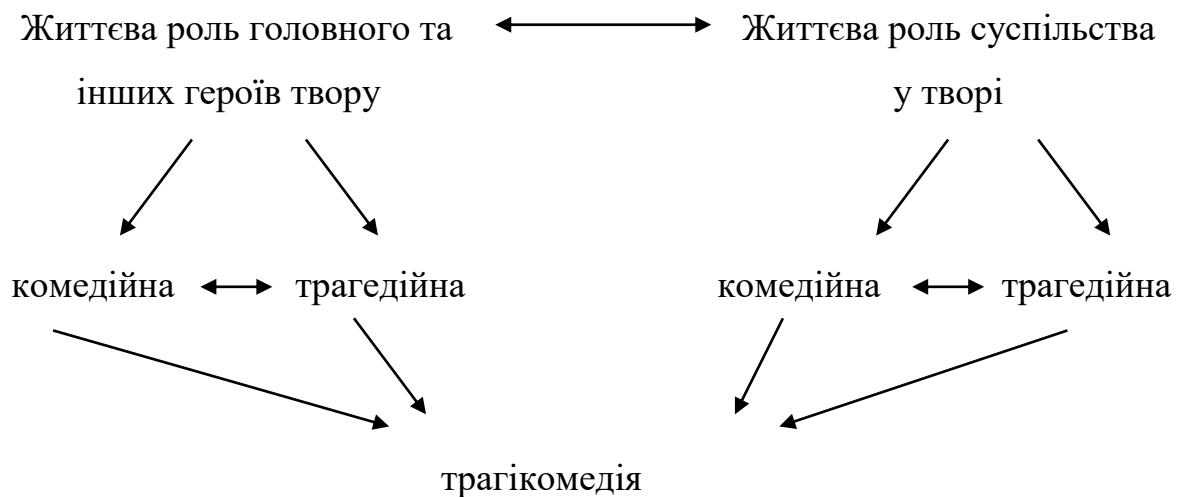
Привертає увагу використання П. Карманським театральних елементів у циклі сатир «Останні могікани», що публікувався протягом 1931–1932 років під псевдонімом Лесь Могильницький у журналі «Нові шляхи». Ці сатири стали органічним продовженням збірки «Al fresco», особливо у плані стилю оповіді й тематики творів. Найпоказовішим, часто вживаним елементом театального 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 залучених осіб, ексцентричністю, пародіюванням, веселістю, абсурдністю, пафосом свободи, блазнюванням тощо.

Театральність мислення П. Карманського не меншою мірою проявилася й у прозових творах, що найбільш виразно представлено в романі «Кільці рож». Манера використання елементів театального мистецтва у прозі аналогічна до залучення їх у поезію, часто це стосується спільних тем і проблем, що дає підстави говорити про автоінтертекстуальність як елемент поетики письменника. Очевидна різниця полягає лишень у власне специфіці організації художнього твору залежно від його приналежності до лірики чи епосу, поезії чи прози.

У «Кільцях рож» знову ж таки театральність проявляється й на імпліцитному, і на експліцитному рівнях, причому доволі чітко. Важливо, що в жанрі роману є більше можливостей реалізуватися авторові в ролях своїх персонажів (умовно імпліцитна театральність). В. Виноградов в одній зі своїх статей слушно зазначав: «Розповідач – мовне породження письменника, і образ розповідача (котрий видає себе за автора) – це форма літературного артистизму письменника. Образ автора вбачається у ньому як образ актора у створюваному ним сценічному образі» [45, с. 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.

Автор наділяє свого персонажа особистими рисами характеру, власним світоглядом, а життя його часто наповнює подіями із власної біографії, на основі чого вибудовуються інтертекстуальні ремінісценції. Так письменник «грає роль» певною мірою самого себе, але в образі свого героя. Крім того, поєднуючи у своїй особі завдання своєрідного режисера й актора, він грає ролі й Ірени, і Богдана Ростковича, і Лизанівського, і Михайліва й інших персонажів. Умовно, звичайно, але з очевидними аналогіями до творення реального театрального дійства.

Можна стверджувати, що загалом буття людини у світі в уяві П. Карманського є великою трагікомедією.



Самовпевненими комедіантами постають в очах Петровича молоді поети з його оточення (очевидний натяк на реальну «Молоду Музу», до котрої належав сам автор П. Карманський), коли він намагається осмислити особливості їхньої праці та значення для суспільства.

Потенційною актрисою життєвої комедії змальована у творі дружина Петровича Ірена в часі роздумів над своєю подальшою долею, коли її серце, стримуване путами сімейних стосунків, прагне нових відчуттів і життєвої енергії поряд із Ростковичем. Ситуація розмірковування-вагання набуває рис внутрішньої театральності, що можливо лишень у літературному творі. Свідомість героїні ніби роздвоюється, голос почуттів і бажань починає змагатися з голосом совісті в образі уявного демона. І цей демон промовляє до неї: *«Хочеш грати життєву комедію? А знаєш ти, яка це небезпечна роль? Та*

й яка болюча? І яка нікчемна!..» [116, с. 58]. Але ця комедія буде зреалізована тоді, коли Ірені доведеться дивитися в очі чоловіка «*через серпанок брехні і облуди*» [116, с. 58], коли вона таки погодиться вести подвійну гру. І вона погоджується всупереч застереженням власної совісті про те, що доведеться затрачати багато сил на «*замасковування своєї нікчемності*» [116, с. 58]. Як бачимо, театральний образ маски і прийом маскування набувають реальної життєвої актуальності. Як варіант виправдання для себе Ірена стверджує: «*Але тисячі інших живе так само – усі! усі! Усі жінки брешуть, усі грають комедію і про всіх знає світ, що вони комедіантки*» [116, с. 58]. Тоді й Петрович, запідозривши невірність дружини, починає грати свою комедію, що передбачала вистежування та підтвердження своїх припущень. Прибувши до Ловрани, де Ірена вже давно перебувала сама й потай зустрічалася з Богданом Ростковичем, Петрович помітив своєрідну неприродність у поведінці дружини, а головне – відкрив на її обличчі згадану маску, яку описує наступним чином: «*Раз нібито раділа, була весела, сердечна і ніжна в поведенні, то знов робилася сувора, хмарна й неприступна*» [116, с. 61]. Безперечно, що й у душі Петровича існує певне роздвоєння, борються два протилежні начала його свідомості. Один голос наполягає на прощенні, інший – вимагає справедливого покарання. І знову активізуються комедійні за своєю природою образи. У зневажливій ролі блазня постає нахабний і хитрий молодик Росткович, за «*здоровим тілом*» котрого «*пропадає*» Ірена, об'єктом гірких насміхань «демона» справедливості стає Петрович: «*Як тебе скривдили! Як плакати хочеться над тобою! Плакати? Ні! Сміятися над тобою, нещасний арлекіне! – Ха-ха-ха! Як хочеться над тобою сміятися!*» [116, с. 62]. Врешті, комедії Ірени та Петровича отримують трагічний фінал-розлучення з тим, щоб через роки почати все з початку й переконалися в істинності своїх почуттів, однак не надовго... Смерть головного героя перекреслить сподівання на щасливу подальшу долю.

Якщо комедійні ролі в романі переважно накладаються на життя конкретних героїв, то трагедійні в більшості випадків стосуються 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 у зв'язку з подіями Першої світової війни, які розглядаються автором у проекції на українську дійсність як велика трагедія, а їхня послідовність і певна поетапність витворюють асоціації з окремими діями цієї трагедії. Масштабне трагедійне дійство в «Кільцях рож» бере початок від звістки про загибель у Сараєві австрійського ерцгерцога і престолонаступника Франца Фердинанда. Петрович дізнався її під час національних маніфестацій у Львові, *«почув і ноги затремтіли під ним. Зрозумів, що з сею хвилиною починається трагедія світа і трагедія українського народу»* [116, с. 56].

Варто зазначити, що творче використання автором трагедійного жанру в своєрідній театральній реалізації відбувається з урахуванням одвічного сприйняття трагедії як високого мистецтва. Відповідно до асоціативного співвіднесення історично-політичних перипетій із трагедійним театральним дійством сприйняття складних умов, у яких опинився український народ під час Першої світової війни, набуває ознак трагічної урочистості та піднесеності. Усе це відбувається в контексті роздумів про, мабуть, найболючішу для П. Карманського проблему псевдопатріотизму української еміграції у Відні (політичних діячів, письменників, військових, зокрема Січових Стрільців). У той час, коли австрійська влада нищила галицькі села, підозрюючи повсюди «зрадників» на користь російської сторони та знаходячи безліч причин для жорстокого вияву недовіри українцям, галицька інтелігенція творила парадоксальну ситуацію розваг, *«політичного базару»* та вихвалянь *«австрійського й німецького жовніра»*, плямуючи свою совість і честь.

Щоб виразити ставлення до долі України, автор використовує ще один драматичний жанр – містерію, до того ж із різним смисловим наповненням. В одному випадку актуалізується піднесений християнський сенс цього жанру: *«І йому здається, що він знаходиться в якійсь святині, де має відбутися якась святочна містерія, котра піском обмиє з нації всю проказу її давніх гріхів,*

обновить і введе на сонячний шлях віками докиданого щастя» [117, с. 34]. Але загалом містерія розіп'ятої України асоціюється з образом Христа.

Своєрідно підтверджує наявність експліцитної театральності в романі активне використання П. Карманським на позначення негативних суспільних явищ таких образів-понять, як карнавал, оргія, вакханалія, що вже в самій своїй сутності містять театральні задатки й ознаки масового дійства.

Мають місце в романі і 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, на певний час зникає, перемежується з характерними для театральнo-драматичного твору діалогами персонажів або ж функціонує в ролі ремарок до зображуваної дії. Яскравим прикладом цього може слугувати сцена зустрічі Петровича з Ростковичем на митниці. Петрович повертається до Галичини з Великої України, де займався освітянською працею, піднімаючи національну самосвідомість співвітчизників. Він вирішує завітати до знайомого урядовця, котрий на цій митниці працює, і стає свідком та учасником суперечки між цим урядовцем та Ростковичем. Активність персонажів зображена автором через діалогічність їхнього мовлення, емоційність поведінки та наділена високою мірою експресивності, що характерно для театральної дії.

Епізоди у формі суцільного ланцюга висловлювань персонажів у романі стають незамінними складовими його художньої структури. До сценічних варто віднести й епізоди в епічному творі, представлені численними монологами персонажів, насамперед Петровича та Ірени. Монологічні висловлювання так чи інакше розраховані на реципієнта, буде це читач чи глядач, а в аспекті літературно-театральних комунікацій підтверджують інтермедіальність художніх зв'язків-запозичень мистецтвом слова характерних ознак театру.

Свідчення імпліцитної театральності у формі театральної поведінки персонажів сповнюють усю творчість П. Карманського, набуваючи різноманітних проявів. Із розглянутих прикладів напрошується незаперечний висновок про те, що найчастіше театральність поведінки в поезії і прозі

письменника зводиться до використання ігрової естетики. Поряд із найбільш уживаною метафорично потрактованою сценічною грою в романі активізується життєва ігрова поведінка героїв, що супроводжується прикиданням, нещирістю почуттів і несправжністю намірів. Наприклад, це яскраво демонструється удавано-ігровими діями Ростковича під час зваблювання Ірени в першій частині роману.

Отже, інтермедіальні комунікації писемної спадщини П. Карманського з театральним мистецтвом визначаються поняттям театральності, під яким розуміється сукупність ознак, властивих театральному спектаклю, але актуалізованих у свідомості автора та відображених у його життєтворчості. У П. Карманського це відбувається, насамперед, через використання псевдонімів, звернення до драматичного роду літератури, і, звичайно ж, через інтенсивне наповнення поетичних і прозових текстів театральними елементами. Останній варіант проявляється найбільш чітко на двох якісно відмінних рівнях: імпліцитному й експліцитному. Кожен із цих рівнів має свої форми художньої реалізації, які можна класифікувати в такий спосіб.

Імпліцитна театральність проявляється тоді, коли відбувається неявне, умовне, абстрактне наслідування театральної вистави, відсутня театральна термінологія тощо. Це виражається: у специфічному функціонуванні художнього простору, зокрема у розмежуванні його на уявне метафорично потрактоване місце дії (сцену) та місце споглядання дії (умовна глядацько-читацька аудиторія); в умовності зображуваного в літературному творі дійства на кшталт сценічного, театрального; у мотивах, пов'язаних зі сценічною естетикою; у наявності ознак масової видовищності; в афектації та гіперболізуванні дій персонажів і гіперболізуванні саморозкриття героїв (перебільшення подій, почуттів, висловлювань); у використанні сценічних епізодів в епічних і ліро-епічних творах із суцільним ланцюгом висловлювань, діалогами й монологамі); у ритуальності поведінки й мовлення; в описах ефектної жестикуляції, театралізації мовлення персонажів без активних жестів й описах ефектної жестикуляції тощо.

Вважаємо за потрібне виділити й умовно імпліцитну театральність, яка полягає в умовному виконанні автором-письменником ролей оповідача, розповідача та інших героїв у власних творах.

Експліцитна театральність реалізується через використання в літературному творі образів і мотивів, або просто понять, запозичених безпосередньо із семіотичного простору театрального мистецтва: характерних для театру мистецьких процесів (гра акторів); театральних (драматичних) жанрів (комедія, трагедія, трагікомедія, містерія, драма), у їхній умовносценічній реалізації; акторських типів (блазень / паяц, трагічний, комічний, нейтральний актор) тощо.

Очевидно, що межа між ім- та експліцитними рівнями «циткування» театрального мистецтва в літературних текстах П. Карманського є досить хисткою, однак запропонований поділ дає змогу чіткіше структурувати наші спостереження.

Висновки до розділу 2

Інтермедіальність є синхронічно зорієнтованим різновидом інтертекстуальних комунікацій у творчості П. Карманського, вона виявляється в міжтекстових кореляціях літературних творів із музикою, візуальними видами мистецтва (живописом, скульптурою, архітектурою) й театром.

Важливими факторами, що визначали апелювання П. Карманського до різних видів мистецтва у власній творчості, стала модерністська зорієнтованість на естетичну самовартісність будь-якої творчості, символістське світовідчуття й сецесійне сприйняття генетично-естетичного взаємозв'язку різних мистецтв як єдиної культурної мегаструктури зі своєю універсальною художньою мовою.

Звукова образність особливо органічно вплітається в художню тканину ранньої поезії П. Карманського, де найбільш чітко виражений символізм.

Одним із визначальних факторів, які спричинили в поезії символізму активне звернення до музичності, стала настанова на пріоритет свободи

мистецтва над соціальною проблематикою, а також домінанта вираження дискомфорту в душі особистості. Музика в цьому плані стала найбільш придатною завдяки своїй унікальній здатності надзвичайно тонко передавати найменші порухи людської душі.

Поезія П. Карманського засвідчила приклади і словесної музики, і вербальної, й уподібнення словесного тексту до музичних форм чи структур. Музичний інтертекст, присутній у його творчості, виразно засвідчив приналежність ранньої поезії українського поета до загального масиву символістсько-сецесійної літератури у світовому контексті.

Художні інтеракції з візуальними видами мистецтва та з театральним мистецтвом простежуються на прикладі всього масиву поетичних творів письменника, а також у романі «Кільці рож». Дослідження зв'язків із живописом, скульптурою й архітектурою виявило вербальні форми залучення (екфразиси) і живопису, і скульптури, й архітектури. Словесний тип, головним чином, зреалізувався через живописність стилю автора, зокрема, через залучення колористики та пейзажного образотворення (гіпотипозис); проектування жанрів візуальних видів мистецтва на літературні теж обмежилося літературно-живописними кореляціями. Усі типи міжмистецьких комунікацій часто взаємодіють у поетичних творах, подекуди творячи синтетичні варіанти та умовні форми.

Застосування до літературно-театральних запозичень у творчості П. Карманського поняття театральності дозволила зробити висновок, що театральність як одна з головних особливостей творчого мислення письменника зумовила використання ним псевдонімів, створення драми, а також визначила імпліцитно-експліцитні форми взаємодії його поетичних і прозових текстів із мистецтвом театру.

Отже, інтермедіальність можна розглядати і як одну з головних особливостей художнього світу П. Карманського, і як ознаку його художнього стилю, і як напрям інтертекстуального аналізу.

РОЗДІЛ 3

АВТОІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У СТРУКТУРІ ІДІОСТИЛЮ П. КАРМАНСЬКОГО: ДІАХРОНІЧНИЙ ЗРІЗ МІЖТЕКСТОВИХ КОРЕЛЯЦІЙ

3. 1. Автоінтертекстуальність як варіант інтертекстуальності

Із проблемою автоінтертекстуальності доводиться стикатися дослідникам, котрі вивчають загалом питання міжтекстових зв'язків (праці Н. Кузьминої [156], Л. Біловус [24; 25; 26], С. Киричук [135; 136], В. Борбунюк [30], В. Просалової [235; 236; 237], Л. Валгіної [42], М. Боднар [29], А. Манскова [184], І. Констанкевич [137], Н. Ліхоманової [172], Ю. Соколовської [268], А. Філіппової [290] та ін.). Зокрема, вагомий внесок у розвиток наукової думки стосовно питань інтертекстуальності й автоінтертекстуальності зробила російська дослідниця Н. Фатєєва. Вона пропонує розрізняти два вияви інтертекстуальності – читацький (дослідницький) і авторський. Із погляду читача інтертекстуальність – це настанова на більш поглиблене розуміння тексту або подолання нерозуміння тексту (текстових аномалій) унаслідок встановлення багатовимірних зв'язків з іншими текстами. Із погляду автора інтертекстуальність розглядається як спосіб генези власного тексту й постулювання власного поетичного «Я» через складну систему відношень опозицій, ідентифікацій і маскувань із текстами інших авторів (тобто інших поетичних «Я»). Дослідниця зазначає, що аналогічно можна говорити про автоінтертекстуальність, коли при породженні нового тексту ця система опозицій, ідентифікацій і маскувань діє вже у структурі ідіолекту певного автора, створюючи багатовимірність його «Я». Отже, у процесі творчості другим «Я» поета, із яким він вступає в «діалог» (чи точніше автокомунікацію «Я–Ти», «Я–Він»), може бути як поет-попередник, так і він сам [290, с. 16–20]. Під час цього відбувається включення двох авторських голосів у різних темпоральних зрізах. Схожі міркування щодо автоінтертекстуальності простежуються у працях М. Боднар [29, с. 80].

На думку В. Просалової, «автоінтертекстуальність (за Л. Дьолленбахом автотекстуальність) – на відміну від інтертекстуальності – характеризує міжтекстовий зв'язок творів одного автора і дає можливість відмежувати автоповтори, авторемінісценції як характерну ознаку ідіостилу від типологічних сходжень» [236, с. 16]. Дослідниця стверджує, що автоінтертекстуальність, як й інтертекстуальність, виявляється на різних рівнях тексту: мотивів, системи образів, художніх засобів, ритміки. До зазначених додамо ідейний, композиційний, сюжетний, жанровий. Розглядаючи творчість Ю. Липи, В. Просалова стверджувала, що «автоінтертекстуальність служила виділенню суттєвого, виявленню відмінностей між повторюваними у різних текстах фрагментами чи засобами [236, с. 18]. Автоінтертекстуальність науковці називають ще «внутрішньою» інтертекстуальністю, «інтровертною» на відміну від «екстравертною» традиційної інтертекстуальності тощо.

Узагальнивши пошукові інтенції дослідників, у дисертації використовуємо розуміння автоінтертекстуальності як варіанта інтертекстуальності, коли міжтекстові взаємозв'язки простежуються в межах творчості одного автора, і як одну з ознак індивідуального стилю окремого письменника. Головною ознакою явища автоінтертекстуальності, що відрізняє його від інтертекстуальності, є чітке обмеження творчістю одного автора, усі інші параметри поняття інтертекстуальності, зокрема рівні та форми міжтекстової взаємодії, властиві й автоінтертекстуальності.

Аналогічно до взаємодії понять інтертекстуальність, інтертекст, метатекст існує й взаємопов'язаність термінів автоінтертекстуальність, автоінтертекст, автометатекст тощо. Так, зокрема, О. Деркачова під поняттям автоінтертекст розуміє «перетворення самим автором власного тексту чи його частини в інтертекст для іншого, знову ж таки власного тексту» [72, с. 43]. Н. Фатєєва говорить про кореляцію понять інтертексту та автоінтертексту, коли розглядає два можливих напрями оновлення креативної системи митця: 1) орієнтація на «чужу» поетичну систему як кращу, коли художник слова бере за «зразок стилю» як у змістовій, так і в суто операціональній сфері тексти свого

попередника (причому об'єкт такого вибору може або оголюватись, або маскуватись); 2) уявлення «свого» стилю як «чужого» щодо себе, погляд на себе з позиції третіх осіб – період об'єктивації своєї поетики, що знаменує або зміну форми (вірш / проза), або зміну жанру [290, с. 160]. У другому випадку «внутрішня мова» нібито намагається стати «зовнішньою» у своєму формальному вираженні, однак все ще залежна від функції «Я» «ліричного суб'єкта». Породжується автотекст, який прагне осмислити свій претекст, і генерується автоінтертекст. У таких ланцюжках текстів виробляється власна система індивідуально-авторської пам'яті слів [290, с. 117].

Зрозуміло, що автоінтертекстуальність передбачає автоцитовання в різних формах і проявах, але за умови, що під цитатою можна розуміти не лише безпосереднє дослівне відтворення частини іншого тексту в певному тексті, а й практично всі можливі різновиди міжтекстових запозичень. Н. Кузьміна, вивчаючи особливості цитування в текстах, зокрема зазначила, що цитата в будь-якому разі не дорівнює сама собі в первинному використанні. На наш погляд, поняття автоінтертекст та автотекст цілком відповідають інтертексту й метатексту з огляду на семантичне наповнення та функціональне призначення, але сфера їхнього використання обмежується творчістю одного автора.

Література за своєю суттю наскрізь інтертекстуальна, практично в кожному художньому тексті можна віднайти посилання на інші художні чи нехудожні тексти, так звані «чужі» слова, за М. Бахтіним. Однак автоінтертекстуальність, як ознака творчої манери, властива далеко не всім митцям слова. Писемна спадщина П. Карманського, що охоплює й художні (поетичні, прозові й один відомий драматичний твір «Буря»), і документальні (публіцистика, мемуаристика) твори, демонструє цікавий приклад циркуляції текстових запозичень у межах творчості одного автора. Основою, на якій базується автоінтертекстуальність у творах письменника, є усвідомлення автором ваги та значення своєї творчості в культурному, суспільному й історичному просторі. Головною ідейною віссю його художнього світу постає

свідоме прагнення до утвердження й визнання національної, державницької та мистецької самовартісності України. Починаючи із прагнення до естетичного оновлення української літератури, бунту проти побутового реалізму, описовості старої школи епічного письма, заявлених у молодомузівській період творчості, і закінчуючи темою національного оновлення й відродження України в пізніших творах, П. Карманський постійно працює над реалізацією своєї світоглядної концепції самоствердження українства в різних за часовою й жанровою приналежністю текстах. Автоцитування стає важливим елементом його поезики й засобом вираження ключових питань у творчості.

Писемна спадщина П. Карманського як поета, прозаїка, публіциста й мемуариста дає багатий матеріал для вивчення явища циркуляції автоінтертекстуальних елементів у літературній творчості. Особливості інтертекстуальної поезики письменника дають підстави розглядати її в синхронічному та діяхронічному аспектах. Автоінтертекстуальність за такого підходу постає локальним прикладом діяхронічного інтертекстуального зрізу творчості автора. Як слушно зазначає Н. Манич, за наявності міжтекстових зв'язків між власними творами певного письменника опозиція «свій текст – чужий текст» трансформується в опозицію «більш ранній текст – пізніший текст» [182, с. 12]. Притім зрозуміло, що в контексті розвитку українського та світового історико-літературного процесу важливим (актуальним) залишається й синхронічний аспект цього поняття, тоді творчість автора розглядається в горизонтальній площині в контексті відповідної історичної та мистецької епохи – модернізму (вужче – мистецького угруповання «Молода Муза»).

Головним підґрунтям автоінтертекстуальності у творчому спадку П. Карманського, є ідейно-тематична спільність, що поєднує тексти автора в єдину творчу структуру. Як зазначила Л. Голомб, «художня система письменника, попри всю її багатогранність, винятково цілісна, твори, написані в різних літературних родах і жанрах, пов'язані між собою єдністю авторського образу, неповторною поезикою, впізнаваністю ключових тем і мотивів» [64, с. 209]. Погоджуємось із думкою І. Констанкевич, що «автотематизм

видається питомою рисою якраз модерністських стилів, модерністської манери письма з її настановою на межу суб'єктивність і водночас – увагою до самого творчого процесу, готовністю розкрити письменницьку лабораторію» [141, с. 87–95].

Важливими об'єднавчими чинниками можна вважати автобіографізм і потужний наскрізний ліризм. Власне, лірична природа творчого обдарування письменника, яка, окрім поезії, специфічно виявилася й у його прозі, посилений суб'єктивізм у публіцистиці й особливо в мемуарах спонукають до аналізу автоінтертекстуальності у творах П. Карманського, головним чином через мотиви.

Мотив як складник певної повторюваної теми вимагає більш-менш чіткого визначення. Як слушно зазначає О. Пухонська, «тематичний принцип є глибинною основою для трактування мотиву в рамках теорії інтертекстуальності» [240, с. 150], і саме на поняття мотиву «опираються уявлення про смислові зв'язки всередині тексту і між текстами» [240, с. 151].

Окреслюємо термінологічне наповнення мотиву в тісному зв'язку з широким інтертекстуальним трактуванням цитати. Як уже зазначалося, у роботі використовуємо широке значення цитати як родового поняття, що позначає будь-яке запозичення структурних елементів іншого тексту. Простежуємо аналогію між автоінтертекстуальною цитатою й мотивом у розумінні Б. Гаспарова. Дослідник стверджував, що «в ролі мотиву може виступати будь-який феномен, будь-яка смислова “пляма” – подія, риса характеру, елемент ландшафту, будь-який предмет, вимовлене слово, фарба, звук і т. д.» [54, с. 30–31]. Отже, мотивом вважаємо будь-який семантичний повтор (по суті стійкий формально-змістовий словесно виражений текстовий компонент), що має художньо-естетичну вартість і функціонує в одному або в кількох текстах. Наприклад, найчастіше вживаними є мотиви, що охоплюють повторювані у творчості письменника окремі комплекси почуттів, переживань, ідей із відповідним конкретно-образним наповненням. У межах творчості П. Карманського таке розуміння мотиву найбільш вдало визначає специфіку

автоінтертекстуальних зв'язків. Варто лишень уважно стежити, як зазначає М. Шаповал, «де закінчується інтертекст, а де починаються випадкові збіги, які не мають художньої функції та інформативності для інтерпретації тексту» [311, с. 44].

Вважаємо, що варто говорити про два можливих аспекти розгляду автоінтертекстуальності у творчій спадщині П. Карманського. Один із них виявляє такий підхід письменника до автоцитування, коли окремі запозичені елементи первісно є «чужими», але, увійшовши у структуру одного з текстів, стають уже його власним компонентом. Далі вони продовжують мандрувати в текстових просторах цього ж автора та набувають ознак автоцитати («автоцитатцитати», за А. Філіпповою). Другий аспект базується на втіленні автором таких автоінтертекстуальних стратегій, як автоцитування, автотематизм, подекуди автоінтерпретація, що передбачають численні повтори основних відносно самостійно створених мотивів (вживаємо слово «відносно», оскільки питання авторства в теорії інтертекстуальності в широкому розумінні набуває вкрай розмитих обрисів) та їхніх варіантів у різних за родо-жанровою і стильовою приналежністю творах фікційної та нефікційної природи (поезія, проза, драма; публіцистика, мемуаристика).

Щодо першого аспекту, то головними джерелами інтертекстуальних запозичень, які використовуються в автоінтертекстуальному ключі у творах П. Карманського, є античний і біблійний дискурси. Особливу увагу привертають апелювання до історії й сьогодення Риму й запозичення із Книги Книг у якості знаків-носіїв автоінтертекстуальності. Інтертекстуальні автоцитатцитати із зазначених джерел постають неодмінними образними домінантами художнього світу письменника, до того ж проявляють себе потужними каталізаторами головних мисленневих процесів у публіцистиці та мемуаристиці.

Попри те, що такий підхід, коли запозичення з «чужих» текстів здатні набувати автоінтертекстуального функціонування, може викликати певні дискусії між науковцями, останнім часом з'являються дослідження

(А. Адилова [2], Н. Тарасова і О. Жилевич [273], А. Ерушова [88], М. Шаповал [307], А. Філіппова [290]), які підтверджують актуальність й обґрунтованість такого напрямку наукових пошуків. І. Смирнов понад два десятиліття тому порушив подібні питання у своїй відомій книзі «Породження інтертексту», коли заявляв про розмежування конструктивного, реконструктивного й змішаного типів інтертекстуальності. Дослідник зазначав, що художній текст або його окрема частина, розгортаючись, так чи інакше перетворюють канон, який був реконструйований або сконструйований автором і що особливості цієї трансформації визначаються, очевидно, насамперед вимогами діахронічної системи, до якої належить твір. «Авторемінісценції, що спостерігаються в корпусі текстів будь-якого письменника, є нічим іншим як кінцевим продуктом ремінісценцій. Повторно актуалізуючи вже одного разу встановлений інтертекстуальний зв'язок, митець ніби сам верифікує його», – йдеться у праці [263, с. 21]. Одним із прикладів такої автоверифікації називаються експліковані в листах, щоденниках, автобіографіях й автometатекстах вказівки письменника на значущість для нього тих чи інших джерел.

Дослідник І. Смирнов ставив запитання: «У чому полягає сутність повторного або і-кратного звернення письменника до антецедентів? Якої ретрансформації зазнає вже одного разу трансформований смисловий матеріал? Можливо, теоретичну відповідь буде отримано за умови, якщо взяти до уваги, що твори письменника являють собою не просто реалізацію загальних передумов діахронічної системи, але й утворюють з нею ідіолект (синхронічна вісь – моє Бортник С.)? Чи не диктується початкова трансформація джерел загальносистемними, а ретрансформація – ідіолектними правилами?» [263, с. 46]. Проаналізувавши твори Б. Пастернака, І. Смирнов отримав підтвердження своїх припущень. Зокрема, на цих висновках дослідника ґрунтується також правомірність наших підходів щодо автоінтертекстуальності у текстах П. Карманського, а також думка про те, що автоінтертекстуальність як складник інтертекстуальної поетики письменника містить передумови для розгляду у вертикальній і горизонтальній проекціях. У контексті розмови про

виокремлення діахронічної та синхронічної інтертекстуальності на основі відповідно системогенних й ідіолектних принципів, І. Смирнов також зазначав: «Смислова еволюція, що перетворює загальносистемне в підсистемне, звільняє в пост-Ті місце для синхронічної інтертекстуальності, для вироблення ідіолекту, відмежованого від інших ідіолектів цієї підсистеми» [263, с. 46–47]. Звертаємо увагу на використання І. Смирновим слова *реінтертекстуалізувати* на позначення процесу багаторазового звернення будь-яким письменником до однієї теми в різних текстах або в різних місцях одного великого тексту з обов'язковим повторним апелюванням до певних прототекстів [263, с. 146]. Зрозуміло, що з одного прототексту можуть запозичуватися різні фрагменти, йдеться про повторне текстове використання одних і тих самих фрагментів.

Авторитетними під час розгляду автоінтертекстуальності в П. Карманського, що ґрунтується на багаторазовому цитуванні «чужих» текстів, бачаться також наукові твердження М. Шаповал, у яких демонструється автоінтертекстуальна роль знакової цитати, запозиченої з вірша Т. Шевченка й повторюваної в драматургічних й епістолярних текстах М. Куліша [311].

Як зазначає Н. Корабльова, «у сучасній художній свідомості розрізнення «свого» і «чужого» перетворюється на естетичний акт, *difference*, оскільки, з одного боку, усвідомлюється, що всі «слова», тобто значущі художні одиниці твору, уже побували в інших контекстах (Ю. Крістева) і, по суті, є «чужими», але, з другого боку, у художній цілісності всі вони стають «своїми», набуваючи нових, неповторних значень» [144, с. 29]. Отже, у процесі художнього висловлювання поєднуються дві протилежні тенденції – «освоєння» й «відчуження»: «чуже» стає «своїм», потрапляючи в поле індивідуально-особистісної смислової напруженості, стаючи матеріалом для відтворення художньої цілісності; і навпаки, «своє» стає «чужим», написаний твір ніби відділяється й віддаляється від свого автора, починаючи жити «власним життям, набуваючи додаткових, часто не передбачених автором сенсів» [144, с. 29]. У контексті розмови про використання елементів «чужих» текстів як

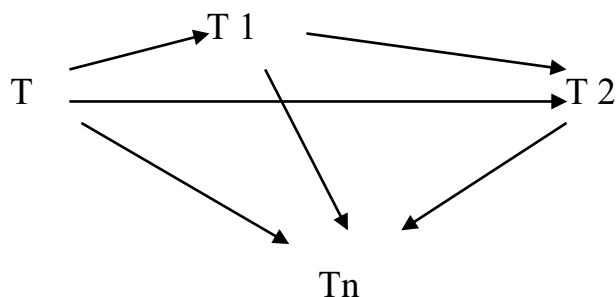
«своїх» актуальними є міркування В. Просалової про те, що «чуже» в новому тексті зберігає голос свого автора й набуває нового, зумовленого контекстом, тому потребує інтерферентного підходу, урахування вихідного і вхідного текстів. «Синтез «свого» й «чужого», атрибутивність / неатрибутивність уведених елементів характеризують авторську стратегію письменника, котрий може приховувати чи, навпаки, демонструвати «чуже» як ознаку своєї ерудованості», – зазначає дослідниця [236, с.11].

Варто зауважити, що проблем інтертекстуальності та автоінтертекстуальності в ранніх творах П. Карманського торкалася Г. Осадко у своїй дисертації. Дослідниця розглядає знакові образи-символи як маркери стилістичного напрямку, до якого належить творчість письменника, ментальної характеристики, національних рис, індивідуально-авторської манери письма, «аури часу» у вигляді домінуючих настроїв і світоглядних позицій епохи, коли творив автор. Розрізняючи індивідуальне й інтертекстуальне наповнення цих образів-символів, Г. Осадко стверджує: «Сприймаючи знаковий образ-символ як архетипний за своєю суттю, такий, що вказує на часові, ментальні, стилістичні й індивідуально-авторські особливості, засвідчимо, що інтертекстуального у ньому, звичайно, значно більше» [209, с. 38]. Інтертекстуальний складник, отже, проявляється насамперед через архетипну основу, що вказує на наявність безлічі посилань до першоджерел і першозначень. Також, оскільки знакові образи-символи відтворюють «ауру часу», відбувається апелювання до текстів епохи, у яку той чи інший такий образ був створений. Як маркери національної приналежності знакові образи-символи вияскравлюються й набувають чітких обрисів на тлі таких самих національних символів і текстів, а у відображенні особливостей стилістичного напрямку їхня інтертекстуальна природа проявляється через ті характеристики, що відрізняють один літературний стиль від іншого. Індивідуальними ж у знакових образах-символах Г. Осадко вважає ті моменти, що відтворюють індивідуально-авторські характеристики, його світогляд. Наголошується, що «вони є яскраво автоінтертекстуальними, якщо брати до уваги “діалогічність”

текстів певного автора, їхній “перегук” і “впізнаваність” характерних рис авторського стилю» [209, с. 38]. Інтертекстуальна природа знакових образів-символів у поєднанні з індивідуальним компонентом, вираженим в автоінтертекстуальності, виявляється характерною для таких різновидів: 1) «театральних», 2) релігійно-містичних, 3) мариністичних, 4) природних явищ, предметів довкілля, 5) «екзотичних» (культурософська топографія, екзотичні пейзажі, рослинність), 6) міфологічних героїв [209, с. 47–48]. У такому разі, як бачимо, автоінтертекстуальних характеристик набувають, зокрема, запозичення з античності та релігійного дискурсу, що ґрунтується на Біблії.

Запозичені з цих джерел мотиви разом із відповідними образами-символами реалізуються через аналогічні або дуже близькі за значенням повторювані в різних текстах дослівні цитати, алюзії, ремінісценції, що поєднуються із тропами (переважно метафорами, метоніміями та порівняннями), стилістичними фігурами, релігійною фразеологією тощо. У такому разі актуальності набуває поняття «автоцитатцитати», що передбачає використання автоцитат, джерелом яких є цитати з «чужих» текстів.

Головне семантичне ядро цих «автоцитатцитат» зберігає первинне значення й залишається сталим, а автоінтертекстуальна парадигма, що ґрунтується на цитуванні «чужого» тексту, вибудовується шляхом поєднання первинного смислового навантаження запозиченого текстового елемента з постійним активним прирощенням індивідуально-авторських значень під час кожного наступного цитування. Утворюється послідовно-паралельний зв'язок текстів за схемою:



T – «чужий» текст, прототекст (наприклад, Біблія);

T1 – перше інтертекстуальне запозичення (цитата) з «чужого» тексту;

T2 – інтертекстуальне запозичення вперше перетворюється на «автоцитатцитату»;

Tn – кожне наступне використання «автоцитатцитати» (поєднує в собі первинне значення «чужого» тексту (прототексту) та всі прирощені смисли, набуті внаслідок попередніх авторських інтерпретацій).

Прирощені смисли у процесі еволюції творчості письменника починають виразно переважати, що свідчить про «освоєння» запозиченого матеріалу й залучення його до власне авторських міжтекстових кореляцій. Повторні звернення до певних римських чи біблійних образів і мотивів у П. Карманського відбуваються відповідно до проблематики того чи іншого періоду його творчості. Первісно «чужі» текстові запозичення, як правило, стають складниками тематичних автоповторів, які, своєю чергою, можуть належати до різних ідейно-тематичних комплексів.

Другий підхід, коли П. Карманський повторно актуалізує індивідуально створені ним мотиви у власних художніх і документальних текстах, загалом відповідає сучасній доктрині класичної автоінтертекстуальності, сформованій на основі праць І. Смирнова, Н. Фатєєвої, В. Просалової, С. Киричук, А. Філіппової та ін. Головним принципом такої інтертекстуальності є автотематизм й автоцитування як спосіб реалізації цього автотематизму. Повторюваність певних ідейно-тематичних домінант у творчості П. Карманського відбувається завдяки відкритості його поетичних і художніх прозових творів одних до одних, а також очевидної комунікації між фікційними та нефікційними текстами.

3. 2. Цитування «чужого» тексту як спосіб реалізації автоінтертекстуального діалогу

Із погляду інтертекстуальних запозичень у творах П. Карманського важливе значення мають античний і біблійний дискурси. Античність, своєю чергою, впливає на творчість письменника двома способами: через звернення автором до історії й сьогодення Риму й до грецької міфології та літератури. У

цьому підрозділі до уваги беруться відсилання до широкого культурно-історичного тексту Риму як до величезного пласта інформації, відображеної загалом в універсумі знань людства та закріпленої в незліченних текстах різного характеру (наукових, публіцистичних, художніх, живописних, архітектурних, скульптурних тощо).

П. Карманський, продукуючи нові тексти, часто повертається до одних і тих самих запозичень, використаних уже в попередніх текстах, але щоразу включає їх у контекст нового твору. Як правило, актуалізація автоцитатцитат підпорядковується певним тематикам. Так відбувається акцентування на важливих для автора проблемах, задля висвітлення яких і використовуються запозичені елементи. Якщо уважно проаналізувати, які загалом автоцитати найбільш часті в різних творах одного автора, то можна з достатнім рівнем вірогідності стверджувати, що кожна з них – формула проблеми, що постійно хвилює поета. «Вставляючи» цю формулу в різні контексти, він шукає різні можливості, варіанти, способи її вирішення. Автоцитати та автоцитатцитати ніби маркують опорні точки світовідчуття поета.

Наразі маємо за мету розглянути специфіку автоцитувань, первісно привнесених із культурного й історичного дискурсу Риму, за схемами: поетичні твори → роман «Кільці рож» та поезія → поезія.

Образ Риму як древнього міста, могутньої держави й навіть як високої духовної субстанції став лейтмотивним у творчому доробку П. Карманського. І це, звісно, не випадково. Образ найбільшої в Європі імперії, яка пройшла величезний шлях від розквіту до безславного завершення й залишила незабутній відбиток на всіх наступних цивілізаціях, постійно привертає увагу письменників. Символ Риму допомагає зробити великі узагальнення загальнолюдського й соціально-політичного значення, привернути колоритний матеріал на службу сучасним інтересам й особистим поглядам.

Варто враховувати, що творчість П. Карманського здійснила еволюцію від символістського спрямування до тем громадянсько-політичного звучання,

появи сатиричного пафосу, що загалом визначає специфіку інтертекстуальних запозичень і їх варіювання в різних текстах автора.

Римський дискурс представлений у творах П. Карманського в різних аспектах, найчастіше через ремінісценції (актуалізації біографічних фактів із життя історичних діячів, митців) та алюзії (звернення до природи, архітектури, історії, імен відомих людей), які переходять від одного вірша до іншого, а також до роману «Кільці рож». Роман яскраво увиразнює творчу еволюцію митця від розмріяної меланхолійності, песимізму й апатії в ранніх поезіях і до активної життєвої й громадянської позиції в пізнішій творчості. Не будемо вдаватися в усі тонкощі цього переродження, зазначимо лише, що роман варто розглядати як своєрідну проекцію такого процесу, попередньо засвідченого в поезії. Виразно простежується схожість тем, мотивів, образів у ранніх поетичних збірках і на початку «Кілець рож» і, відповідно, пізніших поезій і другої частини роману. Такі паралелі слугують окремим підтвердженням автоінтертекстуальних комунікацій у текстосвіті П. Карманського.

В одній з уже згаданих ранніх поезій під назвою «В Римі» (зб. «Ой люлі, смутку...») наявне зображення руїн старого міста: *«Вечірня полусутінь / Повила Колізей, / Сіріли колонади / І тихий мавзолей – / А нам було так сумно...»*, *«На жовтих хвилях Тибру / Веселий нісся спів, / Горіли в сонці криши, / В імлі Петро синів – / А нам було так сумно...»* [123, с. 51]. Сумовитість настроїв, очевидно, була спричинена тривожною суспільно-політичною ситуацією в Україні. Присвячено цю поезію Іванові Трушеві (1869 – 1942) (вияв паратекстуальності) – визначному українському художнику-імпресіоністові. Він відомий також як літературний критик, мистецтвознавець і публіцист. 1902 року вони разом із П. Карманським перебували в Римі, де багато спілкувалися, ділилися роздумами про далеку батьківщину, переймалися долею рідного народу.

І серед тих же руїн, як пам'ятаємо, знайомиться читач із головним героєм роману «Кільця рож» Святославом Петровичем: *«Повний місяць викочувався понад ліс домів і палат Риму, посріблював церковні бані і заволікав мерехтячою плісенню руїни Форуму, Палятину і термів. <...> З віддалі неслася*

журлива мелодія романци. М'які звуки мандоліни та гітари ридали сумовито надгробною стихірою над пам'ятниками колишньої величі і слави старої Роми. Над головою чоловіка, що сидів на арені Колізею на коринтійському капітелю, який остався з давньої колони, повисла малахітова баня, засіяна сріблестими, мерехтячими зірками, що боролися з ясністю вмираючого дня і з сяйвом місяця» [116, с. 21]. В обох випадках опис вечірнього древнього міста є підсиленням ностальгії, сумного настрою, а автоінтертекстуальний повтор ґрунтується на інтермедіальності.

З-поміж інтертекстуальних посилянь на літературні реалії, привертають увагу апелювання до життя і творчості визначного італійського поета епохи Відродження Торквато Тассо. Зокрема, у поезії «Під дубом Т. Тасса» П. Карманський у формі діалогу між ліричним героєм й італійським поетом порушує актуальну для тогочасної України проблему національної роздрібненості й підневільного становища у складі різних держав. Очевидно, П. Карманський мав на увазі той факт, що Т. Тассо відомий як автор поеми «Звільнений Єрусалим», тема якої – облога і взяття хрестоносцями Єрусалиму – мала політичну актуальність через поширення в Європі турецької експансії, турки перекрили італійській торгівлі вихід на Схід. Поема повинна була, за задумом Т. Тассо, вдихнути в сучасників героїчний дух, необхідний для протистояння туркам. Проекція історичних подій у Середньовічній Італії на сучасну поетові українську дійсність на початку ХХ століття беззаперечна. До того ж, відповідного символічно-сміслового відтінку сприйняттю цієї поезії надають паратекстуальні елементи. Це присвята «Авторові трагедії «Сон української ночі». Автором цим був В. Пачовський – український поет-лірик і драматург, член «Молодої Музи», близький друг П. Карманського. Трагедія «Сон української ночі» (1903) утверджує ідею національного визволення й державності України. Крім того, текст вірша супроводжує й такий авторський коментар, багатий ремінісцентно-алюзивними відсиланнями до славного минулого Риму: *«На Monte Gianicolo росте старий дуб, під яким пересиджував Тассо, подивляючи панораму Риму. Направо стоїть грандіозний монумент*

Йосифа (Giuseppe) Гарібальдого, а нижче міститься конвент, де Торкватто мешкав, і церква св. Онуфрія, де він похований, а ген сіріє славна баня церкви св. Петра» [123, с. 64]. Власне, розмова між ліричним героєм П. Карманського й Тагором Тассо, як зазначено в заголовку, відбувається під цим знаменитим дубом – символом сили й довголіття. Італійський поет на прикладі свого народу доводить, що вистояти й вибороти державність можна, але потрібні бажання, витримка й сила народного духу.

Згодом П. Карманський у своєму романі «Кільці рож» знову повернеться до цього ж місця в Римі, але вже в іншій ситуації та з іншими героями. Так, молодий поет Святослав Петрович, котрий серед руїн давнього міста знаходить для себе душевний спокій і сприятливе середовище для творчості, його дружина Ірена та їхній новий знайомий художник Богдан Росткович прогулюються вулицями давнього міста, розмірковуючи про патріотизм і національну гідність українців, які не знають своєї історії й культури, про вкрай негативне ставлення галицького суспільства до мистецтва, про підневільне становище Галичини у складі Польщі тощо. Відповідним фоном для їхніх розмов на подібні теми стають визначні місця й історико-культурні пам'ятки Рима. *«Врешті наблизилися вони до Тибру, перейшли міст біля «Ізоля Тіверіна» і згодом стали підійматися узбіччям Джаніколо, підходячи до церкви св. Онуфрія. Поступили на часок до церкви, подивитися на саркофаг Торкватта Тассо, і пішли далі повз старий, зовсім завмерлий дуб, під котрим перед віками пересиджував нещасний поет, впиваючись чудовою панорамою Риму і роздумуючи над невдячністю свого сучасного суспільства. Згодом увійшли в алею між садками, уздовж котрої по обидвох боках стояли герми борців за визволення Італії, що здебільшого склали свої голови на узбіччях Джаніколо»* [116, с. 32]. Героїчне минуле італійського народу в П. Карманського постійно перегукується з реаліями українського політичного життя. Прийом повернення в певні місця в межах одного або різних творів стає одним із способів творення автоінтертекстуальності.

Однак Рим постає у творчості письменника не лише у світлі історичної героїки, письменник за допомогою неатрибутованих алюзивних відсилань часто активізує у своїх творах окремі елементи такого специфічного явища в римській дійсності давньої епохи, як бої гладіаторів, що були розвагою для імператора та його оточення. Причому робить він це найчастіше із застосуванням метафоричних, метонімічних та порівняльних конструкцій і знов-таки для реалізації ключової ідеї своєї творчості – національного самоствердження України.

П. Карманський у своїх творах надає гладіаторському поєдинкові універсального й символічного значення. Особливе ідейно-сміслові навантаження отримує в нього образ зраненого гладіатора. Зафіксований у художніх текстах письменника як сигнал інтертекстуальної присутності римського дискурсу, згодом цей образ завдяки багаторазовому використанню в різних творах автора набуває очевидних ознак маркера автоінтертекстуальності. Уперше він трапляється в дебютній ліричній збірці поета «З теки самовбивця. Психологічний образок у замітках і поезіях», написаній віршами і прозою, коли ліричний герой П. Карманського, страждаючи від невзаємного кохання, відчуває себе переможеним давньоримським борцем: *«...вже давно повинен був уступити з арени. Чого я ще сподіюсь, я – побіджений, зранений гладіатор? Чи хочу, щоб мене доби́ли? Чого?... Час би було вже давно скласти оружжя, а я ...»* [114, с. 30]. Згодом автор зображає гладіаторський бій у різних за жанром і часом створення текстах: наприклад, на початку роману «Кільці рож» й у вірші «Ave, Ceasar!» із циклу «Кровавим шляхом». У романі в уяві головного героя Святослава Петровича картини давніх видовищ постають, коли він, сповнений задуми й очевидного почуття ностальгії, перебуває серед руїн Риму: *«І здавалося Петровичеві, що він сидить у ложі колишнього амфітеатру, вдягнутого у різнобарвний мармур. Сидить серед граціозних статуй, що вихиляються з ніш, серед велетенських гранітних колон, серед моря стотисячної юрби, яка пестриться у велетенському овалному крузі золотистими парчами,*

багровими тогами і шовковими лискучими, білими туніками, а де вище, брудним лахміттям і голизою тіла. І здавалося йому, що заколисує його шум розбавленої юрби, яка п'яніє насолодою кривавого видовища і дає вислів своїм звірячим гонам. І здавалося йому, що він бачить громаду обідраних гелотів, яка стоїть на арені, як стадо овечок, котрих тривога збиває до купи. А перед нею бачить голодних тигрів, що щирять лискучі зуби, вітрять теплу людську кров і ладяться до наскоку. Товстий звір в людській подобі, Нерон, увінчаний лавровим вінком, сидить в крузі своїх друзів з бритими лобами, блимає очима і облизується, як скот, перед котрим хазяїн кладе смачну поживу» [116, с. 21].

Однак тут національно-патріотичні почуття ще не настільки загострені, як це буде спостерігатись у пізнішій творчості. Наразі можемо говорити лише про легку натяковість на певні паралелі між гладіаторськими змаганнями, підневільним становищем їхніх учасників зі змаганнями українців за власну національну гідність. У поезії ж «Ave, Ceasar!», створеній 1917 року, спостерігається очевидна проекція історичних реалій Римської держави періоду кризи Республіки на сучасну поетові українську дійсність, спотворену вже наслідками Першої світової війни. Читаємо:

У цирку товквітня. Патриціїв ряди

Ясніють, гей шнурки в райдужнім ожереллю.

Кругом хвилює люд, немов вали води,

Що з клетком товчуть об надбережну скелю.

А вище всіх засів, стягнувши грізно брови,

Він – ворог людських прав і братньої любови.

Нараз злягла тиша. Гульк! На арену йдуть

Могутні два борці і ладяться до бою.

І тисячі видців завмерли й жадно ждуть,

Коли двигнуться льви і зміряться з собою.

А велетні стоять, збирають свої сили,

Щоб ворога змогти й післать у хлань могили.

Двигнулись... стерлись... Все заперло в собі дух...

Як два грізні змії впилися тілом в тіло.

Аж ось в одного з них з натуги зір потух

І хруснули кістки, і тіло обімліло.

Він впав і кров'ю став забагрювать арену.

І дика хміль жажди сп'янила чернь скажену.

<...> Чернь квиління лебедине

Убила громом слів: «Нехай непотріб гине!...»

[123, с. 286]

І вже в другій частині вірша зраненим гладіатором, який чекає рішення стосовно своєї долі, постає український народ: *«А Нерон, що ріша судьбу вселюдських дій, / В крузі патриційв насупив грізно брови, / Байдужно спогляда на розпучливий бій / І, мов жадний шакал, впиваєсь видом крові. / Вагується в душі, чи палець вниз спустити, / Чи жертву темних сил від смерті пощадити»* [123, с. 287]. Очевидно, автор тут порушує надзвичайно важливе питання про потенційну можливість збереження національної самовизначеності Галичини, що була на той час предметом зазіхань і для Польщі, і для Москви. Знаменний жест Нерона в такому разі символізує рішення Європи про визнання чи невизнання цієї самовизначеності. Про це важливе історичне питання П. Карманський пише також у другій частині свого роману. З усією силою душевної тривоги за долю рідного краю він говорить, що представники Найвищої Ради Європи *«винюхують, чи далеко ще галицькому вмираючому гладіаторові до смерті, і де годиться йому останній смертний удар завдати»* [117, с. 53].

Зраненим гладіатором постає й головний герой «Кілець рож» Святослав Петрович як образ-уособлення українського народу. Із колись апатичного, сумного й розмріяного поета він із часом перетворився на активного учасника громадсько-політичного життя. Однак короткочасне свято української незалежності, позначене маніфестами УНР, злукою ЗУНР та УНР, швидко

потьмарилося новими політичними перипетіями. Для Петровича, знесилоного самовідданою працею в царині національного державотворення, це був надто сильний удар. Він перетворився на *«знеможеного, раненого гладіатора, що бореться між життям і смертю і тільки чудом затримує у своїм вимарнілім, перепаленім лихорадкою тілі непокоримого духа»* [117, с. 42]. Хвилини зневіри, викликані спогляданням поведінки українських псевдопатріотів, яким байдужа доля України, які думають лише про власну вигоду, чергуються у свідомості героя з миттєвостями духовного піднесення, навіяного, зокрема, роздумами про історію італійського народу. П. Карманський і тут активізує текстове відсилання до римського дискурсу через образ гладіатора, у творі читаємо: *«Та й не усі ж ми такі нікчемники безнадійні! Є й у нас свої лицарі й герої, є й у нас свої гладіатори, що під глум ситої Європи українському евангелію шлях крізь арену Колізею на світ прорубують і перемогу його правди жертвою засвідчують!»* [117, с. 52].

Привертає увагу, зокрема, й така форма прояву автоінтертекстуальності, як створення автором різних творів з однаковими назвами. Стосовно римського дискурсу можна говорити, наприклад, про наявність у творчому доробку П. Карманського двох поезій із назвою «Римська елегія». Вони обидві загалом відповідають зазначеному автором жанру лірики, оскільки передають меланхолійний, журливий зміст. Крім того, мають виразне ремінісцентне наповнення, оскільки відсилають до біографії письменника й побудовані у формі спогадів про його юність, яку він провів у Римі, навчаючись в українській католицькій колегії «Коледжіо рутено». «Римська елегія» із циклу «Кровавим шляхом» загалом сповнена туги за молодими роками навіть попри те, що ліричний герой П. Карманського *«у келії холодній, / Закований в кліщі чернечої аскези, / <...> марнів і скнів»* [123, с. 294]. Через багато років йому жаль своїх *«весняних мрій і туг»*, жаль, що його дух *«не кричить, не рве ланців голодний»* [123, с. 295], як колись, коли прагнулось *«життя і радощів»*. У «Римській елегії» зі збірки «До сонця» домінує ліричний струмінь, пов'язаний зі спогадами про давнє втрачене кохання, що стало тоді відрадою в суворому

келійному житті. Спільним джерелом для обох цих поезій є біографія письменника.

Отже, розглядаючи у творчості П. Карманського специфіку циркуляції автоінтертекстуальних елементів, первісно запозичених із римської культури та історії, варто зазначити, що звернення до римського дискурсу є для письменника важливим джерелом творчості і способом вираження власних доміант мистецького мислення. Апелюючи до різноманітних форм його прояву у вигляді окремих інтертекстуальних відсилань, письменник так будує свій художній простір, аби читач якщо не в одному, то в іншому творі почув і зрозумів певну його ідею, власне, підсилену такого роду автоцитуюванням.

У художньому світі П. Карманського привертають увагу автоінтертекстуальні повтори, що базуються на запозиченнях із Біблії. Письменник увійшов в українську літературу на початку ХХ століття як представник раннього українського модернізму, зокрема символізму (або й передсимволізму). Однією з важливих ознак художнього мислення цього часу був «неоміфологізм», суть якого полягала в актуалізації архетипних пластів культури – використанні міфологічних і біблійних сюжетів та мотивів – як засобів вираження «вічних» «психологічних начал чи сталих національно-культурних моделей» [192, с. 174]. Активне апелювання до Книги Книг стало для П. Карманського типовим і закономірним художнім прийомом, це було кроком до того, щоб модернізувати українську літературу, спрямувати її на світові теми та вивести за межі побутовізму, етнографізму, описовості старої школи епічного письма, позбавити її від пасивності та «провінційщини». Водночас підневільне становище української нації мало свій вплив на становлення й розвиток українського модернізму, часто визначало ухил до соціально-громадянської тематики і проблематики творів. Творчі комунікації з Біблією теж підпорядковувались цьому процесові. Як зауважує І. Бетко, «бездержавній українській культурі Біблія давала той шуканий ідеал і духовну підтримку, яких митці часом не знаходили в реальному житті. Писання допомагало зміцнитися у вірі як у свого Бога, який дає сили і творчу наснагу,

так і в свій народ, його життєві потенції» [21, с. 14]. Важливим чинником, що, очевидно, мав вплив на актуалізацію біблійної тематики у творчості митця, було навчання в українській католицькій колегії «Коледжіо рутено» в Римі, а отже – богословська освіта, загалом особисті захоплення Біблією, особливо її песимістичними сторінками, згодом часті відвідини Ватикану.

Теми впливів Біблії на творчість П. Карманського торкалися у своїх працях науковці Я. Грицковян, Л. Голомб, П. Ляшкевич, Г. Осадко та ін., однак без очевидного й достатнього використання термінології та методики інтертекстуального дослідження.

Повторні звернення до певних біблійних мотивів у П. Карманського відбуваються (як й у випадку із запозиченнями з римського дискурсу), відповідно до ідейно-тематичних домінант того чи іншого періоду його творчості, первісно «чужі» текстові запозичення стають складниками тематичних автоповторів. Так, головним, наскрізним для усієї різножанрової творчості письменника мотивом, що привноситься із Книги Книг, стає мотив Христового розп'яття. Він послідовно асоціюється зі стражданнями.

Уже в дебютній збірці «З теки самовбивця. Психологічний образок у замітках і поезіях», побудованій на «традиційній романтичній колізії зіткнення мрії і дійсності» [64, с. 33], наявні інтертекстуальні вкраплення біблійного сюжету про страту Ісуса. У контексті зображення сильних переживань ліричного героя дослівно цитуються латинською найвідоміші слова з біблійної оповіді про Сина Божого в найтяжчі для нього миті життя. У перекладі (послугуємося перекладом І. Огієнка) вони означають «Вони ж зачали ще сильніше кричати й казати: Нехай розп'ятий буде!» (Від Матвія 27:23), «Отче, як волієш, пронеси мимо Мене цю чашу! Та проте не Моя, а Твоя нехай станеться воля!» (Від Луки 22:42). Цитати використані окремо в сильних позиціях як епіграфи відповідно до двох поезій «Я проступник, – смерть мені!» й «І доки ж ще мені страдати!» та увиразнюють головні акценти художнього задуму в цих віршах. Бачимо виразний приклад паратекстуальності.

Далі їхнє первинне семантичне наповнення стає основою представлених у поетичних текстах алюзій: *«Я проступник, – смерть мені! // На тортури-хрест, на муки! // Я злочинець, бо в тобі / Залюбив ся до розпуки»* [114, с. 16–17] та *«І доки-ж ще мені страдати! // Як довго ще тревать ме бій? // О Боже! Чи не мож відняти // Гіркої чари, – Боже мій!»* [114, с. 17]. Спостерігаються очевидні натяки в першому прикладі на факти з Біблії, коли Ісуса Христа було розп'ято поряд із злочинцями, а також наголошується, що *«вбили ж і Христа кати // лиш за те, що він – любив»* [114, с. 17]. У другому вірші Ісусові слова з його молитви на горі Оливній перед стратою підкреслюють надмір страждань ліричного героя П. Карманського. У кінці збірки наявний ідентичний повтор цитати *«Отче, як волієш, пронеси мимо Мене цю чашу!»* (Від Луки 22:42) [114, с. 46], цього разу у прозовому фрагменті тексту, де йдеться про мить сумніву у правильності рішення про самогубство через нестерпність життя. Як й Ісус повинен був виконати своє призначення, ліричний герой розуміє, зокрема й через адресовані йому слова містичної чарівниці: *«хреста не скинеш – ти в муках сконаєш»* [114, с. 46], що близький кінець його життя неминучий. Посилений інтерес до душевних переживань і хворобливих станів героїв, естетизація страждання, болю, новий тип песимізму як світовідчуття – усе це на початку творчого шляху П. Карманського значною мірою формувалося під впливом філософії А. Шопенгауера.

У наступних збірках мотив Христового розп'яття продовжує активно використовуватися П. Карманським задля вираження власних мистецьких інтенцій, залучаючись до творення автоінтертекстуального діалогу текстів. Актуалізуються нові семантичні та художньо-образні аспекти.

У збірках *«Ой люлі, смутку...»*, *«Блудні огні»*, *«Пливем по морі тьми»* це душевні муки ліричного героя через нещасливе кохання, недосконалість реального світу, намагання охопити вселюдські болі тощо. У суб'єктивізованій ліриці цього часу життя постає суцільним випробуванням (шопенгауєрівська концепція життя-страждання!) із низкою душевних втрат і розчарувань. У віршах зі збірки *«Ой люлі, смутку...»* наявні, наприклад, такі біблійні алюзії:

«Невже до скону доведеться / Під хресним бременем стогнати?» [123, с. 44], *«Ще раз обійму зором шпиль Голготи / І радо вийду з пекла проби. / І дух зболілий скине пута плоти»* [123, с. 54], *«Мені не жаль, що рано гину. / Життя – Голгофа»* [123, с. 56]. Як бачимо, показовим є залучення сумно відомого біблійного топосу – Голгофи, якому П. Карманський надає символічного значення. Ця ономастична алюзія активно циркулює й у багатьох наступних текстах, увиразнюючи й доповнюючи мотив розп'яття. У ранніх поезіях вона, в основному, виражає екзистенційні поривання ліричного героя, як-от у рядках вірша «Поснули вілли» (зб. «Пливем по морі тьми»): *«І дух мій вічно бореться зусильно / Із традиційним ідолом мірноти / І умліває на верхах Голготи, / І, мов каліка, падає безсильно»* [123, с. 97].

Повторюється поетичний прийом зіставлення душевних страждань з муками на хресті й у циклі «А може, по літах розлуки...» зі збірки «Пливем по морі тьми» в контексті інтимної лірики. Ліричний герой переживає нещасливе кохання, у мить психологічного самоусвідомлення власних почуттів говорить: *«Душа моя, мов до хреста прибита, / Конає в муках дикого одчаю»* [123, с. 110].

Отож, у ранній період творчості біблійні цитати, пов'язані зі стратою Христа, екстраполуються П. Карманським переважно на намагання досягнути трансцендентну сутність буття, виражають дисонансні настрої поетової душі.

Актуальною в ранній період творчості була для письменника (знов-таки у річищі шопенгауерівської філософії) тема знецінення та відчуження індивідуума у світі, в масовому суспільстві, вона поєднувалась із проблемою провідництва, складних узаємин визначної особистості з оточенням. Зазначені явища ставали джерелами незмінно песимістичних рефлексій. Автор розкриває ці настрої, зокрема, створюючи ліричну поему на тему біблійної розповіді про перебування Ісуса в Гетсиманському саду в ніч перед розп'яттям. Ідеться про твір із паратекстуальною цитатою в заголовку «В Гетсимані», насичений численними інтертекстуальними елементами, що переважно потрактовуються в символічному ключі. Тут чи не вперше у своїй творчості автор максимально наблизився до зображення центральної євангельської постаті – Сина Божого.

Увага зосереджена на таких моментах у змалюванні його образу, як «безгранична смута», терпіння, самотність, безмежна втома, молитва і смирення.

Характерно, що П. Карманський значно осучаснює образ Ісуса, співвідносить його зі своїм особистим життєвим досвідом. Відомо, що письменник у житті сам не раз страждав від самотності, у ранній період творчості переживав несприйняття суспільством, яке прагнуло ужитково-патріотичного читання, його творчості «для душі». Душевний монолог Христа містить спогади про його праведне земне життя у формі парафрази: *«Вже змалку жив я в самоті і труді, / Служив громаді, хорим і убогим / І не корився ложі та облуді, / А жив для правди і для свого брата... / Мої розбиті та невтомні ноги / Сходили кожний закуток Юдеї, / І кожда, навіть найбідніша, хата / Благословила щедроту Ісуса. / Я зрікся всього: кинув для ідеї / Старого батька і сумну Марію, / Прогнав від себе світову спокусу / І ніс страждущим віру та надію»* [123, с. 139].

Про тенденцію модернізації євангельських тем у літературі говорять дослідники А. Нямцу та В. Антофійчук. За їхніми спостереженнями, «фольклоризація розповіді про Ісуса Христа та його оточення (учнів, антагоністів) орієнтується перш за все на зближення Месії зі світом звичайних людей, своєрідне «олюднення» божественної іпостасі. В українській літературі ця тенденція особливо чітко простежується в кінці ХІХ – на початку ХХ ст.» [9, с. 101]. Зберігаючи часопросторові характеристики біблійного прототексту, П. Карманський подає їх також через топонімічні алюзії, як-от Гетсеман, Сіон, гора Оливна, Йордан, Голгофа, й іменні: Ісус (Учитель), Марія, Юда. У мить зображення найбільшої емоційної напруги Сина Божого П. Карманський укотре цитує його відомі слова, але вже в доповненому, порівнюючи з першою збіркою, варіанті: *«Отче! Чи не мож відняти / Від мене сеї прегіркої чари? / Та ні! Не хочу проти тебе стати: / Нехай святиться дивна воля Бога»* [123, с. 140].

Схоже, що від цієї поеми бере початок й автоінтертекстуальне використання письменником біблійної алюзії на факт зради Христа Іудою. У контексті твору вона використовується і як сюжетно-образний елемент прототексту, і як символ підлого вчинку щодо ближнього, у тексті читаємо: «*А з хмар дивився, як отверта рана, / Рум'яний місяць і багрив кервою / Вершок Голгофи. Тим часом від брами / Скрадався нишком до свого Пана / Зрадливий Юда з дикою юрбою*» [123, с. 140]. «Постать євангельського зрадника давно сприймається світовою культурою як загальнолюдський архетип для моделювання самого феномена зради» [9, с. 105], П. Карманський у подальшій своїй творчості активно використовуватиме її задля висвітлення національно-патріотичних ідей.

Події Першої світової війни, розпад Австро-Угорської імперії, національно-визвольна революція в Україні 1917–1921 років, важкий клімат суспільної моралі в Галичині – усе це спричинилося до того, що творчість естетів-«молодомузівців» виразно еволюціонувала від індивідуалістського, психологічно-особистісного художнього самовираження до соціальної, політичної, національно-історичної тематики. Як уже згадувалося в попередніх розділах, відобразилися ці тенденції й на письменницькій долі П. Карманського. Його поетичний голос зазвучав «то патріотичними, то іронічно-сатиричними, то розпачливо-панічними мотивами» [180, с. 10]. Відповідно змінювалася й специфіка використання біблійного цитування. Часто це відбувалося на фоні значно посиленого автобіографізму, що ставав основою автоінтертекстуального діалогу художніх, публіцистичних і мемуарних текстів автора. Автобіографічний дискурс митця, крім фактів з особистого життя письменника, містить чимало інформації з культурно-історичного контексту доби, у яку йому довелося жити, йдеться насамперед про події, свідком або учасником яких він був.

У післямолодомузівський період творчості мотив розп'яття асоціюється вже зі стражданнями українського народу в боротьбі за незалежність на початку ХХ століття. Паралельно актуалізуються й найбільш чітко виражені

мотиви зради та воскресіння, а також мотиви гріховності й спокути, жертви (насамперед як самопожертви) з відповідними різноплановими біблійними образами-алюзіями (Бога, Ісуса, Матері Божої, Юди, Агасфера, Голгофи, Саду Гетсиманського, хреста, хресної дороги, чаші, тернового вінка тощо).

Образ розп'ятої і зрадженої України з'являється спочатку в поетичних і публіцистичних творах П. Карманського, що публікувалися 1915 року у віденському «Віснику Союзу визволення України». У них ідеться про трагедію галицької землі, спричинену окупацією російськими військами на початку Першої світової війни. Зокрема, у статті «Їде, їде Зельман», використовуючи автотекстуальний повтор-цитату з однойменної народної пісні та численні історичні й біблійні алюзії, автор публіцистично гостро, із болем і жалем показує важкі наслідки поневолення галичан, намагається через морально-етичні категорії осмислити внутрішню політичну ситуацію в Галичині та геополітичні маніпуляції сферами впливу в Європі: *«І певно грижа совісти вижирає нині підлі душі громади московських запроданців, що їздили до Москви і Петербурга і закликали охрону на ратунок «підяремної Руси», як вижирала вона душу Юди, коли його долоню запекло 30 сребренників, заплата фарисеїв за зраду і злочин. Та чи запече сей огонь совісти «культурний» народ Англії, «революційну», «прогресивну» Францію і «братів» Сербів, які стали до послуг зрадників і запроданців? Чи відчують більш звиш 30 мільйонного народу, що гомонить з пісні Зельмана, сї революціонери і прогресисти, які пишуть панегірики в честь деспота, що прибиває на хрест українську націю?»* [115, с. 10]. Простежуються автоінтертекстуальні тематичні перегуки між цією статтею та низкою інших публікацій того часу, наприклад, такими як «Їздив, їздив білий цар», «Переповнилась міра»; із циклами віршів «Із сучасних поезій» і «Кривавим шляхом». Реалізуються ці автоповтори й через використання біблійних текстових запозичень. Наприклад, у поезії «В московськiм ярмі» з циклу «Кривавим шляхом» знаходить своє вираження той самий головний мотив-«автоцитатцитата» розп'яття, виражений через алюзивну метафору: *«Україна розп'ята // Від болю і журби приникла до землі // І ревно плакала над*

свіжими гробами, // Що простелись скрізь – долинами й горбами» [123, с. 278] .

Оскільки П. Карманський був активним учасником національно-визвольних змагань в Україні в 1917–1921 роках, то закономірно, що головні події того періоду стали для нього поштовхом до написання різних за родо-жанровою приналежністю творів. Показані вони, згідно з естетикою модернізму, переважно крізь призму внутрішніх психологічних переживань літературного героя. Зокрема, головними подіями, що знайшли потужний літературний резонанс у текстах письменника, стали Листопадовий чин (1 листопада 1918 року), так званий «трикутник смерті», відступ Української галицької армії за Збруч 16 липня 1919 року під тиском поляків, факт присудження Східної Галичини Польщі (події 25 червня 1919 року, 15 березня 1923 р.) тощо.

Виразна міжтекстова автокомунікація на основі історично-політичних реалій простежується між романом «Кільці рож» (1921), поетичною збіркою «За честь і волю» (1923), мемуарною повістю «Між рідними в Південній Америці» (1923) та низкою публіцистичних статей письменника, що публікувалися в газетах «Український прапор», «Праця», «Український хлібороб». Біблійні інтертекстуальні запозичення актуалізуються в цих творах з особливою інтенсивністю та характеризуються різноманітним художньо-образного наповнення й формально-змістового вираження. На формальному рівні вони реалізуються переважно як прямі цитати, алюзії та образи-символи.

Мотив розп'яття увиразнюється та набуває додаткового семантичного нюансування. Сильніше звучить ідея ототожнення страждань Ісуса та України, українського народу у вирі національно-визвольних подій. Наприклад, у романі «Кільці рож», де історичні події художньо представлені крізь призму світосприйняття автобіографічного головного героя – українського патріота, носія і сповідника української національної ідеї Святослава Петровича – важкий шлях Сина Божого на Голгофу проектується на життєвий шлях мільйонів українців. Петрович разом із рідним народом проходить «етапи хресної дороги» в роки воєнного лихоліття, відбув «Голгофу Талергофу»,

повернувся звідти змарнілий, хворий, із відчуттям великого болю й образи за несправедливе ставлення австро-угорської влади до українців на початку Першої світової війни. Прикрі почуття охоплювали його, коли він бачив, як *«народ жив серед руїн своїм життям, умлівав під хрестом, який переходив його сили»* [116, с. 71]. П. Карманський дослівно цитує слова Ісуса на хресті, коли описує враження Петровича від перебування в середовищі українських псевдопатріотів у Відні, що святкували *«празник побіди»* австрійської армії, яка *«визволяла»* українську землю від російської окупації. Не розуміючи, чому вони радіють, усвідомлюючи, що українці ж і надалі залишаються під гнітом як не одної сусідньої держави, то іншої, головний герой виголошує: *«Боже! Боже! Прости їх, бо вони не знають, що творять...»* [116, с. 73]. Коли Петрович повертається до Львова й дорогою спостерігає жахливі руїни українських сіл і міст, через які пройшла воєнна хуртовина, йому здавалося, ніби *«бачить високий хрест, що знімався попід хмари, а на ньому висіла розп'ята його рідна нація, і чорні хмари, що висіли над поруйнованою землею, видавалися йому великим терновим вінком на чолі мучениці. Здавалося йому, що чує болючі слова: «Ілі, ілі, ліма сабахтані!»* [116, с. 75]. Останній транслітерований вислів (прояв кодової інтертекстуальності) – слова Ісуса, виголошені ним в останні миті життя, українською означають *«Боже Мій, Боже Мій, нащо Мене Ти покинув?»*.

Доповнюється аналізований фрагмент тексту *«Кілець рож»* традиційно алюзивним залученням біблійного образу Голгофи (в католицькій традиції Кальварії), що символізує тут мучеництво й неймовірні страждання галичан-українців, Петрович *«відчував, що муки всіх святих, до котрих молиться християнська церква, бліднуть в обличчі великого страждання, що розлилося по галицьких селах, перемінюючи Україну на одну святу Кальварію. І він мимовільно на одній сільській станції вискочив з вагона, припав до рідної землі, що пересякла кров'ю страдників, і почав її цілувати, як цілує паломник землю на Голгофі біля Єрусалиму»* [116, с. 76]. Місце страти Христа уособлює саму жертвовну смерть Ісуса заради відкуплення людства від гріхів.

П. Карманський художньо проектує головні смислові акценти біблійних істин на політичну ситуацію в Україні через метафоричне використання алюзивних відсилань. Під час виступу на нараді Національної Ради Петрович звертається до західноукраїнських парламентарів: *«Батьки народу! Чи були ви хоч раз серед тих слухняних синів, що на ваш зазив пішли на Голгофу, щоб окупити ваші провини і увести вас у рай волі? Чи подивилися ви бодай на їх хресну дорогу? Чи подали ви хоч жовчі з оцтом конаючим на хресті самопосвяти? Чи відгукнулися ви на їх слова: батьки, чого ви нас кинули?»* [117, с. 41]. «Галицькою Кальварією» називає письменник у романі й відступ Української галицької армії за Збруч 16 липня 1919 року під натиском поляків. Спостерігаючи трагедію бідного *«галицького вигнанця»*, головний герой твору під час перебування в Кам'янці-Подільському *«бачив, що душа галицького українця перейшла всі етапи хресної дороги і на останньому етапі зомліла під вагою болю і з байдужністю виголошує останнє слово: довершилося»* [117, с. 68].

Алюзивні відсилання до Біблії, дослівна цитата вислову Ісуса в останню мить перед смертю, описана в Євангелії від Івана (19; 30), слугує П. Карманському для художнього осмислення історичних подій, підкреслює наскрізь емоційне й суб'єктивно-особистісне їх сприйняття.

Окрему ідейно-сюжетну лінію в тексті роману витворює особистий страдницький шлях Петровича як представника свого народу. П. Карманський творчо проектує життєву самопожертву Петровича в мить великої історичної хвилі українського національного піднесення на самозречення й жертвність Ісуса Христа заради спасіння людства. Внутрішній голос нашіптує Петровичеві: *«Йди, бери хрест твій і неси його без прокльону і не вважай себе ні героєм, ні мучеником»* [117, с. 52]. Достойно виконавши свою героїчну місію як поет і воїн, Петрович гине, а Україна продовжує свій шлях до волі.

Наявні головні біблійні автоцитатцитати і в автобіографічній повісті «Між рідними в Південній Америці», яка була написана в далекій Бразилії протягом 1922 р. П. Карманський поїхав на південноамериканський континент

у ролі дипломата з метою збору коштів на підтримку ЗУНР серед українських поселенців, а також із додатковим завданням заручитися підтримкою представництва уряду Бразилійської Республіки у справі Західної України на терені Ліги Націй, згодом займався там організацією громадсько-культурного життя. Протягом цієї місії він вів щоденник, що й ліг в основу повісті. Мандруючи від оселі до оселі українських емігрантів у Бразилії й Аргентині, автор-оповідач розповідає їм на зборах про Україну, про її національно-визвольні змагання – її «визвольну Голгофту», про те, що пережила Галичина за сім останніх років. Особливим контрастом на фоні чудового, погідного вечора в тропіках відлунюють у його душі спогади про жахіття недавніх подій на рідній землі. Надзвичайно сильного емоційного вираження набуває образ-символ України на хресті Розп'яття, що твориться автором на основі алюзивного відсилання до тексту Біблії. У щоденниковому записі, зробленому 8 березня у Прудентополі, читаємо: *«І лячно думати, що десь за океаном, за сотнями рік і сотнями гір, є країна, серед котрої стоїть велетенський хрест із розп'ятою на ньому українською нацією. І дивно думати, що для невеличкого клаптика поруйнованої землі вже від ряду років цю націю розпинають і терном вінчають, коли тим часом тут, у безмежних бразилійських лісах, на землі, що так і викидає з себе з елементарною силою буйну рістню, можна б легко сотні мільйонів голодних вмістити»* [120, с. 61].

Туга за рідним краєм, за своєю сім'єю охоплює душу автобіографічного героя повісті й у мить святкування Великодня на чужині. Страждання українців через використання антономазії ототожнюються вже традиційно з муками Христа, а воскресіння Сина Божого проектується на таке омріяне національне відродження України: *«За вікнами гомонить святкова юрба, музика грає жалібного марша. Христос воскрес! Ти чуєш, український народе, ти замучений Ісусе!»* [120, с. 93]. Не здобувши особливих дипломатичних успіхів у Бразилії, герой твору відчувається пригніченим, його тужливі настрої особливо посилюються на фоні яскравого, галасливого життя в Ріо де Жанейро, в оточенні прекрасних гір, моря, різнобарвної рослинності. У записі від 7 серпня

він пише: *«І яким бідним почуваю себе я серед цього благословенного світа, як пригнітає мене свідомість долі емігранта з країни, яка останні слова на хресті проголошує! І почуваю себе хоптою, що на газон з прегарними квітами заблукалася»* [120, с. 136]. П. Карманському було дуже боляче спостерігати, що українці, народ культурний та освічений, змушені важко виборювати свою державність на початку ХХ століття, у той час, коли, на його думку, менш розвинена Бразилія вже сто років існує як незалежна країна. За словами Л. Голомб, «є всі підстави вважати “Між рідними в Південній Америці” одним із кращих творів вітчизняної мемуаристики, новаторським і змістом, і формою. Докладно відтворена неприкрашена правда життя української еміграції в Бразилії та Аргентині стала цілком новою сторінкою української документальної літератури, що мала не тільки ознайомчий, але й виховний характер» [64, с. 198].

Розповідає П. Карманський про свої мандри Бразилією з використанням біблійних алюзій і в циклі публіцистичних статей у формі листів «Світла і тіни», що публікувалися в газеті «Праця» протягом 1922 року. Письменник зазначає, що йому часто доводилось бачити, як найбідніші українські поселенці віддавали для уряду ЗУНР найбільше, віддавали свої останні *«зімняті, перепоєні потом мільрейси»*, багатші ж діяли навпаки. У першому листі циклу він зазначає: *«бачив, як не один вислухав мого оповідання про Голгофту рідного краю, зітхнув навіть щиро, та після скінчених зборів відходив байдужим і в найближчій венді кінчив збори, топлячи свій патріотизм у чарці»* [125, с. 1].

Про роль визначної особистості в політичному житті українців ідеться в «Листах з Європи», що теж побачили світ у «Праці», але вже наступного, 1923 року. В одному з цих листів («Листи з Європи. V.») П. Карманський описує свою зустріч із Президентом ЗУНР Євгеном Петрушевичем у той час, коли справа ЗУНР була вже майже програна, і наводить його слова: *«Боже, коби вже раз хтось зняв з мене цей хрест важкий, звільнив мене від муки!»* [119, с. 1]. Наразі важко сказати, чи цей вислів-алюзія з Біблії справді належали Є. Петрушевичеві, чи П. Карманський сам потрактував душевне сум'яття

президента ЗУНР так, як йому це підказували власні відчуття. Але оскільки ці слова наявні в тексті письменника, розглядаємо їх поряд з іншими біблійними запозиченнями, що разом творять автоінтертекстуальну комунікацію його творів. Складність і важливість ролі народного провідника П. Карманський постійно відчував і на власному досвіді, у цьому ж листі він, укотре використовуючи антономазію, говорить: *«Мені стояла перед очима ціла Голгофта рідного краю, до мене говорила якась невидима сила: Не оглядайся на ніщо і йди працювати для збірної будучини твого народу, бо знай, що кожде зерно вкинуте в ґрунт, на якому виростають діти України, без огляду на кордони, підсонні і континенти, як не сьогодні, так згодом зродить плоди на користь цілої твоєї нації»* [119, с. 1].

Паралельно П. Карманський творив і ліричну епопею національно-визвольних змагань України – поетичну патріотичну збірку «За честь і волю», видану в Бразилії 1923 року. Вона теж долучалася до автоінтертекстуального діалогу письменникових текстів на рівні тематичних автоповторів. «Освоєні» біблійні запозичення, за допомогою яких творчо реалізовувалися мотиви розп'яття та воскресіння, також спроектовані в ній на національне й політичне життя України. Як зазначає П. Ляшкевич, у збірці «За честь і волю» «біблійна мудрість і символіка використані поетом не в морально-етичному чи філософському аспектах, а в суто політичному» [180, с. 12]. І справді, неважко помітити, що у свідомості П. Карманського в «післямолодомузівський» період творчості відбувається активний синтез патріотичного та релігійного напрямів його художнього мислення. Увага концентрувалася на галицькій тематиці, хоча загалом письменник завжди сприймав Україну цілісно.

У збірці так само, як й у прозі цього періоду, втілюється наскрізний мистецький прийом ототожнення страждань України з муками Ісуса на хресті Розп'яття. Показовим у цьому плані є вірш-«двійник» вищезгаданої ліричної поеми «В Гетсемані» зі збірки «Пливем по морі тьми» з однойменною назвою. Бачимо виразний приклад автоінтертекстуального діалогу творів П. Карманського, що ґрунтується на цитуванні «чужого» тексту. На відміну від

більш раннього твору, де головними були типовий символістський антураж, особистісні, морально-психологічні акценти в зображенні Сина Божого, у поезії «У Гефсемані» зі збірки «За честь і волю» превалює національно-патріотичне семантичне наповнення цього біблійного образу. Варто порівняти текстові еквіваленти:

«В Гетсемані» (зб. «Пливем по морі тьми»)	«У Гефсемані» (зб. «За честь і волю»)
<p>«Упав на камінь. На самотню душу Звалилась чорна безгранична смута, <u>І Він склонився, гей вдова забута...</u>»</p> <p>«Душу Ісуса обняла <u>тривога</u>»</p> <p>А <u>під кривавий плив з чола струмками</u>».</p> <p>«... І гірко плакав. Крізь таємну глушу Неслися скорбні, жалісні ридання, А <u>теплі сльози підмивали скелю</u>».</p> <p>«І Він склонився на тверде каміння І кликав: <u>«Отче! Чи не мож відняти Від мене сеї прегіркої чари?»</u>»</p> <p>«<u>Та ні! Не хочу проти Тебе стати: Нехай святиться дивна воля Бога</u>».</p>	<p>«У Гефсемані ми <u>поникли з болю</u>»</p> <p>«У Гефсемані ми з <u>тривоги млієм</u>»</p> <p>«Й тривога <u>потом наші чола росить</u>».</p> <p>«І кам'янієм на кривавих ріках. Заморози нам <u>сльози на повіках</u>, Бо ми їх – труси – сплакнути не смієм».</p> <p>«<u>Ох, Отче! Отче! Відними, як можна, Від нас цю чару, горестю налиту!</u>»</p> <p>«Ми <u>чашу горя вип'єм до краплини</u>».</p> <p>«<u>Проте не наша, а Твоя будь воля</u>»</p>

Як бачимо, автор, алюзивно й дослівно цитуючи біблійний прототекст, вдало використовує закладений у ньому архетипний потенціал, проектуючи його на різні життєві ситуації в різних текстах. Якщо в ліричній поемі «В Гетсемані», хоча й осучаснено, але все ж ідеться про життя Ісуса, і лише з підтексту впливає символічність його образу у проєкції на загальнолюдське існування, то в пізнішому тексті образно змальовується трагедія конкретного народу – українців – у вирі воєнних подій. Ліричне «я» автора поєднується з узагальненим народним «ми», це посилює проблематику твору й розширює масштаб вираження художнього мислення письменника. В обох текстах спостерігається певна синхронність розвитку сюжету й між собою, і з текстом Біблії. Помітно, що автор використовує для написання нової поезії текстові елементи свого попереднього твору як біблійного характеру, так й індивідуально-авторські трактування «чужого» протосюжету. Зокрема, це відбувається на лексико-семантичному рівні.

Текстами-двійниками, між якими автокомунікація вибудовується й на рівні тематичних перегуків, й із залученням аналогічних або дуже близьких біблійних запозичень, можна вважати також поезії зі збірки «За честь і волю» «На чужині на ріках ми сиділи» та «На кривавих ріках», вірші «В перші роковини Падоліста» та «Листопадова ніч», останній до збірки не входить, публікувався в «Українському хліборобі» 1924 року [121].

Художній автоінтертекстуальний діалог віршів «В перші роковини Падоліста» (1919) та «Листопадова ніч» (1924) розкриває цікаві аспекти їхнього розуміння у процесі зіставлення. Алюзивна автоцитата в заголовку пізнішого твору «Листопадова ніч», основана на знаковій календарній даті, демонструє схильність автора до повторних осмислень певних подій, що виливається в повтори текстові. Спільним для обох поезій є художньо-образне відображення великого піднесення національного духу українців, які творили власну державу на західних теренах. Уособленням пробуджених прагнень рідного народу для П. Карманського став образ біблійного воскреслого Лазаря. Національне відродження послідовно асоціюється у творчості письменника з

воскресінням. Це виразний приклад текстів-«двійників», у яких, окрім виразних тематичних перегуків, наявне автоцитуювання первісно привнесених із Біблії елементів. Причому, у пізнішому тексті ім'я Лазаря не називається. У першому вірші читаємо: *«І сталося чудо!.. Лазареве тіло, / Закуте в гробі три дні, три віки, / Воскресло, встало, кровію скипіло / І, меч двосічний взявши до руки, / Пішло до бою з темним духом смерти»* [123, с. 186]. У пізнішому тексті, де автор із возвеличенням звертається до героїв-учасників листопадового повстання, наявне відсилання до цього ж фрагменту тексту: *«Ви громи вкинули у груди / Вмерця, що похорону ждав. / Вмерлець ожив, сягнув по чудо, / Скував себе в ряди батав...»* [123, с. 306]. Бачимо, що відсутність іменної біблійної алюзії тут компенсується паралельним прочитанням попереднього тексту, відбувається взаємодоповнення на лексично-змістовному рівні текстами один одного. Помітні в цих поезіях й апеляції як модифіковані цитати до головних християнських молитв «Ангельське привітання» Діви Марії та «Отче наш», виражені в наступних рядках: *«Благословенна будь священна хвиля, Благословенні невмирущі дні!»* («В перші роковини Падолиста»), *«Благословенна нині й присно / Хай буде пам'ять тих хотінь...»* («Листопадова ніч»). І ще відповідно: *«Нехай святиться гордий стяг Народу, // Який простерся на верхах Карпат!»* та – *«Нехай святиться з роду в роди / Ся Ніч жертвенного огня!»*. Якщо в першому вірші бачимо виразні (теоретично вперше) художньо потрактовані запозичення з біблійних текстів, то в другому під час автоінтертекстуального цитування відбувається накладання на ті ж таки біблійні ще й попередніх додаткових індивідуально-авторських смислів. І таке прирощення відбувається з кожною наступною подібною автокомунікацією, коли в нових текстах цитуються попередні цитування «чужого» тексту.

Активізація національно-визвольних змагань, пробудження національної свідомості в українців по обидва боки Збруча логічно асоціюється в П. Карманського з воскресінням. Мотив воскресіння також мігрує в текстових просторах письменника, витворюючи автоінтертекстуальну траєкторію свого руху та тримаючи у своєму силовому полі сюжетно та тематично близькі

образи біблійного прототексту. Наприклад, у романі «Кільці рож» радість від творення незалежної Української Народної Республіки (IV Універсал Української Центральної Ради), епізод визнання її суверенітету низкою європейських держав показано за допомогою алюзивного цитування Біблії, що реалізується через метафору. Внутрішній монолог Петровича звучить таким чином: *«Розступіться з дороги, бо йде син вільної української нації, що після вікової смерти відвалила надгробну скрижаль і воскресла в сяйві слави і ліпоти!»* [116, с. 81]. Також він знаходить *«воскресаючу Україну»*, коли працює на курсах українознавства для вчителів народних шкіл у південних містах України, і сам докладає зусиль до пробудження національної свідомості серед зросійщених українців, радіє, коли *«кожна його лекція, кожне його слово воскрешує з мертвих одного українця або одну українку»* [117, с. 29].

Вірить у «воскресіння» України й автобіографічний герой книги «Між рідними в Південній Америці», коли бачить щедрість і щире зацікавлення долею України багатьох українських поселенців у Бразилії. Серед останніх віршів збірки «За честь і волю» є поезія «Воскреснеш», де вкотре за допомогою алюзивного відсилання до Книги Книг утверджується ідея національного й державного відродження України: *«Воскреснеш, скований Титане, / Як встав з утроби кита Йона! / І зіллям з рідного Сіону, / Де храм твоєї слави стане, / Усі залічиш рани»* [123, с. 230].

Загрози військово-політичного характеру національному й державному відновленню України виражаються П. Карманським через мотив зради, який реалізується із залученням образу Юди та низки асоціативно пов'язаних із ним деталей. «Досить широко розповсюджені версії образу Юди, у яких сюжетний розвиток визначається національно-патріотичними ідеями та концепціями» [10, с. 18]. У «Кільцях рож» у цьому контексті описується перший наступ більшовиків на Київ, коли *«українські мрійники зрозуміли, що московські братерські поцілунки є затроєні зрадою Юди»* [116, с. 80]. У збірці «За честь і волю» мотив Юдиної зради використовується письменником для увиразнення переживань патріота-галичанина через угоду між УНР і Польщею

(Варшавський договір 21. 04. 1920 р.), згідно з якою Галичина потрапляла під владу Польщі. У поезії «Святий Герою!» читаємо: *«Святий Герою з наддністрянських долів / (...) Безвольна жертво хатніх коромолів, / В дім Путифара спродана братами! / (...) Й тебе спродали за марний сребренник / Тяглом до плуга польського магната...»* [123, с.193–194]. Образно трактується автором польська окупація Східної Галичини, наприклад, у поезії «Убрали нас у багряницю»: *«За гроші зради закупили / Своім повіям «поле крові» / І наші ризи розділили, / Лишивши нам одні окуви»* [123, с. 219]. Подібні автоповтори наявні й у численних публіцистичних текстах.

Отже, автоінтертекстуальний діалог художніх і документальних творів П. Карманського цілком вдало твориться шляхом творчого автоцитуювання первісно привнесених із Біблії текстових елементів. Притім біблійні «автоцитатитати» циркулюють як між фікційними та нефікційними творами автора, так і в межах кожного з цих текстових комплексів. Біблійний інтертекст свідомо перетворюється письменником на автоінтертекст. Головними автоінтертекстуальними мотивами, запозиченими з Книги Книг, постають мотиви розп'яття, зради, воскресіння разом із пов'язаними з ними образами-символами. Автокомунікативна функція зазначених наскрізних мотивів реалізується через постійне прирощення індивідуально-авторських смислів, що відбувається з кожним наступним використанням.

Автоповтори біблійного походження представляють один із важливих проявів інтертекстуальної поетики П. Карманського, засвідчують ключові мистецькі настанови автора в контексті модернізму.

3. 3. Індивідуально створений мотив як маркер автокомунікативної взаємодії творів П. Карманського

Окремої уваги у творчості П. Карманського заслуговують прояви класичної автоінтертекстуальності, коли автоцитуювання ґрунтуються на індивідуально створених автором мотивах.

Як матеріал для дослідження використовуються такі тексти письменника: роман «Кільці рож», уривок з повісті «Аранії» під назвою «В поті чола», мемуарна повість «Між рідними в Південній Америці», цикл листів «без адреси» та «по адресі» (1927–1929 рр.), газетні публікації П. Карманського, розміщені в часописах «Праця» й «Український хлібороб».

Автоінтертекстуальне функціонування головних мотивів у творчості П. Карманського насамперед відбувається через актуалізацію повторюваних комплексів почуттів, переживань, ідей, образів літературних героїв у різних текстах, багаторазове звернення до одних і тих самих подій з особистого й суспільного життя тощо.

У ранніх поетичних збірках П. Карманського, де найбільш чітко представлений символізм з ознаками декадансу, наскрізними й найчастіше повторюваними є мотиви смутку та душевного болю (їх варіаціями були скорбота, туга, плач, страждання, поетизація смерті) у поєднанні з екзотичними італійськими мотивами, алюзіями з італійських поетів. Художньо-естетичні категорії тут виразно домінують над соціально-громадянськими.

У подальшій творчості коло письменницьких інтенцій П. Карманського розширюється, як відомо, він постає вже не лише автором поетичного слова, а й пише художню прозу, літературно-критичні статті, публіцистичні й мемуарні твори. Автоінтертекстуальні зв'язки, відповідно, теж стають більш численними та різноманітними.

Важливим із погляду автоінтертекстуальних взаємозв'язків є «бразильський» період творчості П. Карманського. Він охоплює 1922–1931 роки, коли письменник перебував на південноамериканському континенті. Приїхавши до Бразилії та Аргентини в ролі дипломата з метою зібрати кошти на підтримку ЗУНР серед українських поселенців, він залишився в Бразилії й поринув у громадсько-культурне життя. П. Карманський став засновником й очільником «Українського Союзу в Бразилії», ініціював створення земельного банку, започаткував і вів справу народного самооподаткування, редагував газету «Праця», згодом «Український хлібороб», займався освітньою роботою,

домігся відкриття української школи. Усі перипетії його перебування в бразильських колоніях і найважливіші події з особистого й суспільного життя відобразилися у творчості. Автобіографізм став одним із найбільш вагомих чинників формування ідейно-тематичного простору творчості письменника, зокрема й автоінтертекстуальності. Увага П. Карманського постійно прикута до життя української спільноти, її існування на рідних теренах та в еміграції.

Особливо активізується в цей час один із ключових автоінтертекстуальних мотивів П. Карманського – мотив власного місіонерства, метою якого є подолання національного невігластва серед українців. Його початки помітні у творах письменника, написаних ним ще задовго до цього виїзду за океан. Зокрема, можна згадати епізод із роману «Кільця рож». У творі описується просвітницька робота головного героя Петровича в одному зі степових міст України – в Херсоні, де він веде курс з українського письменства для місцевих учителів і бачить, що *«вистане вкинути тільки зерно, а забута українська нива забуває багатим розмаєм»* [117, с. 29], бачить, що *«кожна його лекція, кожне його слово воскрешує з мертвих одного українця або одну українку»* [117, с. 29]. І його охоплювало неймовірне одухотворення, яке будили в ньому вдячні слухачі. Цей мотив простежується й у мемуарній повісті «Між рідними в Південній Америці». У ній письменник розповідає, як йому доводилося збирати кошти для продовження національно-визвольних змагань в Україні й водночас при кожній нагоді проводити культурно-просвітницьку роботу серед українців. Ще тільки в дорозі до Бразилії він випадково знайомиться з українцем, котрий відбув військовий полон у Раштадті й цілком *«зневірився в українство»*. П. Карманському вдається пробудити в ньому патріотичні почуття, у повісті він розповідає: *«Ось так і на океані довелося мені віднайти заблудшого сина України, щоб його повернути. І де мені вже не приходилося вишукувати синів України і завертати їх з манівців! Дивно якось складається...»* [122, с. 20]. Принагідно варто зауважити, що в біографії П. Карманського був факт його участі в культурно-освітній діяльності в таборах для військовополонених російської армії в Раштадті,

Вещлярі, Зальцвелелі, де західноукраїнська інтелігенція на запрошення «Союзу визволення України» займалась вихованням у співвітчизників із Наддніпрянщини почуття національної самосвідомості. У газетній статті «Ще не вмерла» Карманський-публіцист так згадує про це: *«Колись доводилося мені працювати серед змосковцених українських полонених в Німеччині і не раз на саму згадку про Україну сипалося з їх рук камінне. Згодом з тих людей стали борці за волю України»* [131]. Подібних перегуків у творах автора незліченна кількість.

Тривожить письменника процес денаціоналізації серед українських емігрантів, у повісті «Між рідними в Південній Америці» він усе ж вірить, що *«прийде час, коли одні й другі знайдуть собі праву дорогу, коли всі «блудні сини» до своїх батьківських порогів з покутою вернуться. Коли б тільки наш нарід ганьби рабського ярма позбувся!»* [122, с. 157–158]. Щоби протистояти деструктивним національним процесам в українських осередках, П. Карманський задумує створити об'єднавчий громадсько-культурний осередок – «Український Союз у Бразилії». Процес створення й подальшого функціонування цієї організації детально описується й у книзі «Між рідними в Південній Америці», і паралельно в численних газетних публікаціях П. Карманського, розміщених у «Праці», а пізніше в «Українському Хліборобі». Зокрема, у циклі статей «Світла і тіни» автор постійно зазначає: *«Процес денаціоналізації, занепаду духового і деморалізації – хоч не залічуваний привичним оком – добирається до наших осель все більше і більше і йому треба протиставити зорганізовану акцію і то громадну»* [126]; *«перед нами стає на цілий свій зріст завдання об'єднання нашого національного фронту, зорганізування нашої політичної, культурної і економічної сили, створення громади об'єднаної одним змаганням, одною думкою, одним духом. Якщо ми цього не зробимо, так в найблищій будуччині розклює нас чуже гайвороння і тільки в історії лишиться спогод, що колись то з нашої країни виемітрувало до Бразилії стільки а стільки тисяч родин»* [127]; *«треба зорганізувати нашу еміграцію в одну здисципліновану громаду»* [128] і т. д.

Головною метою всіх громадсько-організаційних заходів П. Карманський бачить «уморальнення загалу», виховання освіченої та свідомої молоді, наголошує на надзвичайній важливості церкви і шкільництва для розвитку і збереження власної ідентичності української громади на землях Бразилії. І сам докладає до цієї справи надмірні зусилля, радіє, коли на певний час йому вдається зорганізувати українську громаду. У книзі «Між рідними в Південній Америці» фіксуємо один із численних автоповторів на тему культурного виховання: *«Аж тепер я бачу, що мої слова, моя наука по лісових нетрах не порозгублювалася, що кожне моє слово, яке я сіяв по оселях, на добру землю впало і кільчить почало»* [122, с. 130].

Однак оптимізм П. Карманського з часом згасає, його благородні наміри зустріли опір із боку місцевого духівництва, яке не було зацікавлене в розвиненій і свідомій громаді. Гострі суперечки автора з отцями-василіанами в Бразилії відобразились, зокрема, на сторінках часопису «Український хлібороб», у книгах «Чому? Причинки до місіонерської діяльності василіян у Бразилії» (1925), «Моїм клеветникам» (1927). Відгуки цих подій, відомих у Бразилії під назвою «карманщина», знаходимо й у художніх творах, створених у той самий час. Це видана під псевдонімом Гілярій Макух збірка сатиричних віршів «Бразилійські співомовки» (1925) й ліро-епічна поема «Плач бразилійської пуші» (1926). Із погляду автоінтертекстуальності всі ці тексти становлять значний інтерес, оскільки містять численні автоповтори у вигляді розлогих описів чи коротеньких спогадів про одні й ті самі події з реального життя, та можуть бути предметом окремого дослідження.

Утомившись від цькувань та дискредитації з боку отців-василіан і залишивши Союз, школу, друкарню, часописи та не маючи дозволу на повернення в рідну Галичину, письменник переїжджає у глуху бразильську провінцію Раншарія, де починає займатися землеробством. У цей час він, зокрема, пише на основі автобіографічних даних цикл листів «без адреси», «по адресі» (1927–1929 рр.) і повість «Аранії». Уривок із останньої відомий під назвою «В поті чола» і становить зі згаданими «листами» своєрідну смислову

цілісність, або навіть діалогію. Виявом міжтекстових автокомунікацій у цих творах є тема знецінення культурно-освітньої праці в суспільстві. Оскільки йдеться насамперед про суспільство українське (як на одвічних землях України в Європі, так і в бразильських тропіках), то знову актуалізується україноцентричне коло думок. Реалізується ця тема через спільні мотиви втрати автором себе як українського митця, зневіри у своє призначення як носія національних цінностей і культури загалом, відірваності від письменницької громади рідного краю, розчарування у своїй самовідданій і жертвній праці в українських колоніях на бразильських землях. Водночас у згаданих творах пульсує прихована у свідомості митця думка про важливість просвітницько-організаційної роботи серед українських емігрантів.

В одному з «Листів по адресі» письменник розповідає про твори, які він написав у Бразилії, з-поміж них згадує «об'ємисте оповідання» «Аранії», в якому, дав *«малюнок нидіння нашої еміграції під палючим промінням підтропікового сонця»* [120, с. 12]. На фоні життя української громади, часто примітивного й жалюгідного у своєму становищі, і в «листах», і в уривку «В поті чола» виділяється постать культурного працівника, «загубленого» й усіма забутого в бразильській пущі. Очевидна аналогічність образу головного героя повісті Остапа Думи й авторського образу в «Листах без адреси». Цікаво, що образ літературного героя на прізвище Дума у творчості П. Карманського є інтертекстуальним запозиченням, первісно привнесеним зі сторінок «Зорі» – однієї з перших емігрантських газет українців у Бразилії, – у текст публіцистичного нарису «Хто ви такі?», де автор згадує про Степана Думу як про культурного провідника серед українських поселенців. Змінивши ім'я, але залишивши прізвище, автор робить цей образ головним і в повісті «Аранії», а згодом уводить героя, теж носія культурних цінностей, на ім'я Остап Дума, і в оповідання «Бенкет». Такий художній прийом є зразком автоінтертекстуального ремінісцентно-алюзивного цитування.

Привертають увагу численні повтори автобіографічного характеру між текстом уривка «В поті чола» та «Листами без адреси», «Листом по адресі» у

вигляді інших алюзій, а також ремінісценцій, легких натяків, виражених через слова і словосполучення з посиленням семантичним наповненням, та прямих тематичних перегуків і дослівних цитат. (Див. таблицю).

Насамперед у них ідеться про важкі умови праці в бразильській пущі на випалених під землеробство ділянках лісу, про колишнє життя у європейських столицях, про душевний біль й образу на українську громаду в Бразилії, якій непотрібною виявилась культурно-освітня робота, про специфічні для українця особливості бразильського життя та побуту, такі як будівництво примітивного житла з дощок, вирощування кави, чаю, кукурудзи, боротьба з комахами та іншими небезпеками, які чигають на людину в тропіках, традиція споживання «шімарону» – гіркомого бразильського чаю тощо.

Порівняльна таблиця окремих автоінтертекстуальних елементів із текстів «Листів без адреси», з «Листа по адресі» та з уривка повісті «Аранії» під назвою «В поті чола».

«Листи», публіковані в журналі «Світ» у 1927-1929 рр.	Уривок із повісті «Аранії» «В поті чола»
«На віддалі трьох діб їзди залізницею живе у винаймленій, обідраній хаті моя дружина – сама саміська, з дев'ятирічною донечкою і дев'ятимісячним синком» [113, с. 8–9].	«Відсвяткували Різдво і Дума виїхав у лісову пущу, залишивши сім'ю у винаймленій хатині в Есперанса...» [111, с. 6].
«Сьогодні я мешкаю у позиченій шопі з глиняним током, без стелі, з відкритими причілками, якими бушують вітри, заганняючи дощ на стіл і на ліжко» [113, с. 8].	«Зайшли до сусіда, до хати, яка ще не була закінченою, де ждали поселенці. (...) Роздивлявся по хаті, в якій мав переживати, поки не спроможеться на свою хатину. Чотири стіни з незугарно вирізаних, а то й колених дощок червоної седри, з відкритими

«Двадцять років я вудився у каварнях усіляких європейських столиць; позіхав від нудьги, спалювався тугою за чимось, чого ще ні один філософ не означив; всякав у себе тільки це, що дає насолоду безграничного смутку; носився світами, тікав від себе самого» [112, с. 4].

Між гори спалених гиляк,

Під кукурудзи шелестіння,

Між бурянами він заляк –

Вчорашній цар хотіння [112, с. 3].

«кава, біля котрої я, мов Христос на етапах хресної дороги, нераз умлівав, приклякаючи при кожному корчику і вмиваючи його своїм потом, велить дождити на результат праці принаймні чотири роки» [120, с. 11].

Тропічне сонце мече жар

І кров у нього в жилах варить, –

А він – колишній духа цар –

Про дощ для рижу марить... [112, с. 3].

«А я – в перепітнілій сорочці, чорній і грязній, кигтями перегрібаю ямки з рослинками кави, перебиваючися крізь

причілками, з малим віконцем, закритим віконницею, з током замість підлоги, без стелі...» [111, с. 6].

«Сюди зайшов з багатих ресторанів, каварень і концертних саль Відня, Праги, Риму і інших європейських столичних городів, де заїдала його нудьга, де туга угнітала його і морила серед гучного бурхливого життєвого базару!» [111, с. 6–7].

«Перебиваючися крізь гущу і перепони спаленого лісу, переходив рядками ямок, приклякав біля кожної, піднімав патики і обережно вигрібував довкола ніжних рослиннок землю, якої нанесли дощі або наточили мурахи» [111, с. 7].

«Сонце лило жаром, в гущі кукурузи та кущів було парно і нічим було дихати, та Дума не звертав уваги ні на жару, ні на піт, який вскорі вщерть перемочив його сорочку та штани ігрубими краплями скапував з його обличча у відкриті ямки. Не звертав

гори спаленого гилля і перескакуючи колоди. І роздряпуючи руки на кільчастих бурянах, ламаю кукурудзу і міхом зношу її до купи, четвертину кілометра далеко» [112, с. 3].

Сокира, сапа та рискаль –

Отсе моє перо сьогодні.

І хоч би в серці сплакнув жаль!

Душа – мертва безодня [112, с. 3].

«... я вечорами, в колі моїх сусідів, хліборобів, що порозсідаються на обгорілих пнях пероби, седри, або іпе, які ще й досі пахнуть міррою, балакаю про погоду, про спеку, про те, скільки кому жара спалила рослин кави, скільки хто з цієї ж причини втратив міхів кукурузи чи рижу, скільки нарізано вже дощок на будинок сільської школи, де краще продати продукт своєї праці і др.» [112, с. 5–6].

«Горять товсті ломаки на ніколи не погасаючій ватрі, з рук до рук подають «кую» з горячим, гірким «шімароном», який по черзі смокчуть гості метальною трубкою-бомбою, стоять

уваги на те, що руки розцарапували йому колючки, а ноги йому путали розтягнуті довгими батогами шнури прикрого сіпо» [111, с. 7].

«І як воно сталося, що він приймив на себе таку роль? Що він перо переробив на сокиру, форсу та сапу – він, вічний мрійник, книжковий міль і орел, що ненавидів низини життя? Чи ця переміна це простий випадок, наказ життєвих умовин, чи примус призначення?» [111, с. 9].

Стали сходитися сусіди на вечірню балачку. (...) Подали кую з шімароном, хазяїн наливав кипяток і кую мандрувала з рук до рук, все вколо і вколо. Місяць простер свою білу намітку і було видно, як довкола підіймалися сиві пасма диму з цигареток. (...) І тоді в блідому сяйві місяця і у стрибаючих плахтах червоних мерехтінь від палахкотячої ватри із сидячих творилася своєрідна легендарна пантоміна: бачилось, казкові велетні завмерли, заморожені, на галяві серед дівичих борів і дожидають моменту, в якому нова тайна воскресить їх до руху й до

довкола приспані височезні кукурузи, цвіркотять цвіркуни, мов ковальські молоти бють у лісі жаби-воли, запах жасміну розливають квітучі мамони, таємна тиша снується дрімучими лісами, місяць сріблить стежку, яка перебиває гущу кукурузи від одної хатини-будки до другої, вється дим з цигареток з власного тютюну, загорнутого в листок з кукурузи, - а мої гості сидять мов казкові велетні-опришки, по їхніх обличах гуляють світлотіни, що відриваються від палахкотячих ломак...» [112, с. 6].

життя. Цвірінькали цвіркуни, свистіли і мов діти заводили жаби, проклята душа, заморожена в нічну птицю, голосила свою покайну пісню, що смутком на слухаючих наводила жах» [111, с. 8].

До цих міжтекстових автокомунікацій П. Карманського долучається й коротенький вірш-диптих «Між гори спалених гиляк». Він розміщений в одному з листів, тому наразі з метою порівняння розглядаємо його поруч із цим публіцистичним текстом. Письменник загалом у своїй творчості активно продукує автоінтертекстуальні зв'язки між поезією та художньою й документальною прозою.

Мають місце в згаданих творах приклади автотекстуальності, коли, скажімо, в одному з «листів» неодноразово повторюються фрагменти суб'єктивізованої оповіді майже одними й тими самими словами про надважку роботу на не дуже придатній для землеробства бразильській землі. Або в тому ж «Листі без адреси» кілька разів простежуються пряме та алюзивне відсилання до книги «Між рідними в південній Америці», переоціненій автором після життєвих перипетій, у такому разі автотекстуальність базується на автоінтертекстуальних зв'язках і є їхнім різновидом.

Автоінтертекстуальними у творах бразильського періоду є й мотиви вигнання, скитальства, розлуки з рідним краєм, туги за своєю сім'єю тощо. Вони так само активізуються у фікційних і нефікційних текстах, створюючи їх автокомунікативну взаємодію.

Отже, автоінтертекстуальність є неодмінною ознакою ідіостилю П. Карманського і свідченням еволюції його письменницьких інтенцій. Ґрунтується вона головним чином на втіленні в різноманітних творах автора ключових для нього ідей україноцентричного характеру в поєднанні з виразним автобіографізмом. Основними маркерами міжтекстових автокомунікацій стають мотиви в широкому інтертекстуальному розумінні як засоби реалізації окремих повторюваних тем. Автоінтертекстуальна циркуляція мотивів відбувається через автоцитування – багаторазове використання семантично цілісних текстових елементів (від окремих слів та словосполучень із посиленням семантичним наповненням до чималих фрагментів текстів) у різних контекстах. Кожен із автоповторів концентрує в собі найважливіші для письменника думки та ідеї, які він хоче донести до читача.

Висновки до розділу 3

У контексті творчості П. Карманського такий тип інтертекстуальних комунікацій як автоінтертекстуальність слугує ознакою письменницького ідіостилю та представляє локальний приклад діахронічного інтертекстуального зрізу творчості автора.

Основою автоінтертекстуальності у творчому спадку П. Карманського є ідейно-тематична спільність, що характеризується україноцентричним колом думок і завдяки цьому поєднує тексти автора в єдину творчу структуру. Також важливими об'єднавчими чинниками можна вважати автобіографізм і потужний наскрізний ліризм.

Головними засобами реалізації окремих повторюваних тем виявилися мотиви в широкому інтертекстуальному розумінні як будь-які семантичні повтори (по суті стійкі формально-змістові словесно виражені текстові

компоненти), що мають художньо-естетичну вартість і функціонують в одному або в кількох текстах. Автоінтертекстуальна циркуляція мотивів відбувається через автоцитування – багаторазове використання семантично цілісних текстових елементів (від окремих слів і словосполучень із посиленням семантичним наповненням до чималих фрагментів текстів) у різних контекстах.

Автоінтертекстуальність у творчій спадщині письменника має два аспекти. Один із них виявляє такий спосіб автокомунікації, коли окремі запозичені елементи первісно є «чужими», але, увійшовши у структуру одного з текстів, стають уже його власним компонентом. Далі вони продовжують мандрувати в текстових просторах цього ж автора та набувають ознак автоцитати. Другий аспект базується на численних повторях самостійно створених автором мотивів і їхніх варіантів. В обох випадках автоповтори відбуваються як між фікційними та нефікційними творами автора, так і в межах кожного з цих текстових комплексів.

Головними джерелами інтертекстуальних запозичень, що використовуються в автоінтертекстуальному ключі у творах П. Карманського, є античний (культурно-історичний дискурс Риму) та біблійний дискурси. Інтертекстуальні автоцитатцитати із зазначених джерел постають неодмінними образними домінантами художнього світу письменника, також проявляють себе потужними каталізаторами головних мисленневих процесів у публіцистиці та мемуаристиці. Головне семантичне ядро цих «автоцитатцитат» зберігає первинне значення й залишається сталим, а автоінтертекстуальна парадигма, що ґрунтується на цитуванні «чужого» тексту, вибудовується шляхом поєднання первинного смислового навантаження текстового запозичення з постійним активним прирощенням індивідуально-авторських значень під час кожного наступного цитування. Автоінтертекстуальні властивості таких цитат реалізуються як у межах окремих тематичних комплексів, так і в різних. Коли йдеться про індивідуально створені мотиви як маркери автоінтертекстуальності, автотематизм постає більш цілісним й однорідним, повтори підпорядковуються якійсь єдиній тематиці.

Автоцитати обох типів циркулюють між фікційними та нефікційними творами автора, а також у межах кожного з цих текстових комплексів й оприявнюються, як правило, через аналогічні або дуже близькі за значенням повторювані в різних текстах власне цитати, алюзії, ремінісценції, що поєднуються із тропами, стилістичними фігурами.

Автоінтертекстуальність на основі запозичень із «чужих» текстів – це свідоме перетворення біблійного й римського інтертекстів на власний автоінтертекст. Головними автоінтертекстуальними мотивами, запозиченими з культурно-історичного римського тексту, постає мотив величі Риму як міста з його культурними пам'ятками і як могутньої держави, мотив гладіаторського поєдинку (як варіант – мотив пораненого гладіатора), також наявний прийом створення текстів із однаковою назвою на тему, пов'язану з Римом тощо. Автоінтертекстуальні мотиви, привнесені з Книги Книг, – це насамперед мотиви розп'яття, зради, воскресіння разом із відповідними образами-символами.

Автоінтертекстуальність на основі відносно самостійно створених автором мотивів – це, насамперед, мотив національно-культурного просвітництва, яке здійснюється сильною, освіченою й національно свідомою особистістю (таким є головний герой у романі «Кільці рож» та автобіографічний герой у мемуаристиці й публіцистиці). Водночас виявом міжтекстових автокомунікацій стала тема знецінення культурно-освітньої праці в суспільстві. Автоінтертекстуальними у творах бразильського періоду стали також мотиви вигнання, блукань, розлуки з рідним краєм, туги за родиною тощо.

ВИСНОВКИ

Вивчення творчості П. Карманського на засадах інтертекстуальності виявилось цікавим і перспективним завданням для літературознавчого дослідження, оскільки це, по-перше, збагатило теорію інтертекстуальності новими методологічними підходами; по-друге, суттєво розширило уявлення про постать П. Карманського в українському культурно-історичному просторі та відкрило нові грані його літературного таланту; по-третє, дало змогу доповнити розуміння специфіки українського модернізму.

Становлення поняття інтертекстуальності відбувалося в кілька етапів і триває досі. Генезис теорії міжтекстових зв'язків простежено у працях сучасних дослідників Л. Меркотан, М. Шаповал, Т. Динниченко та ін. У нашій дисертації було доповнено й уточнено окремі аспекти цього питання. Отже, формування концепції інтертекстуальності пройшло чотири етапи розвитку. Підготовчий етап – праці О. Потебні, М. Бахтіна, Ю. Тинянова, Ф. де Соссюра, Б. Томашевського, А. Веселовського, Л. Виготського, К. Тарановського. На першому етапі відбулося виникнення основних термінів теорії міжтекстових взаємодій – «інтертекстуальності» та «інтертексту», розширення категоріального апарату в межах теорій структуралізму й постструктуралізму, розширення поняття тексту, аж до ототожнення з людською культурою і світом загалом, і набуття ним автономного існування, розвиток теорії М. Ріффатера про визначальну роль читача у функціонуванні тексту). Другий етап – це «прирошення» міжтекстової проблематики та поява дотичних до неї понять, праці та ідеї Ю. Лотмана, Б. Гаспарова, І. Арнольд, Н. Фатєєвої, І. Смирнова, П. Торопа, уведення в науковий обіг понять автоінтертекстуальності й інтермедіальності як окремих типів міжтекстових взаємодій. Третій етап – виникнення багатьох класифікацій інтертекстуальних зв'язків, відомими стали типології Дж. Б. Конте, П. Торопа, Ж. Женетта, М. Пфістера, Н. Фатєєвої. Сучасний, четвертий етап (умовно виділяємо його з початку 2000-х) має дискусійний характер, засвідчує розширення поняття інтертекстуальності до

глобального й універсального значення паралельно з використанням його вузького трактування, збагачення змістового наповнення термінів, виділення функціональних особливостей запозичених елементів, появу нових класифікацій М. Ільницького та В. Будного, Н. П'єге-Гро, М. Шаповал, Т. Динниченко, розширення сфери інтертекстуальних досліджень на позахудожні текстові системи, об'єднання інтертекстуальної риторики з теорією діячності, активний подальший розвиток автоінтертекстуальності, інтермедіальності тощо.

Вертикально-горизонтальні проєкції інтертекстуальних комунікацій П. Карманського виходять за межі буквального співвіднесення з часопросторовим виміром, містять узагальнено-абстрактні аспекти міжтекстової взаємодії з іншими текстовими структурами, як-от у випадку з інтермедіальністю, коли йдеться про одвічне існування різних видів мистецтва в культурному просторі людства. Зазначений підхід став концептуальним для дослідження.

Здійснивши комплексне інтертекстуальне дослідження літературної спадщини П. Карманського, розглянувши фікційні та нефікційні тексти письменника крізь призму міжтекстових взаємодій, ми дійшли висновку, що базовим концептом у характеристиці його творчості має стати поняття «інтертекстуальна поетика». Дослідження творчості П. Карманського в діячній та синхронічній зрізах дозволяє зробити висновки щодо того, наскільки змінюється поетика та індивідуальний стиль автора, якщо його інтертекстуальна стратегія усвідомлена.

У дослідженні відображено всі новітні тенденції в інтертекстології. Зокрема, продуктивним виявилось використання «екстенсивної» та «інтенсивної» моделей інтертекстуальності. Завдяки першій відбувся вихід за межі літературного тексту, що дало змогу залучити до сфери інтертекстуальних взаємодій інші види мистецтва та соціокультурний контекст. Друга модель міжтекстових комунікацій, що передбачає свідомі, інтенційовані, марковані

зв'язки, забезпечила безпосередній аналіз й інтерпретацію текстів П. Карманського.

Інтертекстуальна поетика П. Карманського визначається як простір перетину різних художніх сенсів у діахронії (вертикальна проекція) та синхронії (горизонтальна проекція), завдяки чому формується цілісність творчості, уявлення про інтертекстуальні доміанти його мистецького самовираження.

Головними вісями творчої системи координат П. Карманського вважаємо діахронічну та синхронічну, що в найзагальнішому розумінні проектуються відповідно на історію культурного процесу людства та сучасну авторів епоху. Однак у межах цього глобального простору функціонує ще низка пов'язаних із інтертекстуальністю явищ і понять, що також можуть розглядатися у вертикально-горизонтальних проекціях. У результаті утворюється широка мережа-ризома інтертекстуальних зв'язків із численними точками перетину різних смислових проекцій, у центрі цієї системи перебуває творчість письменника. Можна говорити також про продовження комунікаційної вертикалі творчості П. Карманського до діалогу із майбутніми читачами / дослідниками, однак це вже тема окремого дослідження.

Розгляд інтертекстуальної поетики П. Карманського у вертикально-горизонтальних зрізах було здійснено на основі сформованої нами типології міжтекстових комунікацій, характерних для творчості автора. Типологія включає особисті контакти з митцями (інтертекстуальне контактне середовище), взаємодію з іншими художніми та нехудожніми словесними текстами, що поділяється на відношення співприсутності (власне інтертекстуальність, паратекстуальність, кодова інтертекстуальність) і відношення деривації (переклади, літературознавчі праці, наслідування, стилізації, варіації, пародіювання, архітекстуальність), автоінтертекстуальність, квазіінтертекстуальність, взаємодію з іншими несловесними знаковими системами (інтермедіальність). Інтертекстуальне контактне середовище вперше виділено як окремий тип інтертекстуальних комунікацій.

Формально-змістовими домінантами інтертекстосвіту письменника стала адресна інтертекстуальність, інтермедіальність та автоінтертекстуальність. Кожен із цих різновидів міжтекстових зв'язків становить окрему й водночас тісно пов'язану з іншими систему, що найкраще розкривається крізь призму синхронії-діахронії. Додатковими зонами активності інтертекстуального мислення письменника стали кодова інтертекстуальність, квазіінтертекстуальність, архітекстуальність. Масштабними інтертекстами-прототекстами в інтертекстуальному полі П. Карманського виявились Біблія, грецька міфологія, римська писемність, культурно-історичні дискурси Риму й української дійсності на початку ХХ століття, творчість українських і зарубіжних письменників, власна творчість автора, різні види мистецтва (музика, живопис, скульптура, архітектура, театр) – усі ці джерела було розглянуто в дисертації у складі основних форм презентації інтертекстуальної поетики письменника або в окремих пов'язаних із темою дослідження публікаціях.

Адресна інтертекстуальність як відсилання до інших («чужих») авторських літературних текстів вивилась найбільш виразним прикладом міжтекстових комунікацій П. Карманського у світлі синхронічно-діахронічних проєкцій. Головний перетин «історія – сучасність» відобразився в ній як відсилання до вертикального й горизонтального літературних контекстів (інтертекстів-прототекстів). Горизонтальний контекст представлено у творчості письменника й апелюванням до творів авторів-сучасників, і безпосередніми контактами з митцями, насамперед представниками «Молодої Музи». У дисертації доведено, що інтертекстуальне контактне середовище постає реальним, прямим прикладом інтерсуб'єктивності. Особисті контакти постають чинниками формування інтертекстуальної поетики та формою інтертекстуального (міжтекстового) діалогу, якщо, враховуючи семіотичний підхід, ототожнювати свідомість митця з текстом.

Творчість письменника засвідчила активні взаємодії з авторськими текстами письменників різних епох і народів, митцями-попередниками та

сучасниками. Інтертекстуальний діалог ведеться із творчістю представників української та світової літературної традиції, як-от І. Котляревського, Т. Шевченка, П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, І. Франка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, М. Яцкова, В. Пачовського, Б. Лепкого, В. Стефаника, П. Тичини, Вергілія, Софокла, Овідія, Т. Тассо, Данте, Ф. Петрарки, У. Фосколо, Дж. Леопарді, Л. Стекетті, Г. Гейне, Й. В. Гете, Ф. Грільпарцера, Н. Ленау, А. Міцкевича, Ю. Словацького, С. Виспянського, Г. Лонгфелло, Е. По, Г. Бічер-Стоу, Марка Твена, В. Шекспіра, Д. Дефо, Дж. Байрона, П. Б. Шеллі, О. де Бальзака, Г. Флобера, Е. Золя, Г. Ібсена, М. Метерлінка, М. де Сервантеса, Дж. Свіфта, М. Альбукерке та ін. Різноступеневість цих зв'язків відображає активні міжтекстові діалоги в часовому й національному вимірах.

Найуживанішими формами присутності адресної інтертекстуальності у творчості П. Карманського стали, крім інтертекстуального контактного середовища, власне інтертекстуальність, паратекстуальність, літературознавчі праці, переклади, наслідування, стилізації, варіації, пародіювання, архітекстуальність, квазіінтертекстуальність. Зважаючи на дискусійність окремих питань та неоднозначність термінологічних визначень, особливу увагу було приділено визначенню низки понять, як-от цитати, алюзії, ремінісценції та різновиди системно-текстової референції.

Інтермедіальність представляє в дослідженні синхронічний зріз інтертекстуальної поетики письменника, діахронічно марковані відсилання в межах міжмистецьких взаємодій теж існують, однак виражені слабше. У разі кореляцій літературної творчості з іншими видами мистецтва виявилось, що вертикально-горизонтальні проекції інтертекстуальних комунікацій можуть виходити за межі буквального співвіднесення з часопросторовим виміром і включати в себе узагальнено-абстрактні аспекти міжтекстової взаємодії з іншими текстовими структурами. Синхронічний характер взаємодії ґрунтується тоді на одвічному й позачасовому існуванні мистецтв у культурному просторі людства.

Простеживши основні передумови виникнення і становлення теорії інтермедіальності, ми змогли внести деякі уточнення в питання історії виникнення терміну «інтермедіальність». Д. Гігінс першим використав поняття «інтермедіальність», але, як нами було встановлено, він випередив О. Ханзен-Льове лише на два роки.

Синтез мистецтв трактується в роботі як гармонійне поєднання двох чи декількох видів мистецтва в одному органічному цілому заради вираження певної мистецької ідеї (спостерігається в театральному мистецтві, кінематографі), натомість інтермедіальність постає цитуванням одного виду мистецтва іншим із домінуванням однієї художньої мови / коду, коли відбувається інтерсеміотичний переклад з однієї художньої мови на іншу.

Головними чинниками, які визначили активне інтермедіальне апелювання П. Карманського до різних видів мистецтва, стали філософсько-світоглядні засади модерного мистецтва з його ідеєю естетичної самовартісності й самодостатності мистецтва. Символізм із його тяжінням до сугестивності мови, настановою на настроєвість у співіснуванні з сецесією утверджував постулат стильової єдності та взаємопроникнення мистецтв. Інтермедіальність стала важливим способом організації художнього тексту.

У вивченні міжмистецьких кореляцій творчості П. Карманського з музикою та візуальними мистецтвами дали важливі результати класифікації С. Шера та В. Вольфа, які доповнюємо новими аспектами. Окремі типи класифікації С. Шера, як-от словесна музика та наслідування окремих музичних жанрів, спроектувалися в роботі на формальний рівень взаємодії з музикою («інсценування», за В. Вольфом), а вербальна музика представила змістовий рівень («тематизацію», за В. Вольфом). Для вираження типово символістських світоглядних настанов письменник використовував, зокрема, такі елементи звукової образності: образ співу, назви музичних інструментів та їхніх елементів, музичні терміни, звучання природи, а отже – вводив «психологічний паралелізм», «пейзажі душі»; актуалізував художні образи музичних жанрів, творив поетичні твори за структурною подібністю до

музичних на основі лейтмотивів, застосовував ритмомелодику, відповідну семантичній наповненості поезій тощо.

Розгляд інтермедіального залучення П. Карманським у свої твори елементів візуальних мистецтв дозволяє зробити висновок, що найчастіше вживаними виявилися вербальні форми залучення (екфразиси) і живопису, і скульптури, й архітектури. Словесний тип, головним чином, зреалізувався через живописність стилю автора, насамперед через залучення колористики та пейзажного образотворення (гіпотипозис), проектування жанрів візуальних видів мистецтва на літературні теж виявилось у сфері літературно-живописних кореляцій. Усі типи міжмистецьких зв'язків присутні одночасно, деколи творять синтетичні варіанти й умовні форми.

Літературно-театральні кореляції у текстах П. Карманського заявлені дещо інакше. Вони ґрунтуються на понятті театральності, що визначає і специфіку взаємодії творів письменника з мистецтвом театру, і специфіку дослідження цієї взаємодії. Театральність як сукупність ознак, властивих театральному спектаклю, але актуалізованих у свідомості автора та відображених у його життєтворчості, є концептуальним у П. Карманського: це світоглядне ототожнення життя суспільства й окремої людини з театральним дійством і відповідною йому атрибутикою.

Театральність як одна з головних особливостей творчого мислення письменника зреалізувалася у трьох найочевидніших варіантах: 1) через використання псевдонімів, 2) створення драматичних текстів, 3) визначила імпліцитно-експліцитні форми взаємодії його поетичних і прозових текстів із мистецтвом театру. Особливістю третього різновиду літературно-театральної інтермедіальності стала відсутність звертань до реальних творчих здобутків у цій мистецькій галузі, як це спостерігалось зі скульптурою, архітектурою чи живописом, коли згадувалися чи описувалися ті чи інші витвори, імена або особливості художньої манери окремих митців. Натомість помічено віддалену схожість із творчим апелюванням до музики, коли воно відбувається на рівні запозичення термінів, понять, окремих образів, формальних особливостей

побудови художнього твору тощо. Театр творчо використовується письменником як синтетичне мистецтво гри у своєму теоретично чітко окресленому вигляді й реалізується переважно через метафоричні конструкції.

Імпліцитна театральність проявилася через неявне, умовне, абстрактне наслідування театральної вистави за відсутності театральної термінології. Імпліцитна театральність полягає в умовному виконанні автором-письменником ролей оповідача, розповідача та інших героїв у власних творах. Експліцитна театральність реалізувалася через використання в літературному творі образів і мотивів, або просто понять, запозичених безпосередньо із семіотичного простору театрального мистецтва.

Автоінтертекстуальність розглядається як локальний приклад діахронічного інтертекстуального зрізу творчості П. Карманського. Нами також взято до уваги, що це явище може розглядатися й у синхронічній площині, коли йдеться про приналежність творчості автора до певної історичної та мистецької епохи, наразі – модернізму. Головним підґрунтям автоінтертекстуальності у творчому спадку П. Карманського є ідейно-тематична спільність, що поєднує тексти автора в єдину творчу структуру, автобіографізм і наскрізний ліризм. Діахронічний аспект автоінтертекстуальності оснований на ідеї різночасовості створення автором своїх текстів. Творчість письменника розглядалася як процес, що тривав протягом певного часу, отожд окремі текстові елементи з раніше написаних творів згодом могли мігрувати в пізніші твори. Водночас автоінтертекстуальність виявилась окремою системою-складником інтертекстуальної поезики П. Карманського, відкритою назовні, коли автоінтертекстуальні елементи первинно були запозиченими з «чужих» текстів (насамперед із Біблії та культурно-історичного дискурсу Риму).

Універсальний автоінтертекст письменника постає у двох аспектах: перший розглядає автокомунікації, що ґрунтуються на запозиченнях із чужих текстів, але згодом завдяки активному творчому використанню перетворюється на автоцитатцитату; другий визначає індивідуально створені письменником автоінтертекстуальні елементи. В обох випадках автоповтори простежуються

як між фікційними та нефікційними творами автора, так і в межах кожного з цих текстових комплексів.

За допомогою поняття «інтертекстуальна поетика» можна чіткіше встановити межі основних значень інтертекстуальності. Якщо це теорія твору/тексту, то важливо вказати на ті елементи поетики, які перетворюють текст на інтертекст. Якщо актуальні міжтекстові зв'язки, то ми досліджуємо ті прийоми, які формують інтертекстуальне поле. Якщо нам важливо апробувати методологію, тоді ми фокусуємось на тих ознаках поетики, які вимагають інтертекстуального аналізу.

Інтертекстуальна поетика П. Карманського реалізується як синхронічно-діахронічна система усвідомлених різнотипних міжтекстових комунікацій. Дослідження дозволяє зробити висновок щодо поняття загалом, оскільки його можна застосувати до творчості багатьох митців ХХ-ХХІ ст. Отже, **інтертекстуальна поетика** – це комплекс художньо-виражальних засобів у творчості письменника, який виникає внаслідок **усвідомлених** міжтекстових запозичень, тісно пов'язаних зі світоглядною концепцією і творчими настановами автора, унаслідок чого відбувається актуалізація інтертекстуальності, інтермедіальності й автоінтертекстуальності, а взаємодія синхронічного й діахронічного інтертекстів формує цілісність авторської творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамова О. Ю. Алюзія у ліриці: функціональний аспект (на матеріалі поетичних текстів Й. О. Бродського, О. С. Кушнера): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04. Одеса, 1994. 16 с.
2. Адилова А. Автоцитата как феномен интертекстуальности // Вестник КРСУ. 2008. Т. 8. № 3. С. 165-168. URL : <http://www.lib.krsu.edu.kg/uploads/files/public/2048.pdf>
3. Адорно Т. В. Философия новой музыки. Москва: Логос, 2001. 352 с.
4. Агеєва В. Мотиви і варіації (Роль інтертекстуальних зв'язків в українській імпресіоністичній прозі) // Слово і час. 1996. № 3. С. 32–40.
5. Андреев Л. Художественный синтез и постмодернизм // Вопросы литературы. 2001. № 1–2. С. 3–38.
6. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. Львів: Львівський нац. ун-т ім. І. Франка; Тернопіль: Джура, 2000. 340 с.
7. Аникст А. А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX в.: эпоха романтизма. Москва: Наука, 1980. 342 с.
8. Анісімова Н. «...Й театрик цих смішних трагедій...»: художня модель театралізованого світу в поезії Івана Малковича // Слово і час. 2009. № 7. С. 37–50.
9. Антофійчук В. І., Нямцу А. Є. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі. Чернівці: Рута, 1997. 200 с.
10. Антофійчук А. Євангельські образи в українській літературі ХХ століття: монографія. Чернівці: Рута, 2000. 335 с.
11. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. 444 с.
12. Астаф'єв О. Интертекстуальність як літературна стратегія // Дивослово. 2000. № 2. С. 5–7.
13. Ахманова О. С., Гюббенет И. В. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема // Вопросы языкознания. 1977. № 3. С. 47–54.

14. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
15. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. Москва: Худож. лит., 1975. С. 5–23.
16. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 444 с.
17. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Сов. писатель, 1963. 363 с.
18. Безхутрий Ю. М. Хвильовий: проблеми інтерпретації: монографія. Харків: Фоліо, 2003. 459 с.
19. Белімова Т. В. Інтертекстуальна основа художньої прози В. Домонтовича (на матеріалі романів «Дівчина з ведмедиком», «Доктор Серафікус» та «Без ґрунту»): автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2005. 19 с.
20. Бердник О. Архетипи колективного несвідомого в поезії Київської школи. Теоретична змістовність поняття «метатекст» // Філологічні семінари. Сучасна наука про літературу: «больові точки». Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2001. Вип. 4. С. 48–62.
21. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст. Kijow; Zelona Góra, 1999. 160 с.
22. Беляєва Н. Історична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті // Слово і час. 2001. № 4. С. 58–62.
23. Біблія. Новий заповіт. Львів: Гедеонові браття, 1988. 462 с.
24. Біловус Л. І. Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості І. Світличного та В. Стуса): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Тернопіль, 2003. 172 с.
25. Біловус Л. І. Інтертекстуальність у мистецьких світах // Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. 291 с.
26. Біловус Л. Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика. Тернопіль: Видавець Стародубець, 2003. 36 с.

27. Бовсунівська Т. Екфразис & інтермедіальність // Літературознавчі студії. 2013. Вип. 39 (1). С. 109–115.
28. Бовсунівська Т. Роль екфразису в сучасному літературному процесі // Літературний процес : методологія, імена, тенденції. Філологічні науки. 2014. № 4. С. 72–76.
29. Боднар М. П. Автоинтертекстуальность в рассказах Ю. Нагибина // Весті БДПУ. Серія 1. Педагогіка. Психологія. Філологія. 2006. № 3 (49). С. 79–83.
30. Борбунюк В. О. Інтертекстуальність драматургії А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. Харків, 2006. 21 с.
31. Борисова И. Е. Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>.
32. Борисова И. Е. Zeno is here: В защиту интермедиальности // НЛО. – 2004. – № 65. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/boris37.html>.
33. Борисова И. Е. Интермедиальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме : дис.... канд. культурол. наук: 24.00.01. Санкт-Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена, 2000. 251 с.
34. Боронь О. Спадщина Кобзаря Дармограя: джерела, типологія та інтертекст Шевченкових повістей. Київ: Критика, 2017. 496 с.
35. Бортник С. А. Римська писемна культура як інтертекстуальне тло поезії П. Карманського // Науковий вісник ВДУ ім. Лесі Українки. Луцьк: РВВ «Вежа», 2007. № 9. С. 100–107.
36. Бортник С. А. «Молода муза» і греко-римська міфологія: погляд крізь призму інтертекстуальності // Волинь філологічна: текст і контекст. Луцьк: РВВ «Вежа», 2008. С. 176–186.
37. Бортник С. А. Текст епохи в романі «Кільці рож» П. Карманського // Науковий вісник ВДУ ім. Лесі Українки. Луцьк: РВВ «Вежа» 2008. № 17. С. 42–53.
38. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 432 с.

39. Будний В. Концепція інтертекстуальності в компаративістиці // Порівняльне літературознавство. Київ: Києво-Могилянська академія, 2008. С. 241–278.
40. Будникова Л. И. Творчество К. Бальмонта в контексте русской синкретической культуры конца XIX – начала XX века: автореф... докт. филол. наук: 10.01.01 / МГУ им. М. В. Ломоносова. URL: <http://cheloveknauka.com/v/205033/a?#?page=24>
41. Вайсштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 391–410.
42. Валгина Н. С. Теория текста: Учеб. пособ. Москва: Логос, 2003. 280 с.
43. Васильєва К. І. Інтертекстуальність як принцип постнекласичної естетики: автореф. дис. канд. філос. наук: 09.00.08. Київ, 2010. 14 с.
44. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Москва: В. Шевчук, 2009. 290 с.
45. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. Москва: Худож. лит. 1960. С. 122–123.
46. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початку XXI ст. / пер. з польськ. С. Яковенка. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 309–321.
47. Віват Г. І. Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності: монографія. Одеса: ВМФ, 2010. 368 с.
48. Гаврилюк Н. Візуальний образ як текст // Слово і час. 2015. №4. С. 49–57.
49. Гайдар В. П. Роль алюзії у створенні художності літературних творів // Наука в інформаційному просторі : матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф : у 7 т. Т. 4: Іноземні мови та регіонознавство. Культурологія. Філологія. Донецьк, 2011. С. 36–39.
50. Галацька В. Л. Специфіка вираження інтертекстуальності в сучасній театральній публіцистиці (на матеріалі спеціалізованих періодичних

видань незалежної України // Психолінгвістика. Мовознавство. Соціальні комунікації. Переяслав-Хмельницький, 2012. С. 175–181.

51. Галич В. М. Семіотика інтертекстуальності публіцистичного твору: соціально-комунікативна рецепція: монографія. Рівне: ДЗ «Луганський нац. ун-т ім. Т. Шевченка», 2015. 120 с.
52. Галкіна Я. Петро Карманський і Тарас Шевченко: проблема сприйняття канону // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки. 2014. № 3. С. 75–77. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Litpro_2014_3_22.
53. Гальчук О. В. «...Не минає міт!»: Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920-1930-х років: монографія. Чернівці: Книги – XXI, 2013. 552 с.
54. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. Москва: Наука – Вост. лит., 1994. С. 28–82.
55. Гаспаров М. Л. Литературный интертекст и языковой интертекст // Известия АН. Серия литературы и языка. Москва, 2002. Т. 61. № 4. С. 3–9.
56. Гейзинга Й. Homo ludens / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ: Основи, 1994. 250 с.
57. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. Київ: Наук. думка, 2008. 544 с.
58. Генералюк Л. Екфразис у контексті *correspondans des arts* // Наукові записки. Серія: Філологічні науки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. С. 52–77.
59. Генералюк Л. Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно-візуальних інтеракцій // *Studia methodologica*. Тернопіль: РВВ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2009. С. 81–89.
60. Гир А. Музыка в литературе: влияния и аналогии / перев. с нем. И. Борисовой // Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки. Санкт-Петербург, 1999. № 1. С. 86–99.

61. Гінда О. Поетична творчість української трудової спільноти в Італії початку ХХІ століття в контексті фольклорної традиції. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2015. 546 с.
62. Головкин Б. Н. Интертекст в мас-медийном дискурсе. Москва: Книжный дом «Либроком», 2012. 264 с.
63. Голомб Л. Митець незвичайної долі // Карманський П. «Ой люді, смутку...». Поезії. Ужгород: Поличка «Карпатського краю», 1996. С. 3–22.
64. Голомб Л. Петро Карманський: Життя і творчість: монографія. Ужгород: Гражда, 2010. 246 с.
65. Грек Л. В. Интертекстуальність як проблема перекладу (на матеріалі англомовних перекладів української постмодерністської прози): дис. канд. філол. наук – 10.02.16. Київ, 2005. 208 с.
66. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886). Київ: Критика, 2006. 632 с.
67. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. 297 с.
68. Гловінський М. Интертекстуальність // Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина – початок ХХІ ст. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 284–309.
69. Даниленко І. «Подражаніє» як форма інтертекстуальної творчості в поетичному дискурсі Т. Шевченка. URL: http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2013_37_1/204_208.pdf
70. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод. Москва: Азбуковник, 2003. 298 с.
71. Деррида Ж. Письмо и различие. Санкт-Петербург: Академический проспект, 2000. 432 с.
72. Деркачова О. Интертекст у поезії Станіслава Вишенського (збірка «Альта») // Слово і час. 2004. № 11. С. 37–42.
73. Джанджакова Е. В. Авторские ремарки как средство разрешения оппозиции между «своим» и «чужим» при цитировании // Текст.

- Интертекст. Культура. Материали міжнародної наукової конференції. Москва: Азбуковник, 2001. С. 72 – 77.
74. Джанджакова Е. В. О поэтике заглавий // Лингвистика и поэтика. Москва: Наука, 1979. С. 200–210.
75. Динниченко Т. Типологія форм інтертекстуальності у французькій модерністській прозі (на матеріалі творів Андре Жіда): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Київ, 2016. 210 с.
76. Дітковська І. Ю. Інтертекстуальність прози В. Пелевіна: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. Дніпропетровськ, 2002. 210 с.
77. Донцова Т. В. Вертикальний контекст як значиме поняття філології: к проблеме понимания текста // Материали Міжнародного молодіжного наукового форуму ЛОМОНОСОВ–2012. МАКС Пресс, 2012. URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2012/1773/46421_3e1d.pdf
78. Дорогань І. Інтерхудожественність як новий термін компаративістики // Філологічні семінари. Київ, 2013. Вип. 16. С. 330–336.
79. Дорогань І. В. О живописном слагаемом в интермедиальности: контекст научной классики // Література в контексті культури. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. Вип. 26 (2). С. 75–88.
80. Дронова Е. М. Стилистический прием аллюзии в свете теории интертекстуальности: дисс... канд. філол. наук: 10.02.04. Воронеж, 2006. 182 с.
81. Екфразис: вербальні образи мистецтва: колективна монографія. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.
82. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Е. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
83. Евреинов Н. Н. Театр как таковой: (Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства в жизни). Москва: Время, 1923. 111 с.
84. Євшан М. Літературні замітки (Найновіша лірика галицької України) // Українська хата. Київ, 1913. Т. VII. № 11. С. 691–701.

85. Євшан М. Під прапором мистецтва. Київ: Друкарня акц. т-ва «Петр Барскій». 1910. С. 35–44.
86. Євшан М. Петро Карманський // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. Київ: Основи, 1998. С.176–180.
87. Емельянова Н. Н. Мыслительный эксперимент философии постмодерна // Міжвузівський зб. наук. праць. Вип. 9. Дніпропетровськ: Наука і освіта, 2000. С. 114–124.
88. Ерушова А.С. Включения в аспекте автоцитации (на материале текстов русской современной прозы). URL: conf.stavsu.ru/_WordDocs/782.doc
89. Женетт Ж. Фигуры: работы по поэтике. В 2 т. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
90. Жигун С. Інтертекстуальна гра в епічному тексті (на матеріалі української прози 20-х років ХХ ст.) // Питання літературознавства: наук. зб. Чернівці: Рута, 2009. Вип. 77. С. 129–134.
91. Жолковский А. Блуждающие сны и другие работы. Москва: Наука – Восточная литература, 1994. 428 с.
92. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков: Фолио – Аст, 2000. 256 с.
93. Зелянко С. В. Інтертекст у публіцистичному мовленні: автореф. дис. канд. філол. наук: 1.10.10. Мінськ, 2012. 20 с.
94. Іванишин П. Теорія інтертекстуальності: спроба розрізнення // Філологічні семінари: Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. Київ, 2013. Вип. 16. С. 46–53.
95. Ізбенко М. В. Інтертекстуальний підхід: історія і сучасність // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. Житомир, 2006. Вип. 26. С. 108–112.
96. Ильин И. П. Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение: страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины: энцикл. справочник. Москва: Интрада, 1996. 320 с.
97. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. Москва: Прогресс, 1998. 28 с.

98. Ільницький М. Повернення із забуття // Дзвін. 2002. № 1. С. 22–24.
99. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи». Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995. 319 с.
100. Ільницький М. Поезія смутку // Карманський П. Дорогами смутку і змагань. Вибрані твори. Львів: Каменяр, 1995. С. 3–20.
101. Ільницький М. Українська літературознавча думка ХХ століття (Західна Україна, еміграція): навч. посібник. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2015. 352 с.
102. Ионова С. В. К вопросу о лингвистической трактовке понятия «вторичный текст» // Поэтика и лингвистика: материалы Международной научной конференции, посвящённой 100-летию со дня рождения Р. Р. Гельгардта. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2006. С. 20–22.
103. Исагулов Н. Интермедиальность в литературе: к определению понятия // Матеріали Всеукраїнської наукової студентської конференції «Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур». Донецьк: ДонНУ, 2011. Т.1. С. 115–117.
104. Кавун Л. Вертикальний контекст: категорія пам'яті літературної творчості // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. Донецьк, 2013. Вип. 20. С. 70–77.
105. Кавушевська Я. Особливості символістського дискурсу у слов'янських країнах // Слово і час. 2004. № 11. С. 59–66.
106. Кам'янець А. Б. Інтертекстуальна іронія і переклад. Київ: Видавець В. М. Карпенко, 2010. 176 с.
107. Канова Г. О. Взаємодія мистецтв у п'єсі О. Вайлда «Ідеальний чоловік» // Літературознавчі студії. 2013. Вип. 40(1). С. 308-317. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_40\(1\)__42](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_40(1)__42).
108. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Граматичні труднощі, лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні проблеми. Вінниця: Нова книга, 2004. 576 с.
109. Карманський П. Al fresco. Львів–Київ. Видавництво «Українська книжка», 1917. 55 с.

110. Карманський П. Буря: сучасна галицька драма на 5 дій у 6 відслонах. Прудентопіль, Парана: [б.в.], 1923. 61 с.
111. Карманський П. В поті чола (Виїмок з повісті «Аранії») // Світ. 1929. Ч. 10–12. С. 6.
112. Карманський П. De profundis. II. Лист без адреси // Світ. 1929. Ч. 1. С. 4.
113. Карманський П. De profundis. II. Лист без адреси // Світ. 1929. Ч. 2. С. 8–10.
114. Карманський П. З теки самоубийця: психологічний образок: у замітках і поезіях. Львів: Накладом А. Хойнацького, 1899. 48 с.
115. Карманський П. «Їде, їде Зельман...» // Вістник «Союзу визволення України». Відень. 1915. Р. II. Ч. 13–14. 4 квітня. С. 9–10.
116. Карманський П. Кільці рож. I частина // Дзвін. 2002. № 1. С. 21–82.
117. Карманський П. Кільці рож. II частина // Дзвін. 2002. № 2. С. 22–80.
118. Карманський П. Крізь темряву. Спогади. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1956. 111 с.
119. Карманський П. Листи з Європи. V. // Праця. 1923. Ч. 24. С. 1.
120. Карманський П. Лист по адресі // Світ. 1929. Ч. 8–9. С. 12.
121. Карманський П. Листопадова ніч // Український хлібороб. 1924. Ч. 15. С. 2.
122. Карманський П. Між рідними в Південній Америці. Київ; Відень; Львів: Чайка, 1924. 211 с.
123. Карманський П. «Ой люлі, смутку...». Поезії. Ужгород: Поличка «Карпатського краю», 1996. 416 с.
124. Карманський П. Пливемо по морі тьми. Львів: Молода Муза, 1909. 141 с.
125. Карманський П. Світла і тіни. I. // Праця. 1922. Ч. 23. С. 1.
126. Карманський П. Світла і тіни. II // Праця. 1922. Ч. 24. С. 1.
127. Карманський П. Світла і тіни. III // Праця. 1922. Ч. 25. С. 1.
128. Карманський П. Світла і тіни. IV // Праця. 1922. Ч. 26. С. 1.
129. Карманський П. «Сей наречений і святий день» // Український хлібороб. 1924. Ч. 15. С. 2.
130. Карманський П. Українська Богема. Львів: Олір, 1996. 144 с.
131. Карманський П. «Ще не вмерла» // Праця. 1923. Ч. 48. С. 3.

132. Карманський П. Автобіографія // Карманський П. Поезії. Київ: Український письменник, 1992. С. 13–30.
133. Касян Л. Явище інтертекстуальності в автобіографічно-мемуарному дискурсі українських шістдесятників // Мова і культура: наук. журн. Київ: Вид. дім Д. Бураго, 2011. Вип. 14. Т. IV. С. 323–330.
134. Кибальник С. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского (на материале романа «Игрок») // Русская литература. 2014. № 1. С. 135–148.
135. Киричук С. Інтертекстуальні і текстуальні аспекти творчості Юрія Липи: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2007. 22 с.
136. Киричук С. Інтертекстуальність – автоінтертекстуальність: до постановки питання // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів, 2004. Вип. 33. Ч. 1. С. 160–164.
137. Клименок А. Интертекстуальная поэтика драматургии Ж. Кокто 1920-1940-х гг. («Орфей», «Адская машина», «Рыцари Круглого Стола», «Двуглавый орел»): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Санкт-Петербург, 2014. 170 с.
138. Кобзар О. І. Інтертекстуальність: динаміка досліджень // Вісн. Полтав. держ. пед. ун-ту. Полтава, 2005. Вип. 1(40). С. 137–145.
139. Кобзар О. Інтертекстуальність у драматургії Михайла Булгакова: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.02. Сімферополь, 2005. 27 с.
140. Комісар Л. П. Ідея інтертекстуальності в філософії культури: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.04. Київ, 2008. 16 с.
141. Констанкевич І. Автоінтертекстуальні стратегії Миколи Хвильового // Волинь філологічна: текст і контекст. Луцьк: Вежа–Друк, 2015. Вип. 19. С. 87–95
142. Кораблєва Н. В. Интертекстуальность литературного произведения. Учебное пособие. Донецк: Кассиопея, 1999. 28 с.
143. Корабльова Н. В. Інтертекстуальність літературного твору (на матеріалі роману А. Бітова «Пушкінський дім»): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Донецьк, 1999. 20 с.

144. Кораблёва Н. В. «Освоение» и «отчуждение»: к проблеме литературных влияний // Литературный текст: Проблемы и методы исследования / «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: сб. науч. трудов. Тверь, 1999. С. 14–22.
145. Косиков Г. Текст / Интертекст / Интертекстология // Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва: Издательство ЛКИ, 2008. С. 43–47.
146. Коцюбинська М. Зафіксоване і нетлінне: Роздуми про епістолярну творчість. Київ: Дніпро, 1981. 206 с.
147. Крапівник Г. О. Біблійний інтертекст творів Л. М. Андрєєва і М. О. Булгакова: автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.02.02. Харків, 2009. 19 с.
148. Краснова Л. До проблеми інтертекстуальності // Суспільствознавчі науки та відродження нації: Зб. наук. праць. Луцьк, 1997. Кн. 1. С. 53–56.
149. Крауклис Р. Г. Музыка в философско-поэтическом мире О. Мандельштама: дисс... канд. филол. наук: 10.01.01. Санкт-Петербург, 2005. 184 с. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/muzyka-v-filosofsko-rojeticheskom-mire-o-mandelshstama.html#3193121>
150. Крауклис Р. Г. Типология литературно-музыкальных корреляций // Филологические записки: Материалы герценовских чтений: сб. ст. / РГПУ им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2005. С. 13–18.
151. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. Москва: ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.
152. Кроо К. Интертекстуальная поэтика романа И. С. Тургенева «Рудин»: чтения по русской и европейской литературе. Санкт-Петербург: Изд-во ДНК, 2008. 247 с.
153. Кропивко І. Вияви інтермедіальності у творах С. Поваляєвої «Ексгумація міста» та М. Туллі «Сни й камені». URL: <https://ukrtext.dp.ua/index.php/UTEXT/article/download/121/116>.

154. Кузьма О. Інтертекстуальність драми С. Черкасенка «Ціна крові» / Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Ужгород: Говерла, 2014. Вип.19. С. 155–159.
155. Кузьменко Д. Ф. Сучасні підходи до тлумачення поняття «інтертекстуальність» // Літературознавчі студії. Київ, 2008. Вип. 21. Ч. 1. С. 347–351.
156. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: монография. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та; Омск: Омск. гос. ун-т, 1999. 268 с.
157. Кулініч Т. О. Метафора І. Калинця: інтертекстуальний аспект: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2008. 18 с.
158. Лановик М. Інтертекстуальність як перекладознавча проблема в системі деконструктивізму // Волинь філологічна: текст і контекст. Інтертекстуальність у системі художньо-філософського мислення: теоретичні й історико-літературні виміри. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. С. 145–155.
159. Лановик М. Художній переклад: діалог національних культур, історичних епох та мистецьких світів // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів, 2004. Вип. 33. Ч. 2. С. 184–190.
160. Лановик М. Літературознавчі концепції діалогізму та поліфонізму в системі сучасного перекладознавства // Наук. зап. Харків. нац. пед. ун-ту. Сер.: Літературознавство. Харків, 2005. Вип. 1(41). Ч. 2. С. 160–169.
161. Ласло-Куцюк М. Шукання форми. Бухарест: Критеріон, 1980. 327 с.
162. Лебедева-Гулей О. З. Підходи до інтертекстуального прочитання публіцистичних текстів В. Карпенка. URL: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2282>
163. Левицька О. Інтертекстуальний дискурс роману Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта». // Питання літературознавства: Науковий збірник. Чернівці: Рута, 2009. Вип. 77. С. 160–167.
164. 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»: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.03. Санкт-Петербург, 2004. 170 с.
165. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 634 с.
166. Лисюк Н. «Постфольклор в Україні». Київ: Агенство «Україна», 2012. 348 с.
167. Литвиненко І. Інтермедіальний простір роману Вольфганга Кеппена «Голуби в траві» // Питання літературознавства : наук. зб. Чернівці: ЧНУ, 2012. Вип. 85. С. 168–173.
168. Литвинов В. Латинсько-український словник. Київ: Українські пропілеї, 1998. 712 с.
169. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
170. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 622с.
171. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
172. Ліхоманова Н. Елементи автоінтертектуальності у прозі Джона Барта. URL:http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/9843/1/N_Likhomanova_M_1_GI.pdf
173. Лихачев Д. С. О филологии. Москва: Высшая школа, 1989. 208 с.
174. Лотман Ю. Текст как семиотическая проблема // Лотман Ю. Статьи по семиотике и топологии культуры. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/11.php.
175. Лотман Ю. Н. Текст и полиглотизм культуры // Избранные статьи в 3-х т. Таллинн: Александрия, 1992. Т. 1. С. 142–147.
176. Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 2000. 704 с.
177. Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Избр. Статьи: в 3-х т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 269–286.
178. Лучук В. З літературно-мистецького оточення «Молодої Музи» (М. Голубець, О. Грицай, І. Косинин, С. Людкевич, М. Парашук,

- І. Северин, О. Шпитко) // «Молода Муза» і літературний процес к. ХІХ – поч. ХХ ст. в Україні і Європі: тези доповідей наукової конференції. Львів, 1992. С. 59–60.
179. Ляшкевич П. Петро Карманський: Нарис життя і творчості. Львів: ЛВІЛШ, 1998. 72 с.
180. Ляшкевич П. А. Лірика П. Карманського в контексті літературного процесу: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 1993. 16 с.
181. Маковей О. Ми гайдамаки // Стрілецькі пісні. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2005. С. 43.
182. Манич Н. Творчість Микити Чернявського: проблематика, стильові модифікації, інтертекстуальність: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Луганськ, 2006. 20 с.
183. Манорик М. Інтертекстуальність та інтерсуб'єктивність художнього перекладу (рецепція флорентійських поем Юліуша Словацького українською мовою) // Мова і культура. Київ: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2007. Вип. 9. Т. VIII (96).
184. Мансков А. А. Интертекстуальность прозы С. Д. Кржижановского: монография. Барнаул, 2013. 225 с.
185. Матусяк А. У колі української сецесії (Вибрані проблеми творчої поетики письменників «Молодої Музи») / пер. з польськ. Л. Демської-Будзуляк. Львів: ЛА «Піраміда», 2016. 404 с.
186. Махов А. Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики: автореф. дис... докт. филол. наук.: 10.01.08. Москва, 2007. 24 с. URL : <http://www.intrada-books.ru/mahov/referat.html>.
187. Маценка С. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів: Априорі, 2017. 120 с.
188. Маценка С. Партитура роману: монографія. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2014. 528 с.

189. Меркотан Л. Й. Засоби реалізації категорії інтертекстуальності // Наукові праці Кам'янець-Подільського нац. ун-ту ім. І. Огієнка. Філологічні науки. Кам'янець-Подільський, 2013. Вип. 32 (1). С. 76–79.
190. Меркотан Л. Й. Епіграф як інтертекстуальний елемент у дискурсі української прози початку ХХІ століття // Наукові записки Нац. ун-ту «Острозька академія». Серія: Філологічна. Острог, 2015. Вип. 52. С. 180–182.
191. Меркотан Л. Й. Прецедентні тексти в системі інтертекстуальності: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01. Чернівці, 2016. 20 с.
192. Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій: монографія. Тернопіль: Ред.-видавнич. відділ ТНПУ, 2005. 320с.
193. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / пер. з польск. В. Гуменюк. Сімферополь: Таврія, 2005. 408 с.
194. Мифология. Энциклопедия / гл. ред. Е. М. Мелетинский. Москва: Большая Российская Энциклопедия, 2003. 736с.
195. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика: Монографія. Луцьк: Ред.-вид. відд. «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. 390 с.
196. Моклиця М. Модернізм в українській літературі ХХ століття: навч. посіб. Київ: Кондор, 2017. 392 с.
197. Монолатій Т. П. Поетика повсякденності. Проза Йозефа Рота як інтертекст: Монографія. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2015. 239 с.
198. Мочернюк Н. Художній простір у контексті інтермедіальності (поезія та образотворче мистецтво) // Питання літературознавства. № 87. 2013. С. 219–229.
199. Муза і чин Остапа Луцького / упор. В. Деревінський, Д. Ільницький, П. Ляшкевич, Н. Мориквас. Київ: Смолоскип, 2016. 936 с.
200. Науменко Н. Інтертекстуальність музичного символу в образній структурі тексту (в новелах І. Франка, О. Кобилянської, М. Яцкова) // Слово і час. 2002. № 11. С. 20–25.

201. Негодяєва С. Осмислення інтертекстуальності в парадигмі «автор-читач» // Вісн. Луган. нац. пед. ун-ту. 2006. № 10. С. 101–105.
202. Негодяєва С. Проблеми дослідження інтертекстуальний параметрів у сучасному літературознавстві // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць. Київ, 2004. Вип. 22. Ч. 1. С. 377–378.
203. Негодяєва С. Проблема співвідносності алюзії та інтертекстуальності (на матеріалі лірики Леоніда Талалая) // Слобожанщина: літературний вимір: зб. наук. праць. Луганськ, 2006. Вип. 4. С. 102–108.
204. Ніколенко О. М. Поезія французького символізму. Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо: Посібник для вчителя. Харків: Веста: Видавництво «Ранок», 2003. 144 с.
205. Николина Н. А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. Москва: «Академия», 2003. 256 с.
206. Нікула М. Сатира Петра Карманського «Малп'яче зеркало» // Слово і час. 2000. № 6. С. 35–40.
207. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / перекл. з польс. О. Галета. Львів: Літопис, 2007. 316 с.
208. Новікова Г. Українська література другої половини ХХ століття в біблійному інтертексті (на матеріалі творчості В. Дрозда, Р. Іваничука, К. Мотрич): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків. 2007. 19 с.
209. 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. Тернопіль, 2006. 187 с.
210. Осадко Г. Роман «Кільці рож» Петра Карманського – пропедевтика символізму // Мандрівець. 2004. № 2(49). С. 60–64.
211. Онисенко С. Інтертекстуальність у фольклорі: на матеріалі паремій у казках: дис. ... канд. філол. наук: 10. 01. 07. Київ, 2013. 352 с.
212. Остапчук Т. Інтертекстуальне прочитання роману Ю. Тарнавського «Три бльондинки і смерть» на тлі роману Т. Манна «Чарівна гора» // Слово і Час. 2003. № 11. С. 44–50.

213. Павличко С. Теорія літератури. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 679 с.
214. Пангелова М. Явище інтертекстуальності у приватних кореспонденціях Уласа Самчука // Теоретична і дидактична філологія. 2014. Вип. 17. С. 365–375. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tidf_2014_17_33.
215. Папкина Д. С. Типы литературных аллюзий // Вестник Новгородского гос. ун-та. 2003. № 25. С. 78–82.
216. Папушина В. А. Рецепція античної міфології в поезії українського і російського символізму (типологічний аспект): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06. Тернопіль, 2006. 20 с.
217. Пахаренко В. І. Українська поетика. Наукова поетика. Черкаси: Відлуння-Плюс, 2002. 320 с.
218. Переломова О. С. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект: монографія. Суми: Вид-во СумДУ, 2008. 208 с.
219. Переломова О. С. Біблія в інтертекстуальних знаках українського художнього дискурсу // *Biblia w kulturze europejskiej*. Warszawa, 2008. S. 299–312.
220. Переломова О. С. Інтертекстуальність художнього дискурсу // Вісн. Прикарпат. нац. ун-ту. Сер.: Філологія. Мовознавство. Івано-Франківськ, 2009. Вип. 21–22. С. 125–127.
221. Переломова О. С. Типи взаємодії текстів: види і форми інтертекстуальності // Філологічні науки: зб. наук. праць. Суми, 2008. С. 122–120.
222. Переломова О. С. Інтертекстуальність і літературна компаративістика // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур: зб. наук. пр. Вип. 18. Київ: Освіта України, 2012. С. 297–302.
223. Перетятко М. Інтертекстуальність як темпоральна форма вираження авторської свідомості // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. Літературознавство. Донецьк, 2009. Т. 27. С. 17–30.
224. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.

225. Печонова Я. В. Художній текст як музична партитура в романах М. Павича (інтермедійний аспект) // Літературознавчі студії. 2014. Вип. 42(2). С. 194–204. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2014_42\(2\)_27](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2014_42(2)_27).
226. Пітерс Дж. Слова на вітрі: історія ідеї комунікації. Київ: КМ Академія, 2004. 302 с.
227. Поети «Молодої музи» / Упоряд., автор передм. М. М. Ільницький. Київ: Дніпро, 2006. 672 с.
228. Поліщук Я. Маска та ім'я автора // Слово і Час. 2006. № 5. С. 10–14.
229. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поезиці модернізму // Слово і час. 2001. № 2. С. 35–45.
230. Полубиченко Л. В. Филологическая топология в английской классической поэзии. Москва: Изд-во МГУ, 1988. 148 с.
231. Потапенко С. Проблеми інтерпретації проблеми інтертекстуальності в сучасній гуманітарній науці. URL: <http://philology.knu.ua/files/library/folklore/34/47.pdf>.
232. Потапенко С. Інтертекстуальність та її фольклористичні обрії // Слово і час. 2009. № 11. С. 50–51.
233. Потебня А. Символ и миф в народной культуре. Москва: Лабиринт, 2000. С. 96–269.
234. Приходько В. Б. Інтертекстуальність як проблема перекладу // Вісник Дніпропетровського ун-ту ім. Альфреда Нобеля. Дніпропетровськ, 2017. № 1 (13) С. 262–266.
235. Просалова В. А., Бердник О. С. Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти. Монографія. Донецьк: Норд-Прес, 2010. 152 с.
236. Просалова В. А. Празька літературна школа: текст, контекст, інтертекст: автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.06. Київ, 2006. 32 с.
237. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи. Монографія. Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. 344 с.

238. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Монографія. Донецьк: ДонНУ, 2014. 154 с.
239. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу // Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. Київ, 2013. Вип. 16. С. 46–53.
240. Пухонська О. Інтертекстуальність української поезії початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2013. 20 с.
241. Рыжкова В. В. Интертекстуальность: теория VS категория // Вісник Харківського нац. ун-ту. Харків, 2003. № 611. С. 47–51.
242. Рикер П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике. Москва: Медиум, 1995. 416 с.
243. Рисак О. «Найперше – музика у слові»: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. Луцьк: Вежа, 1999. 402 с.
244. Риффатерр М. Формальный анализ и история литературы // НЛЮ. 1992. № 1. С. 20–39.
245. Рихло П. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст: монографія. Чернівці: Рута, 2005. 584 с.
246. Розова І. В. Вертикальний контекст як значеннєвий компонент сатиричного тексту: система символів сатиричного тексту (на матеріалі англійської художньої літератури ХХ сторіччя) // Культура народів Причорномор'я. 2006. № 89. С. 81–83.
247. Ронен О. Подражательность, антипародия, интертекстуальность и комментарий // НЛЮ. 2000. № 42. С. 255–262.
248. Росовецький С. Інтертекстуальність у літературі (методологічні нотатки) // Русская литература. Исследования: сб. научн. тр. Киев, 2006. Вып. IX. С. 4–13.
249. Ротова Н. Проза Івана Сенченка: проблеми міфопоетики й інтертекстуальності: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2005. 19 с.

250. Рубан А. Міфопоетика й інтертекст прози Л. Андрєєва: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. Київ, 2002. 183 с.
251. Рубинская Е. С. Интермедіальний аналіз літературного тексту (на матеріалі розповіді А. П. Чехова «Іонич») // Мова і культура. 2012. Вип. 15, т. 5. С. 292-298. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2012_15_5_52.
252. Рубчак Б. Пробний лет // Розсипані перли: поети «Молодої Музи». Київ: Дніпро, 1991. С. 18–41.
253. Руднев В. Словарь культуры XX: ключевые понятия и тексты. Москва: Аграф, 1999. 381 с.
254. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Львів: Діло, 1936. 439 с.
255. Рудницький Л. Петро Карманський – поет, політик, патріот // Сучасність. Мюнхен, 1989. № 3. С. 9–16.
256. Рябініна О. К. Історія вивчення природи явища інтертекстуальності в сучасній філології // Вісн. Харк. нац. ун-ту. Сер.: Філологія. Харків, 2006. № 727. С. 77–80.
257. Самсонова М. Драма О. Блока в інтертексті драматургії російського постмодернізму: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. Дніпропетровськ, 2002. 156 с.
258. Сатретдинова А. Х. Интертекстуальность поэзии В. Брюсова: дисс... канд. філол. наук: 10.01.01. Астрахань, 2004. 197с.
259. Саяпіна Т. В. Інтертекстуальні виміри художнього твору (окремі аспекти функціонування терміна) // Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки. 2004. № 1. С. 62–65.
260. Святовець В. Ф. Епістолярна спадщина Лесі Українки: листи в контексті художньої творчості. Київ: Дух і літера, 2001. 286 с.
261. Скорина Л. В. Українські інтертекстуальні студії кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст.: тенденції, здобутки, персоналії // Development of philological sciences in countries of the European Union taking into challenges of XXI century: Collective monograph. Lublin: Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2018. P. 339–362.

262. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів, 2002. 633 с.
263. Смирнов И. П. Порождение интертекста. (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака). Санкт-Петербург: СПбГУ, 1995. 193 с.
264. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман // Слово і час. 2002. № 11. С. 76–80.
265. Соколова В. Рецепція Риму в творчості М. Гоголя та в романі П. Карманського «Кільці рож» // Науковий вісник Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Луцьк, 2008. № 14. С. 234–237.
266. Соколова В. Інтертекстуальні рівні поезії В. Свідзинського // Науковий вісник Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Луцьк, 2008. № 17. С. 202–208.
267. Соколова В. Ритмомелодика ранньої лірики П. Карманського: психологічний компонент і естетична мода // Науковий вісник Східноєвропейського нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Луцьк, 2018. С. 139–145.
268. Соколовська Ю. Інтертекстуальні особливості прози Ірен Роздобудько. URL: <http://liber.onu.edu.ua/pdf/lz26.pdf>.
269. Сорока М. Інтертекстуальність поезії Юрія Тарнавського // Слово і час. 2002. № 7. С. 15–21.
270. Стернічук В. Явище інтертекстуальності в епістолярній комунікації. Лист як інтертекст // Наук. Вісник Східноєвропейського нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Луцьк. 2013. № 13. С. 103–107.
271. Сунько Н. О. Інтертекстуальність – інтертекст : до проблеми демаркації понять // Наук. праці Кам'янець-Подільського нац. ун-ту ім. І. Огієнка. Кам'янець-Подільський: ПП «Медобори–2006», 2011. С. 316–319.
272. Суханова И. А. Интермедиальные связи стихотворений Б. Л. Пастернака «Рождественская звезда» и «Магдалина» с произведениями изобразительного искусства // Ярославский педагогический вестник. 2000. №2. С. 101–106.

273. Тарасова Н. А., Жилевич О. И. Проблема интертекстуальных связей в «Зимних заметках о летних впечатлениях» Ф. М. Достоевского // Научный диалог. Филология. 2012. Вып. 8. С. 113–128.
274. Тележкіна О. О. Інтертекстуальність як ознака сучасної української поезії // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Острог, 2014. Вип. 44. С. 310–314.
275. Теоретические основы интертекстуального анализа: учеб.-метод. пособие к спецкурсу / Сост.: А. А. Кораблев, Н. В. Кораблева. Горловка: Изд-во ГГПИИЯ, 2007. 44 с.
276. Тимашков А. К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке. URL: <https://docplayer.ru/27816528-K-istorii-ponyatiya-intermedialnosti-v-zarubezhnoy-nauke.html>.
277. Тинянов Ю. О пародии // Тинянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. Москва: Наука, 1977. С. 284–309. URL: <http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/poet7.htm>.
278. Тишунина Н. В. Интермедиальность: к определению границ понятия // Тезисы I Международной конференции «Литература в системе искусств: методология междисциплинарных исследований». Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2000. С. 16–17.
279. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа: монография. Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. 160 с.
280. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Серия «Symposium», Выпуск 12. Санкт-Петербург, 2001. С.149–154.
281. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. Київ: Либідь, 2006. 488 с.
282. Ткаченко А. Інтертекст як світ // Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. Київ, 2013. Вип. 16. С. 31–40.

283. Томашевский Б. В. Пушкин – читатель французских поэтов // Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова. Москва; Петроград, 1923. С. 210–213.
284. Гороп П. Х. Тартуская школа как школа. Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1992. С. 5–18.
285. Гороп П. Х. Проблема интекста // Сб. науч. тр. Текст в тексте. Тарту, 1981. Вып. 567. С. 33–44.
286. Гороп П. Тотальный перевод. Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1995. 220 с.
287. Тростянецький А. Сучасна тематика в творчості Львівських письменників // Література і мистецтво. 1941. № 4. С. 36.
288. Тураева З. Я. Лингвистика текста: (текст: структура и семантика): учеб. пособие. Москва: Просвещение, 1986. 126 с.
289. Тюпа В. И. Пародия // Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. Москва: Академия, 2004. Т. 1. Кн. 1. С. 463.
290. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. Москва: КомКнига, 2007. 282 с.
291. Фесенко В. І. Дивитись / бачити / читати. Інтермедіальний дискурс літератури і живопису. Київ: Самвидав., 2009. 320 с.
292. Фидкевич Е. Л. Явление интертекстуальности в письмах А.Чехова // Вісник Київського славістичного університету. Київ, 2005. № 22. С. 87–93.
293. Филюшкина С. Н. Проблема интертекстуальности в постмодернистском и «традиционном» романах XX века // Від бароко до постмодернізму: зб. наук. пр. В 2 т. Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2013. Вип. XVII. Т. 1. 228 с.
294. Филиппова А. К. Автоинтертекстуальность как составляющая концептуально-языковой картины мира писателя (на материале фикциональных и нефикциональных текстов Томаса Манна): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Санкт-Петербург, 2013. 16 с.
295. Флакер А. Живописная литература и литературная живопись. Москва: Три квадрата, 2008. 464 с.

296. Фомичева Ж. Е. Интертекстуальность как средство воплощения иронии в современном английском романе: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Санкт-Петербург, 1992. 17 с.
297. Фомичева Ж. Е. Иностранцевы скопления как вид интертекстуальности // Интертекстуальные связи в художественном тексте. Санкт-Петербург: Сотворение, 1993. 82 с.
298. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. Київ: Наукова думка, 1976.
299. Хализев В. Е. Теория литературы. Учеб. 2-е изд. Москва: Высш. шк., 2000. 398 с.
300. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. Москва: Искусство, 1978. 240 с.
301. Циховська Е. Д. Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту: монографія. Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2011. 345 с.
302. Циховська Е. Теоретичні дилеми поєняття інтермедіальності // Слово і Час. 2014. № 11. С. 49–59.
303. Черниш А. Интертекстуальний корпус біографічних романів М. Слабошпицького // Філол. трактати. 2012. 4. № 4. С. 148–155.
304. «Чорна Індія» «Молодої Музи»: Антологія прози та есеїстки. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. 352 с.
305. Чуприна Н. Н. Аллюзия как элемент межтекстового взаємодія в тексті пародії // Вісник Харківського нац. ун-ту. Харків, 2006. № 741. С. 176–177.
306. Чуприна Н. Н. Специфічні риси ремінісценції в тексті пародії // Вісник Харківського нац. ун-ту. Харків, 2008. № 782. С. 159–163.
307. Чуприна Н. Н. Специфічні риси цитати в тексті пародії // Каразінські читання: «Людина. Мова. Комунікація»: Міжнар. наук. конф. Харків, 2007. С. 331–332.
308. Чуприна Н. М. Текст англійської пародії в аспекті інтертекстуальності: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Харків, 2008. 20 с.
309. Шаповал М. П. Карманський. Пливем по морю тьми // Українська хата. Київ, 1909. № 2. С. 113–114.

310. Шаповал М. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі: автореф. дис. ... док. філол. наук. Київ, 2010. 38 с.
311. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми. Київ: Автограф, 2009. 352 с.
312. Шаповалова І. В. Інтертекстуальність літературного циклу М. Волошина: автореф. ... дис. канд. філол. наук: 10.02.02. Харків, 2007. 27 с.
313. Шаповалова Е. В. Особистість у просторі інтертекстуальної свідомості // Вісник Луганського нац. пед. ун-ту. Сер.: Філологічні науки. Луганськ, 2007. Ч. 2. № 11(128). С.167–171.
314. Шевченко Т. Кобзар. Київ: Дніпро, 1982. 647 с.
315. Шкандрій М. Відкривання Карманського // Критика. Ч. 4 (18) 1999. С. 24–25.
316. Шкандрій М. Невдала революція: «Кільця рожі» (1921) Петра Карманського // Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська й українська літератури новітньої доби. Київ: Факт, 2004. С. 319–328.
317. Юсип-Якимович Ю. В. Фонопоетика і фоностиль Петра Карманського / Науковий вісник Ужгородського університету: збірник наукових праць. Вип. 26. Філологія. Соціальні комунікації. Ужгород: УжНУ «Говерла», 2011. С. 211–215.
318. Ямпольский М. В. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. Москва: Культура, 1993. 464 с.
319. Якименко Л. М. Постмодерний зріз інтертекстуальності в медіа-текстах. URL: <http://nauka.zinet.info/28/yakymenko.php>.
320. Якубовський В. Український вертеп: інтертекстуальний аспект: автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.01.07. Київ, 2013. 22 с.
321. Ярема О. Б. Алюзія в текстах британської художньої літератури: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Запоріжжя, 2016. 22 с.
322. Ярема С. До біографії Петра Карманського (нові відомості з родинного архіву) // Слово і час. 2001. № 12. С. 66–70.
323. Ярема С. Віденський період творчості Петра Карманського // Сучасність. 2004. № 5. С. 113–114.

324. Ярема С. Про авторство останніх двох праць Петра Карманського // Слово і час. 2005. № 10. С. 67–71.
325. Яцків М. Передмова до збірки П. Карманського «Ой люлі, смутку...» // Карманський П. Ой люлі, смутку: ліричні поезії. Львів: Накладом Величковського і Ски, 1906. 80 с.
326. Adorno T.W. Philosophie des Neuen Musik // Adorno T.W. Gesammelte Schriften. Bd. 12. Frankfurt am Main, 1990. S. 174 ff.
327. Aronson A. Music and the Novel. A Study in Twentieth-Century Fiction. Totowa, New Jersey, 1980.
328. Brown C.S. Music and Literature: A Comparison of the Arts. Athens (Georgia), 1963; Brown C.S. The Relations between Music and Literature: As a Field of Study // Comparative Literature / Univ. of Oregon. 1970. Vol. XXII. № 2.
329. Gier A. Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogie // Peter V. Zima (Hrsg), Literatur intermedial. Musik - Malerei - Photographie - Film. Darmstadt, 1995a. (Gier 1995a s.85).
330. Goodman N. Language of Art. Indianapolis: Hackett Publ. Co, 1968. 277 s.
331. Goodman N. Ways of Worldmaking. Indianapolis: Hackett Publ. Co, 1978. 148 s.
332. Hansen-Löve A.A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hg. von W.Schmid und W. D. Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). Wien, 1983. S. 291–360.
333. Kolarova V. Le phenomena interartistique // Semiotica. Berlin: Ualter de gruyter, 2010. Helf 180. S. 19–45.
334. Mann J. Intertextual Poetics: the Modernist Poetry of Anthony Burgess. URL: https://espace.mmu.ac.uk/332121/1/Jonathan%20Mann%20PhD_final_09032014.pdf.
335. Mittenzwei J. Das Musikalische in der Literatur. Halle, 1962.
336. *McLuhan M.* Laws of Media. The New Science. Toronto, 1988; *McLuhan M.* War and Peace in Global Village. New York, 1968; *McLuhan M.* The

- Medium Is the Message: An Inventory of Effects. New York, 1989; *McLuhan M.* Understanding media. The Extensions of Man. Cambr., Mass.; London, 1987. См. также сборник статей: Marshall McLuhan: The Man and His Message / Ed. G. Sanderson and F. Macdonald. Golden (Colorado), 1989.
337. Rajewsky I. O. Intermedialität. Tübingen; Basel: Frencke, 2002. 216 S.
338. Scher St. P. Verbal Music in German Literature. New Haven, 1968.
339. Scher S. P. Notes Toward a Theory of Music // Comparative Literature. Vol. XXII. 1970. № 2.
340. Schröter J. Intermedialität. URL: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12.
341. Tokarz B. Kognitywne możliwości przekładu artystycznego. W: Przekład artystyczny a współczesne tendencje translologiczne. Red P. Fast. Katowice: «Śląsk», 1998, s.73–81.
342. Vratz Ch. Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. S. 90.
343. Walzel O. Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig: Quelle & Meyer, 1926. 348 s.
344. Wolf W. «The musicalization of fiction». Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts // Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets / Hrsg. von Jörg Helbig. London: Turnshare Ltd, 2009. S. 133–164.

ДОДАТКИ

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

які відображають основні наукові результати дисертації

1. Бортник С. А. Автоінтертекстуальність у міжтекстовій комунікації (на прикладі творчості Петра Карманського) // Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність. *Studia metodologica*. Вип. 25. Тернопіль: Редакц.-видавн. відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. С. 44–49.

2. Бортник С. А. Літературно-театральні кореляції у творчості Петра Карманського (інтертекстуальний вимір) // Волинь філологічна: текст і контекст. Інтертекстуальність у системі художньо-філософського мислення: теоретичні й історико-літературні виміри: зб. наук. пр. Вип. 7. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. С. 44–53.

3. Бортник С. А. Візуальні види мистецтва у романі «Кільці рож» Петра Карманського (синтез мистецтв чи інтермедіальність?) // Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі: зб. наук. праць. Вип. 6. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. С. 141–149.

4. Бортник С. А. Автоінтертекстуальність у структурі ідіостилю Петра Карманського // Мова – Література – Культура: матеріялы VIII Міжнар. навук. канф. У 2 ч. Ч. 2. Мінск: РІВШ, 2016. С. 43–48.

5. Бортник С. Інтермедіальна комунікація поезії Петра Карманського з візуальними видами мистецтва (живописом, скульптурою, архітектурою) // *KELM*. 2017. № 1 (17). С. 64–76. URL: http://foa58r.webwavecms.com/lib/foa58r/6_Bortnyk-j9hdzdvd.pdf.

які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

1. Бортник С. А. Роман «Кільці рож» П. Карманського: перспективи інтертекстуального дослідження // Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції аспірантів і студентів «Волинь очима молодих

науковців: минуле, сучасне, майбутнє». У 2-х т. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. Т. 1. С. 321–323.

2. Бортник С. А. Музика у творчості П. Карманського // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Випуск 14. Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2009. С. 230–235.

3. Бортник С. Біблійні запозичення як маркери автоінтертекстуальності // Пасіонарність другорядного: матеріали XIV Міжнародної літературознавчої конференції. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2017. С. 9–11.

які додатково відображають наукові результати дисертації

1. Бортник С. А. Біблійні образи в поезії П. Карманського // Науковий вісник ВДУ ім. Лесі Українки. Луцьк, 2006. № 6. С. 199–207.

2. Бортник С. А. Римська писемна культура як інтертекстуальне тло поезії П. Карманського // Науковий вісник ВДУ ім. Лесі Українки. Луцьк, 2007. № 9. С. 100–107.

3. Бортник С. А. «Молода муза» і греко-римська міфологія: погляд крізь призму інтертекстуальності // Волинь філологічна: текст і контекст. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті: Зб. наук. пр. Вип. 6: У 2-х ч. Ч. II. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. С. 176–186.

4. Бортник С. А. Текст епохи в романі «Кільці рож» П. Карманського // Науковий вісник ВДУ ім. Лесі Українки. Луцьк, 2008. № 17. С. 42–53.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Результати дослідження були оприлюднені на Фестивалях науки Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (Луцьк, 2007, 2008, 2009, 2016), на I Всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Явище синтезу мистецтв в українській літературі», присвяченій пам'яті професора Олександра Рисака (Луцьк, 2007), IX Міжнародній конференції молодих учених (Київ, 2007), Міжнародній конференції «Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті» (Луцьк, 2007), Всеукраїнській науковій конференції «Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології» (Тернопіль, 2008), II Міжнародній науково-практичній конференції студентів і аспірантів «Волинь очима молодих науковців: минуле, сучасне, майбутнє» (Луцьк, 2008), Міжнародній науковій конференції «Аналіз та інтерпретація тексту у світлі сучасних методологій» (Луцьк, 2015), Сьомому міжнародному міждисциплінарному теоретичному симпозіумі на тему: «Словесне і зорове: візуальні медіації в літературі» (Київ, 2016), VIII Міжнародній науковій конференції, присвяченій 90-й річниці з дня народження професора Л. М. Шакуна (Мінськ, 2016), XIV Міжнародній літературознавчій конференції «Пасіонарність другорядного» (Чернівці, 2017), Міжнародній науковій конференції «Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті» (Луцьк, 2017), Міжнародній науковій конференції «Нефікційна література: статус, еволюція, рецепція, поетика від давнини до сучасності» (Луцьк, 2018).