

Вячаслаў Караткевіч

Магілёўскі дзяржаўны ўніверсітэт імя А.А. Куляшова г. Магілёў, Беларусь

**СІСТЭМА ВОБРАЗАЎ У ІНТЭРТЭКСЦЕ
(на матэрыяле драматургічных твораў Сяргея Кавалёва)**

Паняцце “інтэртэкстуальнасць”, уведзенае Ю. Крысцевай у 1967 г. на аснове аналізу канцэпцыі “паліфанічнага рамана” М. Бахціна, фіксуе феномен узаемадзеяння культурных кодаў у мастацкім творы ў межах працэсу сэнсаўтварэння і разумення

тэксту. З таго часу з'явілася дастаткова шмат літаратуразнаўчых і філасофскіх прац, якія даюць уяўленне пра інтэртэкст і інтэртэкстуальнасць на тэарэтычным узроўні, а таксама на ўзроўні аналізу канкрэтных мастацкіх твораў праз прызму інтэртэкстуальнага іх прачытання. Тым не менш, дастаткова часта па-за межамі навуковых інтарэсаў застаецца тэхналогія стварэння інтэртэксту на ўзроўні вобразнай сістэмы. Таму мэта нашага даследавання з'яўляецца вылучэнне асноўных спосабаў стварэння інтэртэксту ў сістэме вобразаў мастацкага твора на прыкладзе беларускай драматургіі канца XX – пачатку XXI стст. (у дадзеным даследаванні гэта п'есы Сяргея Кавалёва). Такая мэта вымагае вырашэння наступных задач: сістэматызацыя вобразаў мастацкіх твораў паводле функцыянальнай ролі ў тэксце і семантычнай напружанасці ў тэксце; выяўленне сістэмы культурных каардынат аўтарскай, а, магчыма, і шырэй – беларускай – свядомасці ў кантэксце праблем глабалізацыі і стварэння нелінейнага шматмернага тэксту – гіпэртэксту, які адначасова з'яўляецца і інтэртэкстам.

Абагульняючы некаторыя літаратуразнаўчыя і культурна-філасофскія працы [1, 2, 3, 4, 8, 9], сфармулюем некаторыя важныя ў кантэксце нашага даследавання тэарэтычныя высновы: мастацкі твор не тоесны тэксту, бо першы арыгінальны па вызначэнні, а апошні другасны, створаны з чужых элементаў; твор – гэта цэлае, а тэкст распадаецца на кавалкі; рэцыпіент звяртаецца да тэксту праз твор або шэраг твораў, праз культурныя коды, пры гэтым рэцэпцыйная свядомасць становіцца часткай тэксту і аўтарам часткі тэксту, які ўключаецца ў інтэртэкст і гіпэртэкст: “Цяпер мы ведаем, што тэкст уяўляе сабой не лінейны ланцужок слоў, што выражаюць адзіны, як бы тэалагічны сэнс, дзе спалучаюцца і спрачаюцца адзін з другім розныя віды пісьма, ні адзін з якіх не з'яўляецца зыходным, тэкст сатканы з цытат, што адпраўляюць да тысяч культурных крыніц” [1, с. 388]. Канкрэтная аўтарская пазіцыя выяўляецца на самых розных узроўнях, у тым ліку і на ўзроўні дзеючых асоб-персанажаў.

Дастаткова цікавыя ілюстрацыі рэалізацыі гэтых тэарэтычных высноў сустракаем у творчасці С. Кавалёва.

Тут паводле функцыянальнай ролі ў тэксце выразна вылучаюцца дзве групы вобразаў: аднаролевыя і гібрыдныя. Першыя ўяўляюць сабой вобраз, не абцяжараны дадатковым ролевым значэннем у канкрэтным мастацкім творы. Апошнія

спалучаюць у сабе дзве або некалькі роляў ў тэксце. Такая гібрыдызацыя (сумяшчэнне масак) надзяляе вобраз своеасаблівым дыскурсам. За кошт гібрыдызацыі вобразнага свету у п'есе "Інтымны дзённік" ствараецца некалькі мастацкіх пластоў. Знакавымі для першага з'яўляюцца *інтымны свет Максіма Багдановіча* (гэта класік новай беларускай літаратуры, творчасць якога стаіць у адным шэрагу з творамі Янкі Купалы, Якуба Коласа, Змітрака Бядулі і інш.), фетыш беларускай культуры XX ст. – яго *неапублікаваны інтымны дзённік, інтымны свет мужа і жонкі*. Другі пласт – паралель першаму: *свет журналісцкіх і літаратуразнаўчых ідэй*, культурны фетыш – *нейкі дакументальны раман*, у якім прадстаўлены лёгкапазнавальныя жывыя людзі – дзеючыя асобы п'есы, *узаемаадносінны маці і дачкі*. Вобразны свет гэтых двух пластоў пераплятаецца: "абедзве гісторыі разыгрываюць тыя самыя шэсьць акцёраў у адпаведнасці з узроставай пазнакай. Напрыканцы сьпектакля частка акцёраў выходзіць на паклон у касцюмах герояў першай гісторыі, частка – у касцюмах герояў другой, што дапамагае глядачам зьвязаць дзве гісторыі ў адно цэлае пад назвай "Інтымны дзённік" [5, с. 132], "<...> выходзіць Клава. А, можа, акцёрка, якая ў першай гісторыі іграла Клаву. Застывае нерухома <...>. Пасля яе з'яўлення акцёрка ў касцюме Дар'і Цімафееўны <...>. І нарэшце з'яўляецца акцёр у касцюме Стылі [Клава, Дар'я Цімафееўна, Стыля – персанажы першай гісторыі – В. К.] <...>. Акцёры, якія іграюць персанажаў другой гісторыі – Пётру, Вераніку і Макса – зьдзіўлена глядзяць на персанажаў першай гісторыі, потым пераглядаюцца між сабой. Урэшце ўсе разам кланяюцца публіцы, заканчваючы адразу дзве гісторыі: даўнюю і сучасную" [5, с. 164]. Гібрыдызацыя вобразаў дапамагае актуалізаваць шэраг сэнсаў, ствараюць значную колькасць лагічных сувязяў, культурных кодаў як у межах канкрэтнага мастацкага твора, так і выводзячы сэнсатворчасць рэцыпіента ў прастору інтэртэксту – культурныя перавагі беларускага грамадства пачатку і канца XX ст., змены ў парадыгме яго маральных каштоўнасцяў, праблема нацыянальнага самавызначэння, асэнсаванне Я-свядомасці і інш.

Адным з маркераў постмадэрнісцкай эстэтыкі з'яўляецца адлюстраванне рэчаіснасці праз цытацыю, якая вызначаецца двухпланавасцю ўспрыняцця: пісьменнікі імкнуцца знарок уцягнуць рэцыпіента ў гульню з цытатамі, а шырэй – з іншымі

тэкстамі і культурнымі кодамі. З дапамогай цытацы вымалёўваюцца вобразы п'ес "Легенда пра Машэку", "Стомлены д'ябал", "Звар'яцелы Альберт", "Чатыры гісторыі Саламеі". Праз цытатную гульню ў твор набывае некалькі нарацыйных узроўняў, у якіх хаваецца значны слой літаратурнага і культурнага кантэксту, што пашырае сэнсавую аб'ёмнасць твора і стварае асобую прастору для існавання фіктыўнага аўтара, персанажаў і рэцыпіента. Асноўная крыніца такога кантэксту – гэта ўзоры славянскай міфалогіі, беларускага фальклору і беларускай літаратуры XVIII – XIX стст. (у тым ліку і польскамоўнай). Тут і беларуская легенда пра заснаванне горада Магілёва, "Камедыя" Казтана Марашэўскага, "Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях" Яна Баршчэўскага, легенда пра Плачку і інш. Зварот С. Кавалёва да такога кантэксту не з'яўляецца выпадковасцю, бо ён – доктар філалагічных навук – аўтар многіх аўтарытэтных даследаванняў па гісторыі даўняй беларускай літаратуры (напрыклад, "Героіка-эпічная паэзія Беларусі і Літвы канца XVI ст.", "Станаўленне польскамоўнай паэзіі ў полілінгвістычнай літаратуры Беларусі эпохі Рэнесансу" і інш.). На аснове ўжо існуючага поля літаратурных тэкстаў праз іх цытаванне і містыфікацыю аўтар падказвае рэцыпіенту новае разуменне, абцяжарвае сэнс, ствараючы пры гэтым складаны адкрыты нелінейны тэкст – гіпертэкст.

Дастаткова часта ў інтэртэксце пры стварэнні вобразнай сістэмы назіраецца спалучэнне гібрыдызацыі і цытацыі. П'еса "Тарас на Парнасе" напісана з выкарыстаннем сюжэту дастаткова распаўсюджанай у XIX ст. аднайменнай бурлескнай паэмы Кастуся Вераніцына (гэты твор да пачатку XXI ст. лічыўся ананімным) і фрагментаў антычных твораў. Запасычваючы вобразы з паэмы К. Вераніцына, драматург С. Кавалёў пашырае іх сэнсавую аб'ёмнасць у тым ліку і за кошт гібрыдызацыі: Параска – жонка Тараса, яна ж – Гера; Зоська – дачка Тараса і Параскі, яна ж Геба; пан Севярын, ён жа Зеўс і г.д. Пры гэтым адбываецца дыфузія культурных кодаў антычнай спадчыны і беларускай рэчаіснасці, рэцыпіент глыбей спасцігае абодва культурныя напластаванні.

Яркім прыкладам гібрыдна-цытатных персанажаў з'яўляюцца вобразы п'есы "Трышчан ды Іжота". Тут выкарыстаны адзін з самых распаўсюджаных прыёмаў у драматургічнай творчасці С. Кавалёва – "п'еса ў п'есе" (калі больш дакладна, то ў названым вышэй творы дзве п'есы ў адной). Паказальным

з'яўляецца і факт увядзення ў дзеянне вобраза наратора, што не з'яўляецца характэрным для беларускай пісьмовай тэатральнай традыцыі, і адсылае рэцыпіента да традыцый усходняга (напрыклад, кабукі) і афрыканскага тэатра, дзе адным з абавязковых вобразаў з'яўляецца апавядальнік. С. Кавалёў у канву дзеяння ўводзіць вобразы Францішкі (гэта адсылка да творчасці Францішкі Уршулі Радзівіл, якая была дастаткова вядомай у XVIII ст. аўтаркай шэрагу п'ес) і Францішка (адсылка да мастацкай і літаратурна-крытычнай творчасці вядомага тэатральнага дзеяча, аўтара шэрагу арыгінальных драматургічных твораў і даследавання "Беларускі тэатр" Францішка Аляхновіча), якія выконваюць ролю пасрэднікаў, падказваючы, што Францішка будзе граць трагедыю ("Як я ўзрадалася, атрымаўшы ад пана Уняхоўскага рукапіс "Трышчана"! Я ведала сюжэт, але калі прачытала сам раман... Не зрабіць з яго выдатнае трагедыі – саграшыць перад Богам і людзьмі. <...> Відовішча трагедыі ачышчае душу і прасвятляе розум чалавека" [6, с. 35]), а Францішак – камедыю ("Камедыя. Беларуская камедыя" [6, с. 33]. Далей разгортваецца сюжэт пра двух закаханых, але кожны грае ў гэтым творы сваю ролю ў адпаведнасці з канстатацыйнай жанру апавядальнікам.

Такім чынам, праведзенае намі даследаванне драматургічных твораў С. Кавалёва дае магчымасць сцвярджаць наступнае.

Па-першае, паводле функцыянальнай ролі ў тэксце вылучаюцца дзве групы вобразаў – аднаролевыя і гібрыдныя. Прыём гібрыдызацыі з'яўляецца адным са спосабаў памнажэння і паглыблення сэнсу кожнай вобразнай маскі. Па-другое, узмацненню семантычнай напружанасці ў мастацкіх творах спрыяе адсылка да вядомых вобразаў, што з'яўляецца адным з асноўных паказчыкаў інтэртэкстуальнасці. Па-трэцяе, стварэнне гібрыдна-цытатных вобразаў дае магчымасць аўтару выявіць глыбей культурна-гістарычныя прыярытэты грамадства на пэўным этапе існавання. Акрамя таго, прапанаваная гульня аўтара з рэцыпіентам дае падказкі апошняму адносна магчымасці ўключыцца ў творчы працэс стварэння гіпэртэксту праз узбагачэнне тэксту ўласнымі інтэрпрэтацыямі, ацэннымі культурнымі мадэлямі, штампамі на ўзроўні пэўнай сацыяльнай і нацыянальнай ментальнай устаноўкі. Па-чацвёртае, праз гібрыдныя, цытатныя, і гібрыдна-цытатныя вобразы, якія маюць гістарычнае значэнне ("Інтымны дзённік", "Чатыры гісторыі

Саламеї" і інш.), утримліваюць пашыраны культурны код ("Трышчан ды Іжота", "Стомлены д'ябал", "Звар'яцелы Альберт" і інш.), аўтар выяўляе культурна-гістарычныя прыярытэты беларускага грамадства канца ХХ – пачатку ХХІ стст., атаясамліваючы іх з агульначалавечымі каштоўнасцямі ("Стомлены д'ябал", "Легенда пра Машэку", "Інтымны дзённік"), са зваротам да гістарычнай памяці ("Звар'яцелы Альберт"), верай у выратавальную сілу добра ("Чатыры гісторыі Саламеї", "Балада пра Бландою"), магчымасцю ачышчэння праз пакуты ("Звар'яцелы Альберт", "Трышчан ды Іжота", "Францішка, або Навука каханьня") з гуманізацыяй грамадства і размежаваннем сапраўднага ад штучнага ("Тарас на Парнасе"). Такія маральна-этычныя прыярытэты актуалізуюцца ва ўмовах адкрытага пост- і постпостмадэрнісцкага грамадства, які востра адчувае праблемы глабалізацыі і імкнецца захаваць сваю аўтэнтычнасць.

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа "Прогресс", "Универс", 1994. – 615 с.;
2. *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.;
3. *Энциклопедія постмодернізму / [за ред. Ч.Е. Вінквіста та Е. Тейлора]. – К.: Основи, 2003. – 503 с.;*
4. *Женетт Ж.* Границы повествовательности // *Фигуры: Работы по поэтике: в 2-х тт.* – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 60-281;
5. *Кавалёў С.* Інтымны дзённік // *Дзэяслоў.* – 2009. – № 2. – С. 131-164;
6. *Кавалёў С.* Навука каханьня: [п'есы] – Менск: Логвінаў, 2005. – 204 с.;
7. *Кавалёў С.* Стомлены д'ябал: [п'есы] – Менск: Логвінаў, 2004. – 190 с.;
8. *Постмодернізм. Энциклопедія / Сост. и науч. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко.* – Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. – 1040 с.;
9. *Скоропанова И.* Русская постмодернистская литература: уч. пособие. – М.: Флинта: Наука, 1999. – 608 с.