

Людмила Скорина

УДК 821.161.2'367.62

ПРИСВЯТА ЯК МАРКЕР МІЖТЕКСТОВИХ ЗВ'ЯЗКІВ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА 1920-Х РОКІВ)

У статті проаналізовано специфіку присвяти як маркера міжтекстової комунікації. Об'єктом дослідження стали твори українських письменників 1920-х років (М. Драй-Хмари, М. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича, М. Хвильового). Встановлено, що найбільший інтертекстуальний потенціал мають присвяти іншому твору, літературному персонажу, а також письменникові, особливо якщо в тексті він репрезентований не як публічна персона, а як автор корпусу художніх текстів.

Ключові слова: інтертекстуальність, паратекстуальність, присвяти, дедикаційний заголовок, комунікація, українська література 1920-х років.

Liudmyla Skoryna. Dedication as Marker of Intertextual Relations (Based on Ukrainian Literature of the 1920s)

The paper analyzes specifics of dedications as a marker of intertextual communication focusing on works by Ukrainian writers of the 20th century (M. Dray-Khmara, M. Zerov, M. Rylskiy, P. Fylypovych, M. Khvyliovyi). It is established that the greatest intertextual potential may be found in dedications to other work, literary character and also the writer, especially when the last one is represented in the text not as a public person, but as an author of certain literary texts.

Keywords: intertextuality, paratextuality, dedication, dedicative title, communication, Ukrainian literature of the 1920s.

Присвяти (дедикація) здатна виконувати в художньому творі різноманітні функції. Насамперед вона є одним зі способів включення твору в систему комунікації, механізмом збереження й ретрансляції культурної пам'яті. Водночас дедикація може бути формою вираження вдячності, дружби, приязні, кохання; формальним жестом, зумовленим певними корисливими мотивами, обов'язком, традицією; формою гри з адресатом і читачами тощо. За слушним твердженням Р. Чемберса, присвяти можуть установлювати інтертекстуальний зв'язок між текстом, який присвячується, і текстом адресата, що в цьому випадку сприймається не як публічна персона, а як автор певного корпусу художніх творів. У пропонованій статті на матеріалі українського письменства 1920-х років спробуємо проаналізувати функцію присвяти як маркера міжтекстової взаємодії.

Найпоказовіша в інтертекстуальних студіях ситуація, коли "адресат" присвяти – інший художній твір. Такі дедикації трапляються доволі рідко, єдиний приклад у літературі означеного періоду – це новела "Я (Романтика)" Миколи Хвильового, присвячена "Цвітові яблуні" Михайла Коцюбинського. На думку Ю. Безхутрого, ця дедикація виступає "інтертекстуальним ключем до твору" М. Хвильового [3, 257]. Дослідник вважає, що покликання на "Цвіт яблуні" "вказує на можливу близькість текстів, на зв'язок окремих мотивів" [3, 258]. Що мав на меті М. Хвильовий, коли присвячував свій твір "Цвітові яблуні"? Чому адресував його не М. Коцюбинському, а його твору? Чи слід уважати "Цвіт яблуні" центральним прототекстом новели "Я (Романтика)"?

Який зв'язок метатексту із прототекстом? Яка роль ігрового первня в цій ситуації? Однозначних відповідей на ці питання немає. Утім одне можна впевнено стверджувати: оскільки письменник присвятив свій твір саме “Цвітові яблуні”, ці зв'язки між двома текстами мають стати важливим чинником, що визначає напрям інтерпретативної діяльності. Коли реципієнт починає читати “Я (Романтику)” й уперше помічає присвяту, він не має жодного уявлення про можливі зв'язки між текстами, однак усвідомлює їх присутність. Дедикація починає “працювати”, стимулюючи актуалізацію у свідомості читача певного набору інформації, пов'язаної з новелою М. Коцюбинського. “Цвіт яблуні” – це хрестоматійний твір класика, який трактують як “своєрідний маніфест нової української прози” [13, 193]. Із цим текстом асоціативно пов'язані два центральні мотиви – роздвоєння особистості й смерті на тлі квітучої природи, а також уявлення про імпресіоністичний психологізм.

Після прочитання новели М. Хвильового “точки дотику” із “Цвітом яблуні” оприявнюються чіткіше, це дає змогу реципієнтові розкодувати сенс присвяти. Міркування про зв'язок текстів групуються навколо кількох вузлових моментів. По-перше, у центрі уваги М. Хвильового, як і М. Коцюбинського, перебуває *не так об'єктивна дійсність, як її відображення в психіці людини*. По-друге, М. Хвильовий у “Я (Романтиці)” зорієнтований на художнє відображення *межової екзистенційної ситуації* так само, як і його “співрозмовник” М. Коцюбинський, котрий, за слушним твердженням Ю. Кузнецова, “майже з науковою точністю художніми засобами відтворює кризову ситуацію в житті особистості” [11, 178]. По-третє, центральний персонаж М. Хвильового переживає граничне напруження, як наслідок загострюється внутрішній конфлікт, з'являються симптоми роздвоєння свідомості; те ж відбувається у “Цвітові яблуні”. Як зазначає В. Агеєва, “свідомість героя подвоюється, в кризовій ситуації відбувається боротьба двох “я”, і одне з них в якісь моменти виступає суворим моральним суддею стосовно другого” [2, 34]. Водночас психологічні мотивування й моральні інтенції в новелах посутньо відрізняються. За В. Агеєвою, “у Коцюбинського конфлікт між трагічними батьківськими почуваннями і невпинною роботою письменницької пам'яті, для якої навіть момент смерті дитини стає творчим матеріалом, розвивається поза контролем свідомості героя, поза його волею. Він страждає, зневажає себе, але не владен будь-що змінити. Творча, життєствердна сила торжествує. Хвильовий також намагається розкрити глибини підсвідомості персонажа. Але при цьому показує, що він сам несе повну відповідальність за вчинене. Коли герой Коцюбинського карається безвинною виною, і пережите страждання залишає надію на просвітлення, духовне одужання, то егоїстичний доктринер Хвильового такої надії позбавлений. Його намір був свідомим, і злочин непростенний” [1, 8].

Із “Цвіту яблуні” на сторінки “Я (Романтики)” потрапляє низка мотивів, як-то: *страждання*: у Коцюбинського воно пов'язане зі смертю єдиної дитини, у “Я (Романтиці)” зумовлене необхідністю зробити остаточний вибір і заради фанатичного служіння ідеї загірної комуні “вбити матір”, себто людину в собі: “І мій неможливий біль, і моя незносна мука тепліють у лампаді фанатизму перед цим прекрасним печальним образом” [16, 322];

утома: герой М. Коцюбинського так характеризує свій стан: “Я не спав три ночі...” [10, 170], “Я волочу втомлені ноги поміж сірими меблями, а за мною тихо волочиться моя згорблена тінь. Голова снує думки” [10, 171]; у новелі М. Хвильового як рефрен лунає репліка: “Мати каже, що я (її м'ятежний син) зовсім замучив себе” [16, 322], “Вона підходить до мене, бере моє стомлене обличчя в свої сухі старечі долоні й схиляє свою голову на мої груди. Вона

знову каже, що я, її м'ятежний син, зовсім замучив себе. І я чую на своїх руках її хрустальні росинки. Я: – Ах, як я втопився, мамо!” [16, 327];

нічна *темрява* в новелі Коцюбинського увиразнює трагізм ситуації: “За чорними вікнами лежить світ, затоплений ніччю, а моя хата здається мені каютою корабля, що пливе десь у невідомому чорному морі разом з мною, з моєю тугою і з моїм жахом” [10, 169], “У вікна дивиться ніч, без кінця довгі, глибокі, чорні простори” [10, 170]; дія твору Хвильового також пов’язана з ніччю, коли відбуваються засідання чорного трибуналу комуни й розстріли: “Город причаївся. Тьма” [16, 326], “На небі виростають зорі й поливають на землю зелене болотяне світло. Потім гаснуть, пропадають” [16, 331], “Конає вечір. Надходить ніч” [16, 335]. В обох творах виразно окреслені мотиви *фанатизму* й *божевілля*.

Звертаючись до відображення внутрішнього світу центрального героя, його переживань і поведінкових реакцій, Хвильовий услід за Коцюбинським удається до промовистих тропів. У Коцюбинського: “Я ходжу по своєму кабінету, ходжу вже третю безсонну ніч, чуткий, як настроєна арфа, що гучить струнами од кожного руху повітря” [10, 169], у Хвильового: “...мої мислі – до неможливості натягнутий дріт” [16, 323]. Композиційно новела “Я (Романтика)”, як і “Цвіт яблуні”, сконструйована з низки асоціативно пов’язаних картин, схожих на мозаїку.

Однак, незважаючи на те що новела М. Хвильового апелює безпосередньо до “Цвіту яблуні”, присвята може прочитуватися ширше – як “знак” творчості М.Коцюбинського. Завдяки цьому рецептивне поле розширюється й до нього потрапляє інший хрестоматійний текст “Великого сонцепоклонника” – “Intermezzo”. Споріднює вказані твори мотив граничної втоми головних героїв, що приводить їх до цілковитого виснаження, на межі з руйнуванням психіки, коли людина не відчуває вже ані власного, ані чужого болю. У новелі Коцюбинського: “Я утомився. Бо життя безупинно і невблаганно іде на мене, як хвиля на берег. Не тільки власне, а і чуже” [10, 297]; “Я утомився. Мене втомили люди. Мені докучило бути заїздом, де вічно товчуться оті створіння, кричать, метушаться і сміяться. Повідчиняти вікна! Провітрить оселю! Викинути разом із сміттям і тих, що сміяться. Нехай увійдуть у хату чистота й спокій” [10, 298]. Відповідні цитати із твору Хвильового наведені вище.

Психічне виснаження породжує в мозку центрального персонажа-оповідача новели “Intermezzo” *галюцинації*: “Хіба я що знаю? Хіба я знаю... Хіба я можу впевненим бути, що не відхиляться двері... отак трошки, з легким скрипінням, і з невідомої темряви, такої глибокої та безконечної, не почнуть виходити люди... <...> От я їх вже бачу. Ба, ба! Як вас багато... Се ви, що з вас витекла кров в маленьку дірку від солдатської кульки, а се ви... сухі препарати; вас завивали у білі мішки, гойдали на мотузках в повітрі, а потому складали в погано прикриті ями, звідки вас вигрібали собаки... Ви дивитесь на мене з докором – і ваша правда...” [10, 300]. У психіці Я (з новели М. Хвильового) химерно переплітаються реальність і галюцинації (“І тоді, збентежений, запевняю себе, що це неправда, що ніякої матері нема переді мною, що це не більше, як фантом” [16, 327], “Я в тривозі метнувся вбік: що це – галюцинація?” [16, 331]). На його совісті – численні жертви, які, напевне, не раз навідувалися в сні й марення: “Шість на моїй совісті? Ні, це неправда. Шість сотень, шість тисяч, шість мільйонів – тьма на моїй совісті!!! Тьма? І я здавлюю голову” [16, 326]. Якщо персонажі Коцюбинського ще здатні до психічного самовідновлення завдяки творчості чи спогляданню природи, то для героїв Хвильового такої можливості немає. У “Я (Романтиці)” художньо переконливо продемонстровано, що відбувається із психікою людиною, яка не має можливості ані сублімації, ані

відпочинку, тотально зациклена на служінні ідеї, готова заради неї відмовитися від усього людського.

Функцію маркера міжтекстової взаємодії дедикація виконує також у *творах, присвячених літературним (фольклорним, міфічним) персонажам*. Ю. Клим'юк констатує: "Рідкісними в поезії є вірші-присвяти літературним героям. Вони є ніби продовженнями теми, що започаткована автором їхнього твору, до того ж часто можуть відбивати реакцію на певні проблеми окремих суспільних кіл. Переважно такі вірші-присвяти спрямовані на підтримку або й захист письменника, що створив ці образи. До таких творів належать "Тетяна Ребенщуківа" (1880) та "Гриць Турчин" (1880) І. Франка" [9]. Подібний дедикаційний заголовок маємо і в доробку Максима Рильського. Йдеться про вірш "Моїй Ленорі" (зі збірки "Під осінніми зорями", 1918). Імення Ленора у свідомості освіченого реципієнта асоціюється насамперед із героїнею однойменної балади Готфріда Бюргера (1773). Однак у поезії М. Рильського немає ані безпосередніх згадок про Бюргера, ані чітких змістових, образних, фабульних паралелей, що дало б змогу вести мову про творчий діалог із цим прототекстом. Перегук заголовків можна було б уважати збігом, якби не одна деталь. З автобіографії М. Рильського відомо, що під час навчання в старших класах він написав низку рефератів, зокрема "Рим и его религия", "Любовь сильнее смерти" – про "мотив Ленори", де між іншим матеріалом притягає й Шевченкові балади, "Античный театр", реферат про Гоголя..." [14, 361]. Зацікавлення майбутнього поета баладою Г. Бюргера спонукає уважніше поставитися до аналізованих творів, однак водночас слід урахувувати й інші можливі прототексти (наприклад, вірші Е. А. По "Ворон" і "Лінор").

У баладі Бюргера Ленора – втілення жіночності, вірності в коханні. Дізнавшись про загибель коханого Вільяма, дівчина нарікає на Бога й несправедливість світу. Вона не уявляє життя без нареченого, тож коли він з'являється перед нею вночі й кличе за собою, Ленора йде без роздумів і вагань. Однак омріяне щастя виявляється нічною примарою. Провідний мотив твору Е. А. По – туга за померлою коханою, яка молодою відійшла в "інші світи". Перші рядки вірша М. Рильського ("Ні, тебе нема, тебе нема на світі"), як здається, переадресовують до прототексту Е. А. По; а фінальні ("Ні, тебе нема на світі, білорука!" [14, 102]) – до середньовічного сюжету про Ізольду Білоруку. Однак, напевне, не варто так жорстко прив'язувати сонет Рильського до якогось одного прототексту. Як видається, поет відсилає читача до традицій романтичної лірики. Його героїня втілює жіночий ідеал, що постає в уяві ліричного героя. Відсвіти цього образу він безуспішно й безнадійно шукає в кожній жінці, яку зустрічає на своєму шляху:

Пропливають чисті образи жіночі,
В їх я відблиск – відблиск твій шукаю...

Ті ж уста, ті ж незглибимі іскри-очі,
А чогось нема. Чого? Не знаю... [14, 102]

Певний інтерес для дослідників інтертекстуальності можуть становити й *твори, у яких адресатами присвят є письменники*. В українському письменстві 1920-х років ця підгрупа дедикацій найбільша (119 із 320, що становить 43,7 %). Серед адресатів – класики й сучасники, українські й зарубіжні автори. Наприклад, збірку "Замість сонетів і октав" П. Тичина присвятив Г. Сковороді; Т. Шевченко як адресат дедикацій фігурує у віршах О. Влизька, І. Микитенка, М. Рильського, Ю. Яновського... Однак не в усіх цих творах присвята виконує функцію маркера міжтекстових реляцій. Часто ці дедикації мають ситуативний характер (як слушно вказує В. Назарець, їх "адресний характер визначає ситуація, привід, що зумовили бажання адресанта відгукнутися на них певним

ліричним волевиявленням” [12]). У подібних творах здебільшого помітна увага до біографічних реалій, часто відомих лише двом – безпосереднім учасникам художньої комунікації; адресат-письменник постає тут як приватна особа, а не як деміург художніх світів. Однак і серед творів цієї підгрупи натрапляємо на цікавий матеріал для художніх узагальнень.

Вірш “Лани – як хустка в басамани” Михайло Драй-Хмара присвятив Миколі Хвильовому. Відомо, що знайомство митців відбулося 1922 р., коли майбутній поет-неокласик, який працював тоді на кафедрі слов’янознавства Кам’янець-Подільського університету, поїхав до Харкова, аби зав’язати товариські стосунки з письменниками. Наступного року М. Хвильовий у складі харківської делегації “Гарту” приїздив до Києва. Утім ці біографічні деталі вторинні, поезія М.Драй-Хмари цікава для дослідників інтертекстуальності передовсім тим, що в ній помітні “сліди” творів М. Хвильового. Зокрема, образ лану відсилає до твору “м’ятежного романтика” “О, рудні, ваше свято”, а сонця – до віршів “Не шкодуй, моя мила мати”, “Досвітні симфонії”, “Подивись на крицю – потонули очі”, “Увечері проходжу по майданах” тощо. Драй-Хмарин рядок “Застигла колова шулік” викликає в пам’яті поезію М. Хвильового “Блакитний мед”. Однак центральним прототекстом твору “Лани як хустка в басамани” є поема М. Хвильового “В електричний вік”. Звідти М. Драй-Хмара взяв не лише концептуальні образи, а й провідний мотив – протиставлення теперішнього й майбутнього (електричного віку). При цьому ідейно-емоційні настанови поетів суттєво відрізняються. Фінальні рядки поеми М. Хвильового ілюструють фанатичну переконаність у незворотності змін: “А я в той час у електричний вік / ступатиму поволі / І в електричний вік – / прийду...” [16, 88]. Натомість ліричний герой М. Драй-Хмари ставиться до таких футуристичних прогнозів із недовірою, що увиразнюється завдяки риторичному запитанню: “Як віл, іде поволі днина. / Застигла колова шулік. / Коли ж задзвонить тут машина, / засяє електричний вік?” [5, 36].

Сонет Миколи Зерова “Саломея” (1922), присвячений Павлові Филиповичу, цікавий тим, що скеровує реципієнта не до особистих взаємин митців, а до однойменного твору адресата. У процесі інтерпретації цих сонетів мають бути враховані три інтертексти. Перший прототекст (*Біблія*) оприявнюється завдяки заголовку. У масовій свідомості образ Саломеї асоціюється передовсім із новозавітною фавбулою (Мт. 14:1-12, Мр. 6:14-30, Лк. 9:7-10); звідси взято центральні образи – пророка Йоканаана (Івана Хрестителя) й доньки цариці Іродіади. Художня рецепція цих образів у творах неокласиків подібна: Йоканаан постає ревним проповідником християнства, який гнівно осуджує розпусту; Саломея змальована як юна дівчина, що танцює в палаці перед гостями царя Ірода Антипи. Порівняймо, у Зерова: “*Йоканаан!*.. Не ясний шум дібров, – / В його словах пустиня і пожари. / *І Саломея!*.. Ще дитя (дитя!), / А п’є страшне, отруєне пиття / І тільки меч і помсту накликає” [6, 59]; у Филиповича: “Хай проклинав пророк *Йоканаан* / Під полотняним небом Іудеї – / Над всім лунав лиш голос *Саломеї*, / Сліпили плечі, і зміївся стан” [15, 55]. Центральними в обох творах є два мотиви – танець Саломеї і смерть пророка.

Для розуміння обох сонетів (а також усвідомлення того, що саме стало каталізатором своєрідного творчого діалогу неокласиків) урахування біблійного інтертексту виявляється недостатнім. На цьому рівні й починає “працювати” присвята. Рядки Зерова (“Там диким цвітом процвіла любов, / І все в крові – шоломи і тіари”) й Филиповича (“Сліпа жаго, непереможна вродо! / Ти спопелить могла б життя народу”) переадресовують уже не до Біблії, а до другого прототексту – п’єси О. Вайльда “Саломея” (1892). Із Нового Завіту англійський драматург запозичив лише сюжетну канву, наповнив її

власним змістом, акцентував увагу на художньому відображенні феномену неврастенії. Наскрізний у творі дискурс сексуальності, на який і натякають сонети неокласиків. Якщо в Біблії Саломея – ще дитина, яка не відчуває ненависті до Івана Хрестителя й лише за підказкою матері просить Ірода Антипу як нагороду за танець віддати їй голову пророка, то у Вайльда, котрий по-декадентськи естетизує пристрасть і смерть, Саломея живе в палаці в атмосфері гріха, “вавилонського блуду”, тож і сама перетворюється на розпусну жінку [7]. Біблійну фабулу Вайльд доповнює мотивами пристрасного потягу Ірода до Саломеї та самої Саломеї до Йоканаана.

Однак безпосереднім поштовхом до написання цих сонетів стала не п'єса О. Вайльда, а її інтерпретація на сцені. У поезії П. Филиповича привертає увагу театральний антураж: “І пристрасть, мов незримий ураган, / Неслась в партер, до лож, до галереї, / І захисту вже не було від неї, / Коли танок схопив серця у бран” [15, 55]. Докладніше про передумови появи сонетів пише Ю. Клен у “Спогадах про неокласиків”: “У Києві влітку 1919 року в “Соловцовському” театрі було поставлено вайлдівську “Саломею”. Всі ми ходили на цю виставу, щоб упиватися чарівними вайлдівськими метафорами та подивитися на пристрасний танець Саломеї, що його артистка по-мистецьки виконувала. Филипович реагував на цю виставу сонетом <...> Інакше поставився Зеров. З приводу танця Саломеї, який вона виконувала з *головою пророка в руках*, він, скривившись, сказав мені: “Це тільки семітська розпуста”” [8, 148-150] [курсив мій. – Л. С.]. Чому так важливе для потрактування цих творів урахування третього “інтертексту”? І в Біблії, і в п'єсі О. Вайльда міститься лише згадка-констатація про танець Саломеї, його безпосереднього опису немає. Відомо лише, що це був танець семи покривал. Безпосередня репрезентація його на сцені залежала винятково від режисера й актриси, яка виконувала головну роль. Звісно, тут були можливі різні варіанти хореографічної інтерпретації. Скажімо, Р. Штраус, який написав за мотивами Вайльдівської п'єси оперу на одну дію, вимагав: “На противагу до схвильованої музики гра акторів має вирізнитися якомога більшою простотою”. Є. Цодоков констатує: “Опера сама по собі була суперечливою і різкою, тому будь-яке перебільшення могло лише завдати їй шкоди. Найбільшою мірою це стосується танцю Саломеї, який у перших постановках виконувала дублерка-танцівниця. “Це має бути справжній східний танець, якомога серйозніший, неквапливий, цілком пристойний, по можливості його треба виконувати на одному місці, ніби на молитовному килимку. Лише в епізоді *cis-moll* рухи, кроки і в кінці – такт у розмірі 2/4 – оргіастичний підйом”... – так бажав Штраус. Що ж здебільшого насправді пропонувалося глядачам і слухачам? Саломею зображали як жінку-вампіра, позбавленою людських рис, незважаючи на те що Штраус бачив у ній не тільки істеричку, а й дитину” [18].

Зважаючи на відгуки неокласиків, танець Саломеї в указаній постановці був сповнений неприхованої пристрасті, ба більше – Ю. Клен указує, що акторка виконувала його “з *головою пророка в руках*”. Цього немає ані в Біблії, ані в п'єсі О. Вайльда (в інтерпретації англійського драматурга, після того як Саломея отримала бажану винагороду, її за наказом Ірода Антипи вбивають). Отже, ідеться про специфіку режисерського прочитання “Саломеї”. П. Филиповича глибоко вразила вистава, у своєму сонеті він захоплюється і танцем, і самою Саломеєю, незважаючи на її жорстоку хіть (“Сліпа жаго, непереможна вродо / Ти спопелить могла б життя народу, / Ти засмутила б соняшну блакить! / Перед тобою голова кривава, / Й своє життя ти віддаси за право / В людській уяві віковічно жити!” [15, 55]). Інші враження викликала вона в М. Зерова. В. Брюховецький слушно вказував, що лідер неокласиків

“свій ідеал співвідносить із чистими почуттями, а не з тим, де “все в крові – шоломи і тіари”. Безперечно, щось суголосне відчувалося між шалом Саломеї і тими пекельними стражданнями, які принесла громадянська війна з її жорстокістю й бездумною руйнацією” [4, 169]. Г. Церна в унісон констатує, що “для П. Филиповича п’єса стала предметом суто мистецького захоплення, прикладом безмежних можливостей акторської гри та вдалої режисури. Саломея полонила Филиповича своєю пристрастю й неординарністю почуттів”, натомість М. Зеров “протиставляє два світи: біблійний і античний. І віддає перевагу античному як більш чистому й світлому в духовному плані” [17, 8]. Позиція М. Зерова в цій творчій дискусії очевидна: у його сонеті висловлена порада П. Филиповичу (й іншим колегам-неокласикам, яким він присвячував свої вірші) залишити біблійні перекази й услід за ліричним героєм звернути погляд на гармонійну, урівноважену античність, утілену в образі “стрункої, мов промінь”, чистої Навсікаї.

Як слушно вказує Л. Вюрц, “інтертекстуальний потенціал присвяти може реалізуватися також у віршах, присвячених конкретній особі, якщо *автор* не так натякає на діалог із цією людиною, як *переадресовує до інших текстів, в яких адресатом присвят є ця людина*” [19] (курсив мій. – Л.С.). Дослідниця аналізує дедикації у творах В. Гюго й зауважує, наприклад, що у вірші XXXIV зі збірки “Осіньні листя”, присвяченій “мадемуазель Луїзі Б.”, автор “звертається до молодої жінки, яка для багатьох не буде об’єктом заголовка-присвяти. Початок вірша одразу вводить читача в розмову, яка почалася без його участі. Ліричний герой ніби відповідає на імпліцитне питання Луїзи Бертен <...> Чи повинні ми думати, що присвята у формі простого згадування особи <...> є сигналом “інтимних” віршів, сенс яких доступний тільки адресатові? <...> Це не так: натяки, що містять адресовані вірші, є посиланням не на “реальні” розмови, а на інші вірші. Близькість, що пов’язує мовця та його співрозмовника-адресата, є інтертекстуальною” [19].

В українському письменстві 1920-х років присвячування зазвичай було одноразовою акцією. Однак були й винятки, коли письменники присвячували кілька творів одному адресатові. У такій ситуації виникає можливість установаження інтертекстової реляції не лише між текстами адресата й адресанта присвяти, а й між творами адресанта, присвяченими одному адресатові. У цьому контексті видається доречним звернутися до творчості Миколи Зерова. У доробку неокласика існують чотири вірші, присвячені О. Бургардту: “Барышевка. I” (1920), “Oi triakonta” (30.03.1921), “Lucrosa” (1921), “Karnos tes patridos” (22.10.1931). Зважаючи на те, що останній написано значно пізніше (у зв’язку з виїздом О. Бургардта з України), у процесі дослідження візьмемо до уваги лише три присвяти, що датуються 1920-1921 роками. У цих творах спостерігаємо перегуки на рівні визначальних образів і мотивів: “задані” в першому тексті, вони ретрансплюються й трансформуються у двох наступних.

У першому рядку вірша “Барышевка. I” центральним є мотив вигнання: “В пустынном и глухом изгнании / Мы дни свои изводим здесь” [6, 121], – пов’язаний із вимушеним переїздом із Києва до Баришівки. Як відомо, М. Зеров викладав у місцевому соціально-економічному технікумі українську літературу й історію, а О. Бургардт – курс усесвітнього письменства. Вимушений переїзд із напівголодного Києва згадує М. Зеров і у творі “Lucrosa” [6, 79], щоправда, цього разу – без “плача, въздыханья и дезидия” [6, 121]. До наслідків своєї викладацької діяльності ліричний герой обох поезій ставить з легкою іронією: “Мы дни свои изводим здесь, / Распространяя отблеск знания / На кожемяческую весь” [6, 121], “Оподаль від розмов, людей, бібліотек / Ми сіємо пашню на

неродюче лоно” [6, 79]. Як відомо, у Баришівці в основному мешкали чинбарі; звідси – згадки про “кожемяческую весь” (“Барышевка. I”) і “шкурну громаду” (“Lucrosa”). У другому творі рядок “серед буденних справ і шкурної громади” набуває додаткового семантичного відтінку, адже йдеться не лише про професійну належність, а й про “шкурні інтереси” місцевої громади.

Центральний у трьох віршах мотив нарікання на долю й оточення, що увиразнюється завдяки алюзіям. Наприклад, у вірші “Барышевка. I” згадане заслання Овідія, тяжкі умови його життя серед “варварів”. Так само емоційно оцінює поет свій побут у Баришівці: “Не те же ль здесь налеты гетские, / Не тот же ли звериный зык”. Історичні алюзії наявні і в двох наступних творах. У сонеті “Oi triakonta” (з виразним епіграфом “А кругом пустка, як гудина, як гич...”) ліричний герой апелює до адресата присвяти: “Ви пам’ятаєте: в дні 30 тиранів / Була та сама навісна пора: / Безмовний Пнікс, безлюдна Агора / І безголосся суду і пританів” [6, 62]), – принагідно згадує Аристофана, Сократа й Трасибула. У вірші “Lucrosa” фігурують “окружні орди”, “скити-дикуни”, яким у давній Ольвії мандрівні митці “Різьбили з мармуру невиданих богів”. Зеров і Бургардт намагалися нести світло культури й науки населенню провінційної Баришівки, де панували “Невежество, сужденья детские / И скудный – варварский – язык” [6, 121], “Де розум і чуття – все спить в анабіозі” [6, 79].

Згадки у вірші “Барышевка. I” про “харалужие – / Святолавертьевский колун”, який доводиться брати до рук ліричному героєві замість звичного пера, перегукуються із рядками з “Oi triakonta”: “А ми? Де ж заступ нам на нашу гич, / І сапка на бур’ян, і лік на рани?” [6, 62]. Фінальні рядки першого вірша окреслюють ціннісні орієнтири автора, який разом із однокумцями, незважаючи на несприятливі обставини, “словами, тонко перевитими, / Победу духа мы вестим / И перед новыми томитами / Тимпаном внутренним наш Рим” (“Барышевка. I” [6, 121]). У сонеті “Lucrosa” Рим поступається місцем улюбленому Зеровському топосу – Елладі [6, 79]. Як бачимо, проаналізовані твори, присвячені одному адресатові – О. Бургардтові, сприймаються як єдиний текст, об’єднаний спільними мотивами, образами, художніми прийомами.

На основі дослідження українського письменства 1920-х років доходимо висновку, що присвята, окрім традиційних загальноновизнаних функцій, може виконувати роль маркера міжтекстових реляцій. Встановлюючи зв’язки з твором/творами адресата, вона уточнює коло прототекстів, стає важливим інтерпретаційним кодом, що допомагає реципієнтові адекватно сприймати твір, виявляти в ньому приховані значення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Микола Хвильовий // *Хвильовий М.* Новели. Оповідання. “Повість про санаторійну зону”. “Вальдшнепи”. Поетичні твори. Памфлети / вступ. ст., упоряд. і приміт. В. Агеєвої. – Київ: Наук. думка, 1995. – С.5-30.
2. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. – Київ: Б.в., 1994. – 159 с.
3. Безхутрий Ю. Хвильовий: проблеми інтерпретації. – Харків: Фолю, 2003. – 495 с.
4. Бреховецький В. Микола Зеров: [літ.-критич. нарис]. – Київ: Рад. письменник, 1990. – 309 с.
5. Драй-Хмара М. Поезії / [вст. ст. В. Поліщука]. – Черкаси: вид-во Ю. Чабаненко, 2004. – 168с.
6. Зеров М. Твори: У 2 т. – Т.1: Поезії. Переклади. – Київ: Дніпро, 1990. – 842 с.
7. Ионкис Г. Оскар Уайльд и Саломея, царевна иудейская [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.berkovich-zametki.com/Nomer20/Ionkis1.htm>.
8. Клен Юрій. Твори: У 4 т. / за ред. Є. Маланюка. – Т.3. – Торонто: Фундація ім. Юрія Клена, 1960. – 221 с.
9. Клим’юк Ю. Модифікації жанру віршової присвяти Івана Франка // *Вісник Львів. ун-ту. Серія філол.* – 2004. – Вип. 35. – С.186-194.
10. Коцюбинський М. Твори: В 7 т. – Т.2. Повісті; Оповідання (1897-1908). – Київ: Наук. думка, 1974. – 383 с.
11. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: проблеми естетики і поетики. – Київ: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
12. Назарець В. Типологія жанрово-тематичних різновидів присвяти [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ddpu.drohobych.net/filol_gum/wp-content/uploads/2016/04/2013_7.pdf.

13. *Поліщук Я.* І ката, і героя він любив...: Михайло Коцюбинський: літературний портрет. – Київ: ВЦ “Академія”, 2010. – 304 с.
14. *Рильський М.* Збір. тв.: У 20 т. – Т. 1: Поезії, 1907-1929; Проза, 1911-1925. – Київ: Наук. думка, 1983. – 534 с.
15. *Филітович П.* Поезії. Переклади/ упоряд., передм. В. Поліщука. – Черкаси: Брама-Україна, 2007. – 256 с.
16. *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. / упоряд. М. Жулинського, П. Майдаченка; передм. М. Жулинського. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. – Київ: Дніпро, 1990 – 650 с.
17. *Церна Г.* Творча інтерпретація “вічних” образів в українській літературі 1920-х рр. – Автореф. дис... канд. філол. наук. Кіровоградський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2001. – 19 с.
18. *Цодоків Е.* Опера Штрауса “Саломея” [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.belcanto.ru/salome.html>.
19. *Wurtz L.* Les Dédicaces [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/91-06-22wurtz.htm>.

Отримано 10 березня 2017 р.

м. Черкаси

