

**ДОМІНАНТНІ ЧИННИКИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ  
СЦЕНАРІЮ ЯК ОРИГІНАЛЬНОЇ ЖАНРОВОЇ ФОРМИ  
(ТЕКСТ В. ТРУБАЯ «СТО ТИСЯЧ ЗА КОХАННЯ»)**

Сценарій як сучасну жанрову літературну форму ще не окреслено у чітких параметрах. Найбільш виразною її ознакою, що вказує на її певну спорідненість із постмодерністським письмом, зокрема, є інтертекст. Поняття «інтертекст», «інтертекстуальність» та «діалогічність» актуалізовані у сучасному літературознавчому дискурсі [див.: 7]. Теоретичні погляди Ю. Тинянова, М. Бахтіна і теорія анаграм Фердінанда де Соссюра стали трьома корінними джерелами теорії інтертекстуальності [20, с.32]. Ю. Тинянов підійшов до проблеми інтертексту через вивчення *пародії*, М. Бахтін розвив концепцію *діалогічності тексту*, Ф. де Соссюр дослідив *анаграми*. Сьогодні ця теорія знайшла своє продовження, зокрема, у працях Ю. Крістевої, яка не лише є авторкою цього терміну, але й значно розгорнула концепт інтертекстуальності, підносячи його до статусу «загального закону продуктивності тексту, який діє у будь-якому тексті, будь-якому слові» [див.: 11].

Канонічне формулювання поняття інтертекстуальності й «інтертексту» належить її вчителю Р. Барту: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш впізнаваних формах: тексти культури минулого і тексти сучасної культури. Кожен текст – це нова тканина, зіткана зі старих цитат» [3, с.418]. Вчений вписав інтертекстуальність у коло значущих наукових парадигм, т.зв. «анонімних формул»: «Фрагменти культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо, – всіх їх поглинув і змішав текст і довкола нього існує мова» [там само]. Цей класик сучасної літературної теорії наполягав на чіткому відокремленні інтертекстуальних форм від усіх інших зразків явного чи прихованого цитування: «Як необхідна передумова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не можна зводити до проблеми джерел і впливів; вона являє собою поле анонімних формул, походження яких рідко можна помітити, несвідомих і автоматичних цитувань без лапок» [там само]. Таким чином, в постструктуралізмі знята була проблема запозичень і впливів, первинності і вторинності.

Через призму інтертексту світ постає як величезний мегатекст, в якому все колись уже було сказаним, а нове стає можливим тільки за принципом калейдоскопу, коли змішення одних і тих самих елементів дає нові комбінації [див.: 9, с.196]. Текст перетворюється в «ехокамеру» (Р. Барт), «ансамбль пресупозицій» (М. Ріффатер), «мозаїку цитат» (Ю. Крістева), «палімпсест» (Ж. Жанетт), де кожний наступний новий вислів «пишеться зверху на попередніх». Специфікуючи механізм «міжтекстових відносин», У. Еко вводить поняття «інтертекстуальний діалог», який визначається як «феномен, при якому

в даному тексті луною відзиваються попередні тексти» [19, с.61]. У. Еко підкреслює, що «текст містить велику кількість потенційних значень, але жодне з них не може бути домінуючим. Текст лише представляє читачу поле можливостей, актуалізація яких залежить від його інтерпретаційної стратегії» [там само].

Як і кожен інший повноцінний літературний текст, що включає в себе цілий корпус попередніх текстів, пародійованих, цитованих, анаграмованих, *сценарій* також залучається у складні взаємини інтертекстуальності (методу інтертекстуального аналізу, інтертекстуального прочитання твору). Це є важливою рецептивною умовою функціонування літературної форми, оскільки «інтертекстуальність є тією глибиною тексту, що виявляється у процесі його взаємодії із суб'єктом» [12, с.26]. За слушним зауваженням Д. Картмелл, інтертекстуальність, будучи характерною для всіх літературних текстів, у випадку саме екранізації літературного твору є «визначальним фактором», оскільки сам акт адаптації усвідомлює наявність «кількох текстів» і «кількох авторів» [1, с.27-28]. Услід за Р. Бартом і Ю. Крістевою ця дослідниця замінює автора *інтертекстом*, який безкінечно створює себе. «Мабуть, пошук “оригіналу” чи єдиного автора у постмодерністському світі більше не релевантний, оскільки віра в єдине значення виявилася безплідною. Замість того, щоб думати, чи є фільм “вірним” оригінальному тексту, <...> в екранізаціях ми маємо відшукати багато значень. Таким чином, у центр нашої уваги потрапляє інтертекстуальність екранізації» [1, с.28].

Стає очевидним, що у разі, коли сценарій будується на основі класичного тексту, зв'язок сценарію з літературним першоджерелом значно сильніший, ніж зв'язок сценарію з майбутнім фільмом, – хоча б тому, що і книга, за якою написаний сценарій, і сам сценарій, якщо він виданий, являють собою кодифіковані словесні тексти, які включені в загальне поле «інтертекстуальної гри» (термін Ю. Крістевої). Між текстами оригіналу і сценарію, створеного за ним, встановлюються відношення взаємного доповнення та коригування: сценарій слугує ніби вказівником на оригінальний текст, а оригінал служить доповнюючим коментарем до тексту сценарію. Ще у 1960-ті роки, говорячи про зйомки фільмів за літературним джерелом, І. Маневич справедливо зазначав: «Роман чи повість ніби докладно коментують сценарій для акторів, художника, композитора. До кінця постановки фільму книга залишається ніби супутником сценарію, розширеною експлікацією до нього» [14, с.79]. Сьогодні доречним, мабуть, буде дотримуватися відносно цієї ситуації таких визначень, як прототекст (літературне першоджерело) і метатекст (сценарій), сприймаючи їх як послідовні функціональні різновиди «тексту як субстанції інтертексту». Тут метатекстом виступає сценарій, який можна визначити, вслід за Н.А. Кузьміною, як «текст про текст», текст «другого ступеня», тобто текст, що виконує не тільки власне референтну функцію, але й метареферентну – функцію інтерпретації чи експлікації референтного смислу прототексту [12, с.26]. Відповідно прототекстом виступає базовий текст, з опорою на який

створюється власне метатекст. У нашому випадку йдеться про літературний текст, за яким створюється сценарій. Момент виникнення нового тексту (метатексту) може бути описаний як утворення нової складної системи шляхом інтеграції структур, що розвиваються в різному темпі в еволюційну цілісність [10, с.69]. На момент створення нового тексту його автор і прототекст існують кожний у своєму темпоритмі, у двох розбіжних системах координат. З народженням нової цілісності відбувається порушення просторової і часової симетрії прототексту, він інтегрується в нову складну систему, де вступає в силу закон когерентності («суголосся темпів життя структур») [12, с.30], коли просторові і часові характеристики починають орієнтуватися відносно один одного. Такий самий інтертекстуальний зв'язок виникає, приміром, й у випадку рімейку [див.: 19, с.59]. Отож, сучасні дослідники в першу чергу звертають увагу на інтертекстуальність екранізації, розглядаючи при цьому сценарій-адаптації лише побіжно. Оригінальні сценарії досі залишаються поза увагою науки.

Натепер чітко виявляються різні типи інтертекстуальних зв'язків у сценарному жанрі, вже доволі ґрунтовно структуровані літературознавцями [про типи інтертекстуальних зв'язків див.: 8; 15; 18]. Розглянемо один із таких зразків – кіносценарій В. Трубая «Сто тисяч за кохання» (2000) [17]. Цей текст спирається на увагу реципієнта, добре обізнаного в історії мистецтва, себто він розрахований саме на інтелектуальне прочитання.

Так, вже у першій ремарці вміщено «код», що спрямовує рецептивну увагу у контекст образотворчого мистецтва і вимагає від нас не лише знань з історії українського мистецтва, але й відповідної, образно-асоціативної праці: *«Центральний вхід до Музею образотворчого мистецтва. Коротко стрижений молодий чоловік у легенькій поношеній курточці та потертих джинсах зупиняється перед дверима музею, підходить до кам'яної скитської баби, прикутої залізним ободом до стіни, й легенько, ніби свою давню знайому, плескає її по руці. <...> Петро посміхається до кам'яної баби невеселою посмішкою»* [17, с.11] (тут і далі курсив авторський. – Н.Н.). Але на цьому моменті автор не зупиняється, він заводить читача далі – до *«зали Музею образотворчого мистецтва»*, де розміщена *«виставка картин українського авангарду»* [17, с.11]. Самої галереї творів живопису читач сценарію не бачить, текст лише спрямовує його уяву у заданому напрямі.

Реципієнт може уявити згадану презентацію сам, хоча для цього йому потрібно бути добре обізнаним у знакових іменах українського авангарду: герой може розглядати картини Василя Єрмилова, Олександра Богомазова, Всеволода Максимовича, Олександри Екстер або, либонь, самого Казимира Малевича, який народився і вчився у Києві. Читач тут швидше виступає в ролі одного з членів туристичної групи, яка оглядає картини (уявні!), або нудьгуючи, або поглиблюючи свої знання з історії українського авангарду, прислуховуючись до пояснень мистецтвознавця Сергія: *«...у Кракові, Мюнхені, Парижі переймають елементи імпресіоністичного живопису, однак*

очевидною лишається тенденція до створення монументальних полотен, причому значну роль відіграє повернення до українських народних традицій» [17, с.11]. Проте автор, змусивши реципієнта пригадувати хоч якісь роботи художників-авангардистів, штовхає його таким чином на заповнення «символічних лакун», що, за словами М. Мамардашвілі, є «способом буття (а не висловлення) змісту» [13, с.154], або, навпаки, примушує «розпаковувати» приховане (також в інтерпретації М. Мамардашвілі [5, с.218]). У тексті насправді наводиться лише одна з таких «лакун» – знакове ім'я: «Головним представником цього напряму, – за словами екскурсовода, – був галичанин, художник-монументаліст Михайло Бойчук, із деякими роботами якого ми з вами й познайомимося в наступній залі» [17, с.12]. Отже, перед нами досить яскравий зразок інтермедіального зв'язку, він спрацьовує як фрагмент саме літературної форми, що завжди налаштовує нас на рецепцію, активізовану нашими власними інтелектуальними ресурсами.

Сценарій С. Трубая подає нам зразки ще кількох цікавих інтертекстуальних (очевидний зв'язок з «Записками божевільного» М. Гоголя: коли Поприщин позиціонує себе королем іспанським Фердинандом VIII [6, с.203]) та інтермедіальних зв'язків тексту із дискурсом живопису. Зокрема, головний герой Петро, для того, щоб потрапити в психлікарню, видає себе за Рафаеля: «Петро (*кричить*). Я Рафаель! Хто вам дозволив вивозити мене з Ватикану?! <...> У мене там залишився недобудований храм Святого Петра! Папа вам цього не подарує!» [17, с.21]; «Петро. Рафаель я! Санті Санціо! На замовлення папи проектую собор Святого Петра в Римі...» [17, с.23]. Характерно, що головний герой сам є художником, який, мабуть, досконало знає біографію геніального митця, оскільки на запитання професора: «А дату свого народження пам'ятаєте?», Петро «*випалює без павзи*»: «26 березня 1483 року!» [17, с.23]. Проте біографічна довідка цим не вичерпується: «Професор. Чудненько!.. То це ви «Сікстинську мадонну» написали? / *Петро кидає на професора зверхній, усміхнений погляд.* / Петро. Хе... То ж моя двоюрідна сестра Лючія. Я її на замовлення легата Таксонського писав, її майбутнього чоловіка» [17, с.23-24]. Отже, хоч як не виглядає *народійно* дана сцена, проте вона пересічного читача збагачує цікавими біографічними фактами з життя художника, майстерно вплетеними у канву сценарного тексту.

Слід також окремо вказати на інтертекстуальну гетерогенність окремих персонажів сценарію «Сто тисяч за кохання». Завдяки такому прийому здійснюється «насичення тексту культурною пам'яттю» [див.: 15]. Так, зокрема, серед пацієнтів психіатричної лікарні знаходиться Сковорода: «...Петро не бачить, як до нього ззаду підходить високий, кістлявий чоловік із ціпком на плечі. До кінчика ціпка прив'язаний полотняний вузлик. Це Сковорода. Він має такий вигляд, ніби допіру пришмаляв пішки кілометрів зо тридцять і оце зайшов у ідальню перекусити» [17, с.29]. Сценарист мабуть досконало вивчив біографію Г. Сковороди, оскільки не випадково серед пацієнтів виявився саме цей знаний український філософ, бо, як відомо, під час

навчання у Київській духовній академії Григорій, не волівши пов'язувати своє життя з духовним саном, дійсно видавав себе за божевільного [див.: 16].

Проте не лише зовнішнім виглядом пацієнт нагадує нам відомого філософа, він і говорить його мовою: «Надобно тобі істинное око мать, даби мог истину в пустоше усмотреть. А старе твоє око нікуди не годне!» [17, с.29]; «Щастя твоє, і мир твой, і рай твой, і Бог твой внутрі тебе єсть!» [17, с.30]; «Вона щаслива. Вона знайшла своє сродное дело» [17, с.31]; «Конец і венец трудов наших... Сонце запало... Прощайте!» [17, с.51]; «Ізчезоша в темноте і мраке дні наші... Гора до небес восходіт, другая до бездн нісходіт, надежда мне тает, душа ісчезает...» [17, с.51]; «Нічево я не желаю, кроме хлеба і води, ніщета мне єсть пріятель – давно ми с нею свати» [17, с.76]. Слід акцентувати, що, починаючи від першого прикладу про «істинное око», усі ці фрагменти органічно вплетені у мовну тканину тексту, підкреслюючи його вузлові ідейні моменти.

Однак інтертекстуальний вимір цим не обмежується – автор навіть застосовує «паратекстуальну цитацію» (термінологія Ж. Жанетта), вводячи назву відомої байки Сковороди (22 байка із його збірки «Басни Харьковские»): «С к о в о р о д а . Прийду до тебе завтра. Розкажу басню про Навоз і Алмаз» [17, с.30]. Цей зразок паратекстуальності є функціональним, він очевидно стає знаковим кодом для прочитання загальної теми сценарного тексту: тут хтось з персонажів – «навоз», а хтось – «алмаз».

Наявність Сковороди як «культурного знаку» вказує на те, що цей текст орієнтується на компетентного читача, а не на глядача, представника рецептивної маси. Така настановна рецептивна спрямованість є ознакою саме літературної форми. Сценарій насичений відомими висловами філософа, суголосними відомим філософським сентенціям еллінської доби, що знову-таки употужнює персонифікацію сценарію. Вислови постають, в одному випадку, як прямі цитати, в іншому – як їх інтерпретації: «С к о в о р о д а . Ініє на то живуть, щоб їсти й пить, а я п'ю і їм, щоб жить!» [17, с.31]; «С к о в о р о д а . Ноги підкажуть... Світ хоче зловить мене... але не спіймає! / *Видавши одну з найгеніальніших своїх думок, він раптом закидає на плече ціпок із вузликом і швидко йде геть*» [17, с.35]; «С к о в о р о д а . Сон і смерть – рідні брати!» [17, с.42]; «С к о в о р о д а . Всяка імеєт свій ум голова!» [17, 44]; «С к о в о р о д а . Боязливого сина матері ридать нічого!» [17, с.50]; «С к о в о р о д а . Ги... Свет і тьма весь мір составляют і одно другому нужное! Істіно!» [17, с.51]; «С к о в о р о д а . Ні. Потому шо – всякая нужность не трудна... А всякая трудность – не нужна!» [17, с.75].

Поза цим, Сковорода також постає знавцем християнської патристики. Цей момент становить сенс жанрової домінанти. У значенні богослова образ філософа домальовують слова героїні з також насиченим інтертекстуальністю прізвищем Мальвінська: «А Сковорода... Ви знаєте, що він усю Біблію напам'ять цитує? Ви спитайте його отак навмання: від Луки, глава сьома, вірш п'ятий – він як комп'ютер видасть...» [17, с.55]. Ці слова незабаром

підтверджуються: «Петро. А веселіше щось знаєте? Савичу! Від Марка – чотирнадцять, тридцять шість... / *Сковорода зупиняється, ціпок у руках ураз перестав тремтіти.* / Сковорода. І мовив: «Авва-Отче, усе тобі можливе: віддали від мене цю чашу! Та не що я хочу, а що ти!» [17, с.76]. Цей уривок є не тільки алюзією на дійсний факт з біографії філософа, він стає значущим ідейним акцентом твору, за яким герой уникає «цієї чаші» – він не Христос. Саме такий «хепіенд» виводить доволі неоднозначну постать головного героя на рівень провідного учасника фарсу як жанру. Таким чином, в уяві навіть пересічного читача образ відомого філософа логічно постає цілком завершеним якраз завдяки найпоширенішому інтертекстуальному прийому – цитації, оскільки, як підкреслює Н.А. Фатеева, «цитата активно націлена на «випуклу радість впізнавання» [18, с.122]. Проте цитація у сценарії, на відміну навіть від традиційного постмодерністського словесного тексту, має і свою унікальну специфіку – вона вкладається у вуста персонажа, тим самим втрачаючи один із способів маркування – лапки. Крім того, зазначимо, що аргументоване доречністю цитування, майстерність вплітання його в основний текст, є засобом ефективного збагачення останнього.

Персоносфера тексту вкладається у пародійний топос психлікарні. Серед пацієнтів зустрічається ще один досить знаковий як для сучасного суспільства персонаж – постать Імітатора. Володіючи безцінним даром імітувати чужі голоси, він постає перед нами у досить різних образах. При чому імітуються відомі голоси класики. Так, спочатку ми бачимо його в образі Горбачова (прозорий натяк на гоголівського Городничого): «Імітатор. Ми здесь собралісь с вами, товариші, для таво, чтобы абсудить очень важное политическое решение, ат катораво завісі... <...> Какой я вам Гріша?! Я Міхаїл Сергеїч!» [17, с.30-31], а пізніше він імітує й Кучму. Отож, автор не лише пародійно вводить у канву сценарію алюзії та цитати з літературних текстів, а й відомі сучасникам мовні конструкції з «політичного» лексикону. Історична канва, як своєрідний інтертекстуальний чинник, варта окремої розмови. Автор неодноразово звертається і до відомих подій та імен з української історії, вміло вплітаючи їх у загальну канву сценарію: «У цей час до центрального корпусу під'їздить карета «швидкої». Санітари виводять спеленаного Богдана Хмельницького. Він упирається, кричить. / Богдан. Брехня! Не підписував я нічого на Переяславській раді! <...> Тиміш! Тиміш! Піднімай Чигиринський полк!» [17, с.69]. Подібними зразками насичений весь сценарний текст.

У такий спосіб сценарист розгортає «інтертекстуальну гру», яка досягає свого піку в наступній ремарці: «*Нат. Ранок. Парк психіатричної клініки. Під наглядом санітарів ходять психи. У поведінці кожного – очевидні відхилення від стану здорової людини: Головбухша бродить асфальтованими доріжками з папкою під рукою і виглядає Івана Івановича, якому твалт треба здати звіт; чоловік, якого звати Чемпіон і який уявив себе одразу обома братами Кличками, боксує зі своєю тінню на сонячній галявині, раз по раз міняючи місце – то за Віталія, то за Володимира – потім вискакує раптом на лавку,*

*розкланюється в різні боки й чекає, доки йому хтось із санітарів повісить на шию уявну медаль; худенький чоловічок із рідким волоссям на голові, який видає себе за президента Кучму, сидить собі сумирно на пеньку і дрібно шаткує долонею повітря, потім розгортає нашатковане в різні боки і знову зосереджено шаткує, приговорюючи собі під ніс щось про демократію, свободу слова і журналіста Гонгадзе; близнюки Іван та Степан, узявшись за руки, ходять парком, мов два теї, і втаємничено хіхікають; великий Архімед у дворі біля таражів лаштує до роботи свій вічний двигун...» [17, с.35]. Сучасному реципієнту усі названі пародійні персонажі знайомі не лише за класичною типовістю клініки їх божевілля. Впізнаючи в цих образах широко відомих сучасників своєї доби, він потроху починає відчувати й себе одним із цієї громади.*

Важливим знаковим атрибутом сценарної персоносфери у «Сто тисяч за кохання» виступає один з пацієнтів, що позиціонує себе відомим ілюзіоністом Копперфілдом: *«Палата № 25 – за столом сидить К о п п е р ф і л д із вусами Сальвадора Далі. Він показує сам собі фокуси. Але робить це так, ніби виступає на сцені. / Семенович якийсь час із цікавістю спостерігає по монітору за Копперфілдом. На долоні в того стоїть залізний кухоль. Він наливає в нього з пластмасової пляшки воду. Потім завмирає на секунду і... повертає руку долонею донизу – кухоль висить, ніби приклеєний. З нього нічого не виливається. / Семенович покручує головою, іронічно всміхається. / Копперфілд робить іще один рух – кухоль знову стоїть на долоні. Він бере його другою рукою, піднімає вгору й виливає в рот воду»* [17, с.43]. Цей квазіреалістичний фокус у контексті цілого набуває сенсу метафоричної алюзії: за однакових умов для когось вода є, а для когось її і нема.

Наведений уривок містить також подвійний інтермедіальний код: по-перше, у текст вставлено опис іншого медіуму, зокрема, фокусу відомого на весь світ ілюзіоніста, а, по-друге, є відсилання до легендарної знакової постаті мистецтва ХХ ст. Сальвадора Далі, якому завжди пекло розмивати межі реальних форм. Проте, на цьому митці автор не зупиняється, перелік легендарних художників дедалі лише збільшується: *«Петро. ...Просто я дивлюся на цей розпис і згадую роботи Сікейроса, Рівери... Ви могли б дати їм фору...»* [17, с.46] – такі асоціації у головного героя викликають малярські роботи Мальвінської. Щоправда, ці ж самі картини художниці викликають у присутніх на виставці фахівців свої асоціації: *«Жінка. Ви знаєте, а в цьому таки справді щось є... Якесь дивне поєднання Сальвадора з Малевичем плюс примітивізм Піросмані...»* [17, с.90]. Отже, для того, щоб хоч приблизно уявити собі картини художниці, реципієнту потрібно бути знайомим з творами згаданих митців. Поза цим, наведений приклад демонструє справедливість головної тези рецептивної теорії відносно проблемності адекватного сприйняття меж і наповнення «горизонту очікування»: тільки автору відкритий герменевтичний потенціал його письма.

У сценарії використані досить уміло замасковані алюзії і на роботи інших відомих, але не названих художників. Зокрема, у квартирі Петра *«на стіні намальовано величезне відчинене вікно, в яке увірвався з квітучого саду весняний вітер, розвіваючи легкі занавіски»* і *«посеред кімнати – великий мольберт, на якому незакінчене полотно»* [17, с.83]. У пересічного читача цей опис, можливо, не викликає особливих асоціацій, але прихильники доробку сюрреаліста Рене Магрітта *«впізнають»* картину, на якій зображене вікно, а біля нього – мольберт з полотном, на якому намальований пейзаж за вікном. І хоча на стіні у Петра Магрітт не калькується, оскільки намальовано не пейзаж, а *«залізничні рейки, далекі вогні поїзда, на передньому плані величезний слимак, який вигриз шматок рейки...»* [17, с.83], проте зв'язок тут досить яскравий. Зокрема, тут можна розтлумачити символіку такого поєднання реального/ірреального в аспекті бодріярівської теорії симулякрів. Таким симулякром у даному разі виступає *«вікно»* як той знак, що приховує або маскує відсутність відповідної реальності [див.: 4]. Натомість, картина стає знаком, що репрезентує реальність. Так чи інакше, в сумі ця семантична епінтеза створює лише ряд примарних образів, відчуття втрати реальності, що постає однією з особливостей постмодерністського стану [див.: 2, с.107].

У текст вміщено відсилання не лише до медіуму живопису. Знакову роль надано й відомим зразкам музичної культури, зокрема, українській пісні: *«Близнюки заходжуються гамселити по голові Імітатора, якийсь чомусь, ні сіло ні впало, починає співати голосом Солов'яненка. / І м і т а т о р (співає). Чому я не сокіл, чому не літаю!?»* [17, с.49]. Співом відповідає і Марфа Тимофіївна на довгоочікувані слова професора: *«Т и м о ф і ї в н а . Ой, летіли дикі гуси за село-оом... О-ойя-я!»* [17, с.78]. Слова пісень доповнюють образи персонажів, дозволяють краще передати їхні почуття. Автор розраховує на те, що власна пам'ять реципієнта здатна сама відтворити знайомі мелодії. Тобто ми вкотре переконуємося, що жанрова форма сценарію іманентно спирається на активний рецептивний ресурс саме читача, від такого читача вимагається інтелектуальна відповідність творчим авторським настановам.

Театральне мистецтво виступає ще однією плідною, інтертекстуально насиченою парадигмою сценарію як осібної жанрової форми: *«Т и м о ф і ї в н а . Григорію Дорошовичу, ви давно були в театрі?.. У суботу ввечері «Кармен». / <...> П р о ф е с о р . «Кармен»?.. «Кармен» – непогано... Але я в суботу повинен підготувати доповідь на берлінську конференцію...»* [17, с.68]. Рецептивна свідомість відразу спрямовується на імена П. Меріме, Ж. Бізе, Р. Щедрина, М. Плісецької, буквально *«бачить»* інший відомий культурний текст.

Літературний інтертекст С. Трубая не обмежується лише Сковородою, М. Гоголем та П. Меріме. Крім того, є згадки й інших знакових літературних імен: *«П е т р о . Слухайте, ви як Агата Крісті! Звідки це вам відомо?»* [17, с.53.]. Зокрема, особливо артикулюються вірші Ліни Костенко, наводяться її тексти. Героїня цього сценарію Мар'яна Мальвінська захоплюється її поезією:



*«Петро бере книгу, дивиться на обкладинку. / «Ліна Костенко. Вибране» [17, с.53]. Потім книжку цієї ж поетеси бачимо в Мар'яниній палаті: «Інт. Палата Мальвінської. Вечір. На тумбочці горить настільна лампа. Біля неї – книга віршів Ліни Костенко» [17, с.57]. Виявляється, що поезією Ліни Костенко живиться й душа головного героя, його буття співпадає з її текстами у будь-який момент, її слова дослівно артикулюють його стан: «Петро сідає скраєчку, киває на книгу поезій Ліни Костенко, що лежить у Мар'яни на грудях. / П е т р о . Я мучуся. Я сам собі шуліка. / Є щось в мені так наче не моє. / Немов живе в мені два чоловіка, / І хтось когось в мені не впізнає» [17, с.58]. І далі: «П е т р о . Тоді я двері відчинила в ніч. / Він ще й не встиг збагнути, в чому річ, / Як я сказала: – Йди собі, іди! – / А він сказав: – Мені ж нема куди...» [17, с.60]. І хоча є вказівка на авторство та не названо джерело цитування, проте український читач одразу впізнає відомі слова з історичного роману у віршах «Маруся Чурай». Ліна Костенко, таким чином, включається в персоносферу тексту як постать, що стає своєрідним ланцюгом, який єднає головних героїв.*

У розглянутому сценарії знаходять собі місце також алюзії на біблійні сюжети. Поза вже зазначеними у зв'язку із іменем Сковороди, вони, як функціонально значущі, висвітлюють світоглядність головних героїв, насичуючи їхні діалоги: *«П е т р о . Бачиш, тільки подумали втекти, а нам уже й дорогу підготували... як тому, в пустелі... Підкоп там хлопчачи зробили... / М а р ' я н а . Не кошунствуй. <...> П е т р о . Ти віриш у Христа? / М а р ' я н а . Вірю. / П е т р о . Пробач» [17, с.66]. Особливістю такої алюзії є те, що вона легко дешифрується: «Забіжиш під дах, він обережно ставить Мар'яну на землю. Обоє геть мокрі. Петро, важко дихаючи, простягає їй червоне яблуко. / П е т р о . Зваблюю тебе, як змії! / М а р ' я н а . Я зваблююся!» [17, с.67]. Цей ключовий момент розуміння сценарної фабули, що вбирає у себе усі конструктивні вектори текстової цілісності: композиційну специфіку, персоносферу, жанрову своєрідність, стилістичні ознаки сценарного письма.*

Проблема рецепції сценарної форми, зокрема, образу реципієнта, має бути завершальним актом його прочитання. Вона іронічно відбита в цьому тексті у зображенні автором літературно-мистецької богеми – тих офіційних «знавців» мистецтва, які все розуміють і можуть пояснити. Тут присутні натяки на відомих українських мистецтвознавців: *«П е т р о . А ти побачиш... Обов'язково щоб преса була. Критиків запроси, ще кого там... мистецтвознавців, академіка Сороку, Сокольську, Абрамовича... / С е р г і й . Абрамовича вже немає. Два роки, як помер» [17, с.72]. Вони не лише згадуються, окремі з них стають і персонажами сценарію: «Біля стіни стоїть дідок, живий класик образотворчого мистецтва – художник, мистецтвознавець Ковальчук – і розмовляє з не менш геніальною старенькою художницею Сокольською» [17, с.93]. Як бачимо, у персоносферу сценарію імпліцитується й значуща постать реципієнта.*

Як зазначається сучасною наукою, «кожний твір, вибудовуючи своє інтертекстуальне поле, створює власну історію культури, переструктурує

весь попередній культурний фонд» [20, с.408]. Саме «інтертекст дозволяє ввести у свій текст певну думку чи конкретну форму уявлення думки, об'єктивовану до існування даного тексту як цілого» [18, с.37]. Сценарій В. Трубая «Сто тисяч за кохання», відзначений інтертекстуальною та інтермедіальною насиченістю, виразно демонструє великі можливості цієї нової форми у полі цілісної літературної жанрової системи. Послуговуючись не лише літературними текстами, а й текстами інших сучасних мистецтв, відомими історичними або політичними реаліями, автор творить новий жанровий зразок, змістовний потенціал якого без необхідних інтертекстуальних відчитувань не розкривається.

### Література

1. Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text / Edited by Deborah Cartmell and Imelda Whelehan. – London and New York : Routledge, 1999. – 247 p.
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пітер Баррі ; [пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків]. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; [пер. с фр. Г. Косикова и др.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 615 с.
4. Бодрияр Ж. Симулякри і симуляція / Жан Бодрияр ; [пер. з фр. В. Ховхун]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 230 с.
5. Васильев В.В. Размышления о «Кантианских вариациях» // Мераб Константинович Мамардашвили / М.К. Мамардашвили ; [под ред. Н.В. Мотрошиловой]. – М. : Российская политическая энциклопедия РОССПЭН, 2009. – С. 203-219.
6. Гоголь Н.В. Собрание сочинений. В 7-ми томах / Н.В. Гоголь ; [под общ. ред. С.И. Машинского и М.Б. Храпченко]. – Т. 3: Повести. – М. : Худож. лит., 1984. – 294 с.
7. Денисова Г.В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Г.В. Денисова. – М. : Азбуковник, 2003. – 298 с.
8. Женетт Ж. Введение в архитектекст // Женетт Ж. Фигуры : работы по поэтике: В 2 т. / Ж. Жанетт ; [пер. с фр. Е. Васильева и др.; общ. ред., вступ. ст. С. Зенкина]. – М. : Издательство имени Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 282-340.
9. Ильин И.П. Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты / И.П. Ильин // Проблемы современной стилистики: Сборник научно-аналитических трудов. – М., 1989. – С. 186-207.

10. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Антропный принцип в синергетике / Е.Н. Князева, С.П. Курдюмов // Вопросы философии. – 1997. – № 3. – С. 62-79.
11. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман / Ю. Кристева ; [пер. с фр. Г.К. Косикова] // Весник Моск. ун-та. – Сер. 9: Филология. – 1995. – № 1. – С.97-124.
12. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Изд.5-е. / Н.А. Кузьмина. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 272 с.
13. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. (Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке) / М.К. Мамардашвили, А.М. Пятигорский. – М. : Прогресс-Традиция, Фонд Мераба Мамардашвили, 2009. – 288 с.
14. Маневич И. Кино и литература / И. Маневич. – М. : Искусство, 1966. – 240 с.
15. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро ; [пер. с фр. ; общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косткова]. – М. : ЛКИ, 2008. – 240 с.
16. Сковорода Г.С. Биография // Русский биографический словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.peoples.ru/science/philosophy/skovoroda/index1.html>
17. Трубай В. Сто тысяч за кохання [текст] / Василь Трубай // Василь Трубай, Юлія Боднарюк, Олексій Росич, Ярослава Горбач, Василь Мицько. Кіносценарії: Коронація слова. – К. : КІНО-КОЛО, 2006. – С. 9-120.
18. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд.3-е, стереотипное / Н.А. Фатеева. – М. : КомКнига, 2007. – 280 с.
19. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Eko/Inn\\_Povt.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php)
20. Ямпольский М.Б. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф / Михаил Ямпольский. – М. : РИК «Культура», 1993. – 464 с.

### *Анотація*

***Нікоряк Н. Домінантні чинники інтертекстуальності сценарію як оригінальної жанрової форми (текст В. Трубая «Сто тисяч за кохання»).***

*Проаналізовано інтертекстуальні та інтермедіальні елементи сучасного сценарного тексту «Сто тисяч за кохання» В. Трубая, що виразно демонструє*

великі можливості сценарію як нової жанрової форми у полі цілісної літературної жанрової системи. Доводиться, що саме інтертекстуальність виступає ключовою ознакою, що вказує на певну спорідненість сценарного тексту із постмодерністським письмом.

**Ключові слова:** сценарій, інтертекстуальність, інтермедіальність, жанрова форма, постмодерністське письмо, В. Трубай.

### **Аннотація**

**Никоряк Н. Доминантні компоненти інтертекстуальності сценарія як оригінальної жанрової форми (текст В. Трубая «Сто тисяч за любов»).**

Аналізуються інтертекстуальні та інтермедіальні елементи сучасного сценарного тексту «Сто тисяч за любов» В. Трубая, виразительно демонструючі більші можливості сценарія як нової жанрової форми в зоні цілісної жанрової системи літератури. Доказується, що саме інтертекстуальність виступає ключовим признаком, що вказує на певне родство сценарного тексту з стратегіями постмодерністського письма.

**Ключевые слова:** сценарий, интертекстуальность, интермедиальность, жанровая форма, постмодернистское письмо, В. Трубай.

### **Summary**

**Nikorjak N. Dominant features of intertextuality of the screen version as the original genre form (text "One hundred thousand for love" by V.Trubay)**

The intertextual and intermedial elements of the modern screen version "One hundred thousand for love" by V.Trubay are analyzed. The text clearly demonstrates the comprehensive capabilities of the screen version as a new genre form in the field of the integral literary genre system. It is proved that intertextuality is a key feature that shows the relationship between the screen version and the postmodern writing.

**Key words:** screen version, intertextuality, intermediality, genre form, postmodern writing, V.Trubay.

Стаття прорецензована і рекомендована до друку доктором філологічних наук, професором, завідувачем кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича Червінською О.В.