

**Наталія НІКОРЯК,**  
*orcid.org/0000-0001-6658-0114*  
кандидат філологічних наук, доцент,  
докторант кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури  
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича  
(Чернівці, Україна) [n.nikoriak@chnu.edu.ua](mailto:n.nikoriak@chnu.edu.ua)

## КІНО ЯК ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ КОД ПРОЗИ А. КОКОТЮХИ

Зауважено, що текст постає специфічним продуктом «інтенцій митця», його своєрідність «продукується особливостями художнього мислення автора, його світобаченням» (Г. Клочек). Звернення авторів до кінематографічної поетики не відбувається спонтанно. Кожний із таких авторів має певний стосунок до кіноіндустрії або як сценарист чи режисер, або як інший працівник кіногалузі, або навіть будучи аматором. У таких ситуаціях звернення до кіномови є логічним, оскільки у літературу трансгредується реальний кінематографічний досвід. У цьому плані серед сучасних авторів цікавим видається досвід А. Кокотюхи («батька українського готичного детективу»), чия діяльність пов'язана з кіно вже понад 20 років.

У руслі інтермедіальних студій проаналізовано два яскравих зразки готичних детективних романів А. Кокотюхи «Легенда про Безголового» (2007) та «Аномальна зона» (2009). Зауважено, що закони жанру спрацьовують на рівні інтермедіальних кодів: жанр детективних і водночас містичних романів визначає коло відповідних жанрових кінематографічних кодів (кінообразів, кіноалюзій, кіноцитат, кіноекфраз). Кінокоди, презентуючи своєрідну культурну модель, імпліцитуються в основний текст, доповнюючи й розширюючи його жанрологічні маркери, активно оприявнюючи себе у діалогах персонажів, у спогадах героїв, в описах відчуттів, у напружених колізіях. Одночасно ці коди постають продуктивним засобом комунікації між різними медійними системами, проявом емерджентності у мистецтві. У процесі взаємонакладання фабульних історій відбувається збагачення жанрових маркерів. Читач втягується у своєрідну інтелектуальну гру, простежує перебіг подій крізь призму подібних кінодеталей, ключові колізії та персонажів, зіставляючи з подібними екранними варіантами. Означене у цьому разі розширює жанрові параметри детективно-містичних романів, їхні інтерпретаційні межі, збагачує рецептивний потенціал горизонтів очікування, актуалізує інтермедіальний діалог між автором і читачем.

**Ключові слова:** інтермедіальний код, кінофрейм, кіноалюзія, кіноцитата, кіноекфраза, А. Кокотюха, «Легенда про Безголового», «Аномальна зона».

**Nataliia NIKORIAK,**  
*orcid.org/0000-0001-6658-0114*  
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,  
Doctoral Student at the Department of World Literature and Theory of Literature  
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University  
(Chernivtsi, Ukraine) [n.nikoriak@chnu.edu.ua](mailto:n.nikoriak@chnu.edu.ua)

## CINEMA AS AN INTERMEDIAL CODE OF A. KOKOTYUKHA'S PROSE

The article under studies outlines that text is a specific product of the «writer's intentions», its originality «is affected by the peculiarities of the author's artistic thinking and his outlook» (H. Klochek). Authors never turn to the cinematic poetics spontaneously. Each of them is engaged in the cinema industry either as a scriptwriter, a director or some other employee of this field, even at the amateur level. In such cases, it is quite natural to use a cinematic language, since in this way, the authors transgress their professional experience into literature. In this regard, the experience of A. Kokotyukha («the founder of Ukrainian Gothic detective»), who has been involved in cinematography for more than 20 years, seems particularly interesting.

In terms of intermedial studies, the article under discussion contains the analysis of the two vivid samples of A. Kokotyukha's Gothic detective novels «The Legend of the Headless One» (2007) and «Anomalous Zone» (2009). It is emphasized in the article that the laws of the genre work at the level of intermedial codes: the genre of detective and, at the same time, mystical novels determines the range of the respective genre cinematic codes (film images, film allusions, film citation and film ecphrases). The film codes present a peculiar cultural model and are implied in the main text, supplementing and extending its genre markers, as well as actively expressing themselves in the form of dialogues between the characters, in their reminiscences, in description of their feelings and in tense plot collisions. On the other hand, the above codes may be regarded as an effective means of communication between different systems of media and as a manifestation of emergency in art. As the plot stories overlap each other, there occurs certain enrichment of the genre markers. The reader gets involved in a peculiar intellectual game. He traces out the plot events through film details,

*key collisions and characters, thus comparing them with the respective screen equivalents. This may expand the genre parameters of detective and mystical novels and the latter's interpretation boundaries, as well as enhance the receptive potential of the expectation horizons and actualize the intermedial dialogue between the author and his readers.*

**Key words:** *intermedial code, film frame, film allusion, film citation, film ecphrasis, A. Kokotukha, «The Legend of the Headless One», «Anomalous Zone».*

**Постановка проблеми.** Традиційно так склалося, що від самого початку кінематограф активно використовував сюжети, образи та художні засоби літератури, розглядав її як невичерпне джерело натхнення. Проте досить швидко цей процес набув і зворотної тенденції: література сама починає рецептувати, переосмислювати, трансформувати почуте й побачене на кіноекрані, запозичувати візуальні прийоми, жанрові ознаки, які властиві кіномистецтву. І. Мартянова зауважує, що «якщо на початку ХХ століття кіно випробовувалося літературою, то наприкінці спостерігається зворотний процес». За словами дослідниці, «екран стає метаобразом науки і мистецтва ХХ століття» (Мартянова, 2001: 37, 38). Як наслідок, художні тексти набувають специфічних рис, властивих кінематографу, таких як: фрагментованість наративу, монтажність, чергування ракурсів і планів, мобільність позиції, часова редукція, флешбеки, сильна позиція діалогів, формування характеру в дії, характеристика персонажів через мовлення тощо. На тематичному рівні також виразно простежується кінематографічний вплив: оприявнюють себе кінематографічні інтермедіальні коди (кінообрази, кіноекфрази, кіноцитати, кіноалюзії), що органічно вводяться письменниками у тканину літературного тексту, розширюючи його інтерпретаційні межі та збагачуючи рецептивний потенціал. Таким чином, кінематограф активно впливає не лише на художні тексти, а, за словами Ю. Цив'яна, стає «терміном літературознавства» (Цив'ян, 1982).

**Аналіз досліджень.** Тяжіння до кінопоетики спостерігається не лише у літературних текстах, створених у знакові для кінематографа 20–30-ті рр. чи 60–70-ті рр. ХХ ст., що, до речі, найбільше привертають увагу українських дослідників (Н. Бернадська, Л. Горболіс, С. Підпригора, О. Пуніна, Я. Цимбал, В. Чуйко), але й у текстах початку ХХІ ст. (Т. Свербілова), активно залучаються до розгляду також телевізійні й комп'ютерні коди.

Передусім текст постає продуктом «інтенцій митця», він також «являє собою чітку емну парадигму, що реалізує себе через процедуру сприйняття» (Червінська, 2015: 6), його своєрідність «продукується особливостями художнього мислення автора, його світобаченням» (Клочек, 2013: 25) і рецептивними потребами, тому звер-

нення того чи іншого літератора до кінематографічної поетики аж ніяк не слід вважати спонтанним. Кожний із них має певний стосунок до кіноіндустрії: або як сценарист чи режисер, або як інший працівник кіногалузі, або навіть як аматор. У такому разі звернення до кіномови логічне, оскільки у літературу трансгресується кінематографічний досвід.

Серед сучасних авторів цікавим постає досвід А. Кокотюхи (1970 р. н.) – члена Національної спілки кінематографістів України, «батька українського готичного детективу» (за словами С. Філоненко). Діяльність цього митця пов'язана з кіно вже понад 20 років (понад 80 книг і 200 сценаріїв). Як сценарист він із 1998 р. співпрацює з Національною студією ім. О. Довженка, українськими продакшн-студіями, провідними українськими телеканалами (Кокотюха, 2020). Кіносценарну діяльність А. Кокотюхи відзначено на Всеукраїнському конкурсі романів, сценаріїв та п'єс «Коронація слова», де, починаючи з 2000 р., автор виступав постійним учасником: у 2008 році – III премія за кіносценарій «Язиката Хвеська», у 2009 р. – кіносценарій «Шевченко Катерина ХХІ» (Кокотюха, 2018).

За книгами та кіносценаріями цього автора створено чимало художніх фільмів та телесеріалів. Зокрема, у 1998 р. побачив світ художній фільм «Тупик» режисера Гр. Кохана за мотивами повісті А. Кокотюхи «Тупик для втікача» (кіностудія ім. О. Довженка). У 2007 р. на телеекрани виходив детектив «Тривожна відпустка адвоката Ларіної» (реж. О. Стеколенко), що був екранізацією детективного роману письменника «Легенда про Безголового». Режисер М. Бернадський екранізував згодом однойменний роман автора «Повзе змія» (2009 р.). Дуже плідним для А. Кокотюхи виявився 2016 р. – на екрани вийшли три телесеріали за його сценаріями «Століття Якова» (реж. Бата Недич), «Катерина» (реж. О. Тименко), «Потрійний захист» (реж. А. Матешко, А. Азаров), а також, за однойменним романом, історичний фільм «Червоний» (реж. Заза Буадзе). Через чотири роки (жовтень 2020 р.) відбулася прем'єра екранізації кінороману «Червоний. Без лінії фронту» (реж. Заза Буадзе) – авторський приквел роману і фільму «Червоний» (див.: Нікоряк, 2020). Таким чином, синтез кіно та літератури у творчості А. Кокотюхи постає органічним процесом.

**Мета дослідження.** На прикладі двох текстів А. Кокотюхи «Легенда про Безголового» (2007) та «Аномальна зона» (2009) аналізуються кінематографічні коди, що вводяться в тексти, розширюючи жанрові параметри детективно-містичних романів і актуалізуючи інтермедіальний діалог між автором і читачем.

**Виклад основного матеріалу.** Обрані тексти презентують специфічний жанровий тип – містичний (готичний) детективний роман (про поетику містичного у жанрологічному плані див.: Поетика містичного, 2011). За спостереженням С. Філоненко, детективна колізія такого тексту вибудовується таким чином, щоб логічно й раціонально пояснити і, відповідно, розкрити містичні злочини (Філоненко, 2011). У. Еко як майстер цього жанру зауважував, що «під час читання детективу задоволення витягується з канви пропонованої інтриги», ця «канва настільки важлива, що найбільш відомі автори досягли успіху саме завдяки цьому незламному правилу» (Еко, 1996). А. Кокотюха у сучасній українській літературі став віртуозом детективної інтриги. Закони цього жанру в нього спрацьовують і на рівні кінематографічного інтермедіального коду: жанр детективних і водночас містичних романів А. Кокотюхи визначає коло відповідних жанрових кіноалюзій, кіноцитат, кіноекфраз. Кінокоди, що презентують своєрідну культурну модель чи стереотип, імпліцитуються в основний текст, доповнюючи й розширюючи його жанрологічні ознаки.

Нижче, зокрема, в означеному річизі аналізуються два «містичні» детективи А. Кокотюхи.

«Легенда про Безголового» (2007) стала двадцятотою книгою у доробку А. Кокотюхи. У тому ж році на телеекрани вийшла кіноверсія під назвою «Тривожна відпустка адвоката Ларіної» (реж. О. Стеколенко). Фабула цього роману, на перший погляд, не надто складна: київська адвокатка Лариса Гайдук, яка вирішила після розлучення змінити «обстановку» і трішки відпочити від жахів «великого міста», їде до своєї доброї подружки й куми слідчого прокуратури Тетяни Комарової у Подільськ. Однак для відпочинку чи спокою ситуація не склалася, позаяк тут відбувається жахлива серія вбивств. Мимоволі й Лариса втягується у процес розслідувань. Зрештою з'ясується, що всі злочини певним чином пов'язані з давньою місцевою легендою про Безголового, привид якого з'являється на руїнах панського маєтку Ржеуцьких.

Другий містичний роман «Аномальна зона» (2009) побачив світ через два роки після «сезону роботи А. Кокотюхи як тележурналіста і сце-

нариста на проєкті «Паралельний світ», тому місця з аномальними властивостями та більшість химерних персонажів, із якими спілкуються герої, мають реальних прототипів», діалоги постають як «частково розшифровані реальні інтерв'ю» (Кокотюха, 2020). У цьому романі містичність більш концентрована: покинуті села Житомирщини, в одному з них зникають люди, а хто звідти повертається – позбавляється пам'яті. Молода жінка Тамара Томіліна, яка зникає «в аномальній зоні», після повернення також не здатна нічого пригадати. Капітану-слідчому Сергію Бражнику випала нагода з'ясувати, яким чином «аномальна зона» перетворюється на реальне кладовище.

Свій насичений кінематографічний досвід А. Кокотюха активно використовує під час написання літературних текстів. Кінематографічну техніку письма автора нами вже частково було розглянуто (див.: Нікоряк, 2020). Зупиняємося насамперед на так званих «фреймах кіно» (Мартянова, 2001: 42), або, іншими словами, «інтермедіальних референціях» (Rajewsky, 2005: 52), узагальнено означаючи їх як кінематографічний інтермедіальний код, який постає продуктивним засобом комунікації між різними медійними системами, активно оприявнює себе у діалогах персонажів, у спогадах героїв, у описах відчуттів, у напружених колізіях. Найпродуктивніші різновиди прокоментуємо послідовно.

*Кінообраз* (через назву фільмів, акторів, персонажів). Серед назв фільмів, які згадані в романах А. Кокотюхи, трапляються фільми радянської класики. Так, головна героїня роману «Легенда про Безголового» Лариса Гайдук, обговорюючи з опером Жихарем та своєю кумою – слідчою прокуратури Томою, особу підозрюваного Миколи Дорошенка («тричі судимого» злодія-рецидивіста, що «півтора місяці як від хазяїна»), пригадує: «Фільм «Калина червона» колись був одним із моїх улюблених, тільки останнім часом я принципово не дивилася до кінця, де Шукшина вбиває минуле руками колишніх друзків-бандитів» (курсив наш. – Н.Н., Кокотюха, 2007: 35). Цей кінематографічний код дозволяє читачеві спроектувати поведінку рецидивіста, припустити мотивацію його вчинків за уславленою кінематографічною версією: Єгор Прокудін (прізвисько «Горе») – головний герой кінострічки, вийшовши із в'язниці, теж прямує до незнайомки Люби, з якою листувався під час відбування покарання, він також вирішує порвати назавжди з минулим, проте «товариші» його ніяк не відпускають. Спрацьовує креатив емерджентності: завдяки кінематографічному коду відбувається взаємонакладання фабульних історій і

водночас взаємодоповнення, що дозволяє читачу простежувати перебіг подій крізь призму подібних деталей. Крім того, згадане прізвище Шукшиної стає ключовим для ідентифікації фабули цього фільму: Лідія Федосєєва-Шукшина зіграла одну з головних ролей, а її геніальний чоловік Василь Шукшин виступив водночас і сценаристом, і режисером, і виконавцем головної ролі екранізованої власної однойменної кіноповісті.

Згадано у цьому ж романі А. Кокотюхи ще один фільм радянського періоду – це «Англетер». Під час обговорення вбивства Стюпи, сторожа замку Ржеуцьких, який ніби вчинив самогубство через повішення, Стас зауважує: «Теоретично з такою процедурою хвацько впораються двоє-троє. Он Єсеніна в «Англетері» троє вішало, я тут кіно по телевізору бачив... Тільки навряд чи тут задіяна аж така кількість народу» (Кокотюха, 2007: 221). Читачеві в такому разі доводиться розкодувати авторську репліку, самостійно розширюючи основний текст, з'ясувавши, що ця дебютна документальна кінострічка-дослідження (1989) Валерія Балаєна була присвячена розкриттю загадкових обставин загибелі Сергія Єсеніна. Необхідно зауважити, ця робота відразу спричинила для автора чимало проблем: фільм показали лише один раз на телеканалі «Культура», після чого заборонили, а режисера попередили, що «він ніколи не отримає режисерського диплома» (Англетер, 1989). Цікаво, що і в цьому прикладі маємо той частий зразок інтермедіального діалогу на сюжетно-фабульному рівні: загадкові обставини смерті персонажа актуалізують відповідний кінофрейм. Читачеві в цьому разі доведеться звернутися до відповідних джерел, щоб заповнити сюжетні лакуни.

Загалом слід констатувати, що згадки радянських фільмів вкрай рідкісні, тому справжній діалог із ними у автора не відбувається. Натомість вплив американської масової кінокультури виявляє себе більш активно. Зокрема, фіксуємо у романному тексті «Легенда про Безголового» своєрідну *кінематографічну персоніфікацію*, коли впізнаваний кінематографічний герой ніби реанімований у тексті, а не лише згаданий:

«Однак в усьому цьому таки була одна особливість. Можна сказати, місцевий ексклюзив. Зі стін на відвідувачів дивилися червоно-клітчасті Спайдермени. Постер Людини-павука красувався на барній стійці. А за самою стійкою стояв він, справжній живий Спайдермен. Клуб відкрився пару годин назад і готувався працювати до глупої ночі. Через те бармен уже вбрався в робочий одяг.

– Цікаво, у них були проблеми з порушенням авторського права? – поцікавилася я.

– Ти про що?

– Аби вони просто почепили всю цю павучу лабуду в себе вдома, нема питань. А так це називається використанням чужого бренду з комерційною метою.

– Такі ви всі кручені в Києві, – відмахнувся Стас. – Мене ці люди-павуки напружують зовсім з іншого боку. Наркота тут крутиться, і ніхто нічого зробити не може чи, швидше за все, не хоче. А так – будь вони хоч павуки, хоч бетмени, хоч Фреді Крюгери, горить воно конем!» (Кокотюха, 2007: 105–106).

Зауважимо, що тема супергероїв, більш звична для іншого медіа – коміксу, активно актуалізується протягом вже кількох десятиліть і в кінематографі. Показово, що поруч з такими емблемними образами супергероїв, як *Людина-павук* та *Бетмен*, Стас ставить і *Фреді Крюгера*, образ якого в соціумі аж ніяк не співвідносний зі званням супергероя, навпаки, моральність його поведінки доволі сумнівна. Однак у цьому контексті й Людина-павук сприймається з негативною конотацією, оскільки облутує, заманує в свої тенета і поглинає свідомість чи алкоголем, чи наркотиками. Таким чином, відбувається своєрідна девіація планів мистецтва й реального життя, пересмислення первісної функції кіногероя.

А. Кокотюха не обмежується лише введенням коміксно-кінематографічних персонажів. У «Легенді» присутні згадки відомих мультиплікаційних персонажів: «Навіть у такому стані вона залишалася вродливою. Чоловіки, до речі, подібних моментів не помічають, а ми – запросто. При тому, що врода Лізи Потурай виглядала якоюсь не надто природною, ніби намальованою. Подумавши, кого вона мені нагадує зовні, дуже швидко знайшла відповідь – Білосніжку зі старого діснеївського мультика. Ось він, секрет – спробуйте спотворити горем намальовану героїню мультфільма...» (Кокотюха, 2007: 175).

Порівняння з «мальованою» *Білосніжкою* використано двічі: «За цей час Ліза практично не змінилася. Стала старшою, це правда, але з віком краса схожої на мультяшну Білосніжку жінки ставала ще більш зрілою» (Кокотюха, 2007: 255). Хоча основний акцент у описі дружини вбитого Потурая робиться на подібності її зовнішності лише до Білосніжки, все ж, зауважимо, нещаслива доля обох героїнь стає ключовою метафорою, що підкреслено автором: «спробуйте спотворити горем намальовану героїню мультфільма» (Кокотюха, 2007: 175).

Апелювання до мультиплікаційних персонажів фіксуємо і в романі «Аномальна зона»: «Ось якби дивитися один на одного через об'єктиви фото-

апаратів... Пам'ятаєте, мультимедіа такий був, про бременських музикантів? Там за ними ганявся Геніальний Сищик із вбудованими в очі фотокамерами. Він міг ними клацати, і камери ці були точно не цифрові. Як вам спосіб побачити паралельний світ, га, геніальні агенти?» (Кокотюха, 2009: 160).

У тексті «Легенда про Безголового» спостерігаємо подвійно орієнтований (на літературу і кіно водночас) інтермедіальний код: «– Висновки я роблю саме через випадковий вибір жертв. Бо погодьтеся: простіше припустити існування божевільного, ніж погодитися з тим, що в кожному випадку три різних убивці, наче домовившись, діяли однаковими методами. Просто «Східний експрес» якийсь виходить. Читали? / – Не захоплююсь старими детективами, вони занудні. Кіно, здається, бачив» (Кокотюха, 2007: 130–131). А. Кокотюха коментує інтертекстуальну алюзію і відсилає читача в першу чергу до популярного літературного тексту, згадується автор і окреслюється фабула: ««Східний експрес» – роман Агати Крісті, класика детективного жанру. За сюжетом, пасажири поїзда, що вдавали незнайомих між собою, готували вбивство, під час якого кожен із замовників наніс жертві один удар ножом. На перший погляд повинно було скластися враження, що діяла одна людина, яка несповна розуму» (Кокотюха, 2007: 130). Хоча автор і апелює насамперед до класики літературного детективу, сучасний читач пригадає передусім його відомі екранізації: «Вбивство в східному експресі» (1974) режисера Сідні Льюмета чи ще новішу однойменну версію (2017) Кеннета Брана, тим самим імплікуючи рецептивне поле кінофрейму. Водночас ключові компоненти – детектив і містика – літературного та кінематографічного варіантів взаємодоповнюють сюжетну канву роману, активізуючи додаткові жанрово-тематичні пласти.

Активне апелювання до тематично і жанрово близького кінематографічного доробку має місце і в романі «Аномальна зона». Зокрема, за його сюжетом, працівник газети «Неймовірні факти», головний персонаж роману Віктор Шамрай, після розповіді Тамари Томіліної про «аномальність» рідного села, констатує: «На перший погляд – маячня. Коли подивитися вдруге та ще й вслухатися, вийде сюжет для чергової серії «*Секретних матеріалів*» чи «*Медіума*»» (Кокотюха, 2009: 24). Слід зауважити, що у цьому романі основний текст активно супроводжується посторінковими примітками, які призначені орієнтувати реципієнта. Проте така постмодерністська практика авторського письма не є обов'язковою. Вважається, що «зазвичай автор, розраховуючи на під-

готованого читача, намагається такого коментування не давати, особливо якщо йдеться про загальновідомі цитати і прецедентні тексти, до яких іде відсилання» (Шаповал, 2008: 137). Щодо згаданих фільмів, зокрема, автор подає коментар: «Секретні матеріали», «Медіум» – відомі американські серіали, герої яких спеціалізуються на вивченні паранормальних явищ» (Кокотюха, 2009: 24). Прийом Кокотюхи свідомо проєктує розгортання подій літературного сюжету, презентуючи візуальну модель детективних розслідувань містичних історій. Показово, що автор неодноразово апелюватиме до відомих телесеріалів, наводячи імена ключових персонажів: «– Чим ми, по-твоєму, вже кілька тижнів займаємось? Просто як Малдер зі Скаллі, чесне слово! / – Хто такі? / – Ти серйозно не знаєш? – Кіра глянула на нього поверх окулярів» (Кокотюха, 2009: 129). Щоб читач зміг ідентифікувати їх, автор подає коментар: «Фокс Малдер і Дана Скаллі – персонажі популярного американського детективно-містичного серіалу «Секретні матеріали», пара агентів ФБР, що розслідує злочини, пов'язані з паранормальними явищами» (Кокотюха, 2009: 129).

Звичайно, автор не обмежується лише апеляціями до жанру детективно-містичних кінотекстів. Спрацьовує назва надзвичайно популярної свого часу (кінець 80-х – початок 90-х рр.) своєрідної «мильної опери» – американського телесеріалу «*Санта-Барбара*», що «відчужилася» у відомий кінофрейм: «Та справді, в цій історії багато народу між собою пов'язано. «Санта-Барбара» відпочиває. / – Ти дивилася «Санта-Барбару»? – щиро здивувався Сергій. / – Дуже давно це було. Які ще є розваги у самотньої жінки? Особливо тоді, коли «Санта-Барбара» – єдине, що рятувало від депресії. І все, закрили тему. Бачила десяток серій, тому уявляю собі...» (Кокотюха, 2009: 196). Таким чином, фрейм розширює межі літературного тексту, виконує почасти й характерологічну функцію, дозволяє читачу доповнити тканину цього тексту, точніше уявити ту чи іншу ситуацію, відчитавши її за кінематографічним кодом.

Другим компонентом кінематографічної інтермедіальності постають так звані *кіноцитати*. Це надзвичайно поширена форма інтермедіального діалогу, зазвичай легко впізнавана реципієнтом, яка дозволяє автору встановити прямий діалог між різномистецькими зразками. В аналізованих романах використання автором кіноцитат зустрічається неодноразово, проте досить спорадично.

Так, у «Легенді про Безголового» автор вводить кіноцитату, озвучуючи її вустами адвокатки Лариси Гайдук: «Підбити бабки, як казав чекіст

у одному з радянських телевізійних фільмів» (Кокотюха, 2007: 244). Проте читач не завжди може ідентифікувати джерело цитаті. У цьому разі так воно і стається. Який саме фільм мається на увазі, залишається невідомим: чи то «Повість про чекіста» (1969) режисерів Б. Дурова та С. Пучиняна, чи «Кінець отамана» (1970) режисера Шакена Айманова, чи якийсь інший з більш відомих фільмів. О. Сінченко підкреслює, що «цитатність зумовлює потребу в такому читачеві, який би мав змогу упізнавати її», позаяк «постмодерністська література зорієнтована не на сугестивність і чуттєвість читача, а на читача-інтелектуала, як того, хто зможе розкрити цитатну структуру тексту» (Сінченко, 2015: 51). У цьому разі слід пам'ятати про бартівське «задоволення від тексту», тому й масовий читач без роздратування має розпізнати цитату, для чого передусім повинен добре орієнтуватися в численних пропозиціях медійного простору, що має враховувати автор.

У романі «Аномальна зона» письменник також вдається до використання кіноцитат, однак ідентифікація їх тут ним самим дещо спрощена. З уст різних персонажів ми чуємо одну й ту ж цитату. Спочатку Тамара Томіліна, розповідаючи Шамраю про людей, які зникають в її рідному селі, зауважує: «Знаєте, як казали у тому кіно: тут пам'ятаю, тут не пам'ятаю» (Кокотюха, 2009: 47). Читач навряд чи згадає, в якому саме фільмі вона використана. Однак А. Кокотюха сам ідентифікує дану кіноцитату, вводячи її ще раз у текст: «– Зливай воду, – Кіра розвела руками. – Навіть вбити. Не кажучи вже про створення їй проблем з пам'яттю. Шамрай непритомний, Томіліна, як у фільмі «Джентельмени удачі»: тут пам'ятаю, тут не пам'ятаю» (Кокотюха, 2009: 130). Таким чином, полегшуючи міжмедійну комунікацію, надається авторська довідка про джерело запозичення.

Тут є й цитати, сприйняття яких апелює до двох мистецьких систем: інтертекстуальної – до літературного тексту, інтермедіальної – до кіно-тексту. Сучасний читач, вихований кіно-, теле- та інтернетекраном, швидше згадає відому екранізацію, аніж першоджерело. Так, Шамрай у своїх роздумах над інформацією про «аномальну зону» завершує план подальших дій фінальною фразою: «Все, справу, зроблено, як сказав колись старому алкоголіку Біллі Бонсу старий сліпий пірат П'ю» (Кокотюха, 2009: 25). Зокрема, коментуючи цей фрагмент, автор зазначає: «Шамрай по-своєму використовує епізод із роману Р.Л. Стівенсона «Острів скарбів», у якому сліпий П'ю, передаючи Біллі Бонсу чорну мітку, промовляє: «Справу зроблено»» (Кокотюха, 2009: 25). Проте перша

читацька реакція на кінофрейм у цьому разі може бути двоякою: читач, який знайомий із дитинства з однойменною радянською екранізацією («Острів скарбів» 1972 р., реж. Є. Фрідман), швидше сприйме її як кіноцитату, а вже потім як уривок літературного тексту.

Стосовно *кіноалюзій*. Автор вдається не лише до явної «кінополемики», а й до алюзивної, напівприхованої форми. Такий формат діалогу в романах А. Кокотюхи стає доволі продуктивним. Маєток Ржеутських, навколо якого розгортаються ключові містичні події в «Легенді про Безголового», виглядає доволі звично, в чому читача переконує така кіноалюзія: «Насправді зблизька покинутий і напівзруйнований маєток панів Ржеутських не виглядав палацом графа Дракули або іншою обителлю зла» (Кокотюха, 2007: 134). Візуальна картинка із зображенням замку Дракули чи будь-якого аналогічного в уяві читача постане одразу, оскільки спрацьовують звичні кінематографічні формули-стереотипи.

Відсилання читача до кінематографічного досвіду іноді відбувається доволі неочікувано. Подібне спостерігається в тих випадках, коли персонаж потрапляє в ситуацію, відтворену неодноразово у кіно. У такому разі проявляється певний стереотип поведінки, літературний персонаж імітує відповідну поведінку кіногероя: «Зупинившись і для чогось витягнувши пістолет, Бражник вийшов із машини, тримаючи озброєну руку перед собою. Поводивши нею в різні боки, капітан опустил пістолет і коротко реготнув, сміючись сам із себе. Якби на нього зараз хтось дивився збоку, то глядачі помітили б – опер поводить, як круті копи з американських фільмів та серіалів. Зсунувши краї шапочки догори, на середину лоба, він роззирнувся довкола» (Кокотюха, 2009: 147). Жанр кінодетективу настільки завантажив свідомість читачів/глядачів, що в певних ситуаціях спрацьовують візуальні стереотипи: «За ним, наче в уповільненому кіно, всередину просунувся Жихар, на плечах якого висіли двоє мордоворотів» (Кокотюха, 2007: 116).

Інтермедіальна кіностилізація з'являється неодноразово, наприклад: «Щойно він виліз на горище і звівся на рівні ноги, прогнилі дошки в місцях, де не лежали перекриття, зрадницьки затріщали. Зробивши кілька кроків, Бражник відчув: варто стрибнути і сильно стукнути, як дошки проваляться, наче в американському кіно, і людина полетить униз, калічачи руки, ноги, а як дуже не пощастить – спину» (Кокотюха, 2009: 170). Імітація поведінки кіногероя чи кінематографічна візія розгортання подій дозволяють

читачеві, запрограмованому на певне сприйняття, точніше уявити відповідну ситуацію чи дії персонажа в ній. Крім того, читач у таких випадках втягується автором у своєрідну інтерпретаційну гру, при тому актуалізація кінематографічних візій у кожного буде мати різні варіації.

У свою чергу й алюзивність може відсилати читача до двох мистецьких систем. Як приклад: «Навряд чи це ваш приватний інтерес. Думаю, ви не можете знайти якогось злочинця, припускаєте, що він перетнув кордони світів і заховався десь у Нарнії» (Кокотюха, 2009: 156). Хоча автор, коментуючи цю алюзію, апелює насамперед до літературного тексту: «Нарнія – вигадана країна в циклі казок англійського письменника Клайва С. Льюїса «Хроніки Нарнії». Головні герої потрапляють із нашої реальності до паралельного казкового світу крізь стару шафу для одягу» (Кокотюха, 2009: 156), проте читач швидше декодує її, згадавши однойменну серію фільмів, що побачили світ, починаючи з 2005 року.

Цікавою формою кінопоетики постає так званий *кіноекфразис* (аплікація певної жанрової «картинки» у конкретний текст – про екфразис див.: Екфразис: Вербальні образи мистецтва, 2013). А. Кокотюха вдається й до вбудовування у текст кінематографічних екфразисів, якими постають своєрідні вставні конструкції, що зазвичай фрагментарно експонують кінотекст, дозволяють повною мірою «оживити» в уяві читача певний епізод, проте значення їх може бути різним. З одного боку, подібні прийоми можуть виконувати суто ілюстративну функцію, з іншого – залучати читача до співтворення смислів. Як приклад, наведемо фрагмент діалогу Бражника зі Шамраєм з «Аномальної зони»:

«– Ніхто не винен, що більшість людей, особливо таких як ви, досі ще не повірила в існування інших світів, крім нашого. Згадайте про Білий і Чорний Вігвами хоча б...

– Які ще в задницю вігвами? Це там індійці живуть? Де в нас, на хрін, індійці?

– Все ясно, – зітхнув Шамрай. – А ще збираєтесь такі справи розкривати. Агент Купер тому і знайшов убивцю Лори Палмер, що повірив в існування паралельних світів і сам туди проникнув, ризикувавши життям та здоров'ям.

– Агент хто?

Пусте, – відмахнувся Віктор. – Забудьте. Колись розкажу. Пийте краще чай, уже, здається, такий, як вам треба» (Кокотюха, 2009: 70–71).

Цікаво, що і тут автор вдається до детального коментаря: «Історію пошуків агента Купера розказав американський режисер Девід Лінч у серіалі

«Твін Пікс». Саме його пропонує згадати міліцейському оперові журналіст. «Твін Пікс» – культовий серіал початку 1990-х років, дія якого відбувається в містечку, розташованому не просто на кордоні між Америкою та Канадою, а в місці, де перетинається безліч світів. Так, до світу темних сил веде вхід у Чорний Вігвам, а Білий Вігвам, відповідно, населяють світлі сили. Вбивця старшокласниці Лори Палмер вийшов з Чорного Вігвamu, куди й прийшов за ним під фінал історії агент Купер» (Кокотюха, 2009: 71). Коментар автора постає також як безперечний кіноекфразис, що спрямовує уяву читача на доповнення відповідними кадрами цілісності образу: «паралельні світи» відомого телесеріалу проектуються на аномальну зону українського села.

Ще один зразок кіноекфразису має місце в романі «Легенда про Безголового», який слугує однією з версій появи привида без голови: «Хто такий вершник без голови, Ларо? Нещасний юнак, який випадково став жертвою негідника. Йому відрубали голову, аби приховати сліди злочину. Друг прив'язав його до кінського сідла і вже вів у такому вигляді додому, коли на запах крові прибіг ягуар, кінь вирвався і поніс. Так у преріях з'явився моторошний привид. Пам'ятаєш?» (Кокотюха, 2007: 177). Детальний опис фрагменту не потребує коментаря, проте автор все ж пояснює, що «Тамара натякає Ларисі на класичний авантюрний роман Майн Ріда «Вершник без голови», за мотивами якого в СРСР у 70-х роках було знято популярний фільм» (Кокотюха, 2007: 177). Таким чином, подвійна алюзивна спрямованість даного кіноекфразису акцентується самим автором. Дані фрагменти на смисловому рівні доповнюють детективно-містичні оповіді, розширюють асоціативне поле горизонту очікування, допомагають прояснити ситуацію чи змодельувати її.

Телебачення також постає невід'ємним супутником приватного життя персонажів, тому телевізійні екфразитичні коди часто зустрічаються у текстах. Яскравий приклад знаходимо в романі «Аномальна зона»:

«Білява дівчина модельної зовнішності пообіцяла з телеекрану зміну погоди, істотні похолодання, перші справді зимові морози.

Кірі стало холодно вже від самих обіцянок. Вона пошукала і знайшла на дивані пульт, поклавши, знайшла якийсь музичний канал, вимкнула звук. Тепер перед нею лише миготіли рухомі картинки, зміст яких був відірваний від реального життя. Дівчата з довгими ногами в шкіряних жилетках танцювали з неграми серед футуристичних декорацій. Їх змінювали прили-

зані хлопчики в білих сорочках, розстебнутих до пупа. Хлопці мовчки відкривали і закривали роти на фоні декорацій епохи російського класицизму. Наступна картинка: модельного хлопчину ззаду палко цілує дівчина в чорній перуці, та губи націлені на шию, з розкритого рота визирають ікла прекрасної упириці.

Нехай.

Коли Кіра хотіла зібратися з думками, калейдоскоп необов'язкових картинок завжди допомагав у цьому. Вона навіть засинала під телевізор, точніше – під мовчазне блимання екрану. Якщо вимкнути звук, дуже добре розумієш, наскільки життя в телевізорі нагадує людські уявлення про паралельні світи» (Кокотюха, 2009: 200).

Читач має можливість не лише побачити те, що бачить персонаж на екрані, але й дізнатися про враження, яке справляє на нього телебачення, тобто своєрідну теле- чи кінорецепцію. Сприйняття телесеріалу може навіть наштовхнути героїню на вирішення складної ситуації: «У якийсь момент для того, аби хоч якось відволіктися, дівчина дивилася серіал, назви якого, так само, як початку і кінця, не пам'ятала. Телевізійна історія дала підказку: треба втратити пам'ять. Причому таким чином, аби про це дізналась якомога більша кількість народу і повірила в амнезію» (Кокотюха, 2009: 236).

Кінорецепцію в цьому разі інтерпретуємо як специфічну проєкцію кінематографічного досвіду на відповідну ситуацію, образ чи дію; стислий або, навпаки, розгорнутий кінокод. Показово, що автором активно використовуються апеляції типу «як у кіно», «як в американському кіно», «це з фільмів жахів», «уявляла їх тільки такими, як по телевізору в різних фільмах», «такі штучки тільки в кіно, в американських детективах», «вона таке кіно любить, про різних там духів з привидами» тощо. Подібні кліше, апелюючи до багатого кінематографічного досвіду читача, перетворюються на своєрідну кінематографічну формулу чи шаблон. Розглянуті романи А. Кокотюхи активно презентують численні вкраплення, які зазвичай можна тлумачити як своєрідні кіноалюзії чи як кіноремінісценсії.

Яскравим зразком кіноекфрасису в поєднанні з кінорецепцією у романі «Аномальна зона» постає фрагмент, де авторський кінематографічний досвід активно вплітається у тканину тексту, формує цілісне сприйняття містично замкненого простору:

«Подібні відчуття Бражник уже десь переживав.

Перше, що прийшло в голову – радянські фільми про окуповану німцями Білорусію. Маленькі білоруські села, по яких пройшовся із зачисткою каральний загін есесівців. У кіно,

та й на фотографіях, бачених Сергієм у музеях під склом та в шкільних підручниках з історії, ті села виглядали мертвими організмами і справляли гнітюче враження.

Мертві організми. *Мертві...*» (Кокотюха, 2009: 148).

Показово, що відчуття містичності цієї місцевості лише посилюється, відповідно, й асоціативний кінематографічний ряд розширює свої межі:

«Ось воно, ключове слово. Бражник раптом відчув, що він прийшов не просто в міфічне мертве царство – він забрів на справжнє, реальне кладовище. Свої відчуття він не міг до пуття пояснити. Не міг дати самому собі відповідь, чому, як йому здається, через півгодини або максимум за годину, звідусіль почне ворухитися земля і з-під неї полізуть смердючі воскреслі мертвяки. Точно такі, яких він бачив у американських фільмах-страшилках, що їх можна було колись подивитись в підвальчику, обладнаному під відеосалон, в останні роки життя радянської влади. На фільми жахів про безкінечні повернення живих трупів вважалося чомусь дуже стильним ходити з дівчиною: в задушливій темряві підвалу, коли воскреслі гидотні мерці хапали за ногу свою чергову жертву, дівчина скрикувала, сахалася, інтуїтивно притискалась до свого кавалера, шукаючи захисту. А кавалер, не будучи дурним, користався моментом, тобто сміливо мандрував рукою по дівочому тілі» (Кокотюха, 2009: 148).

Авторська версія героя подається на перетині читацького досвіду жанрової палітри пригодницьких кінострічок, дотичних до тематики війни, різноманітних мандрів, численних бойовиків, фільмів жахів тощо:

«Мабуть, було у Сергієві Бражнику щось неправильне: він не боявся фільмів жахів, тому що бачив справжні трупи, які ніколи не воскреснуть. Він знав: людині слід чекати горя від живих. Тому сміявся зі щирого переляку шанувальників кіношних страшилок і не розумів причин забобного страху, який забороняє людям навіть випадково проходити вночі повз цвинтарну огорожу. Не кажучи вже про те, аби пройтися серед ночі через кладовище – це дійство вважалося ледь не подвигом» (Кокотюха, 2009: 148–149).

Як бачимо, доволі розлогий фрагмент тексту презентує апеляцію і до радянського, і до американського кінематографа, ця контраверза спирається на доволі полярні підходи у зображенні смерті. Подібні фрагменти передбачають апеляцію до рецептивного потенціалу: у ставленні до розглянутої ситуації, до персонажа і водночас до його кінематографічної образності.



**Висновки.** Розглянутий матеріал демонструє, таким чином, що, активно використовуючи у своїх літературних текстах власний кінематографічний досвід, А. Кокотюха як автор виступає також іманентним критиком опрацьованого ним кінофонду. Багатократна апеляція письменника до жанру детективних, детективно-містичних та інших фільмів логічна не лише для нього, позаяк і сьогодні детективний жанр займає одну із ключових позицій і в кінематографі, збирає велике рецептивне середовище. В ідеостилістиці аналізованих нами романів «Легенда про

Безголового» та «Аномальна зона» наочно продемонстровані різноманітні кінематографічні інтермедіальні коди (кінообрази, кіноекфрази, кіноцитати, кіноалюзії), що органічно імпліцуються у тканину літературного тексту. За своєю програмою у тексті відповідно орієнтують читача на декодування сказаного стосовно ключових колізій та персонажів, розширюючи жанрові параметри детективно-містичних історій, їхні інтерпретаційні можливості та межі, що, зрештою, активізує та збагачує інтермедіальний діалог між автором і читачем.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Англетер (1989). URL: <https://www.kino-teatr.ru/doc/movie/sov/113623/annot/> (дата звернення: 19.11.2021).
2. Екфразис: Вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т. Бовсунівської. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.
3. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія. Київ : «Академвидав», 2013. 256 с.
4. Кокотюха А. Аномальна зона. Київ : Нора-Друк, 2009. 246 с.
5. Кокотюха А. Біографія, 2020. *Сайт Андрія Кокотюхи*. URL: <http://www.kokotuha.com/%d0%b1%d0%be%d0%b3%d1%80%d0%b0%d1%84i%d1%8f/> (дата звернення: 15.11.2021).
6. Кокотюха А. Кіно, 2018. *Сайт Андрія Кокотюхи*. URL : <http://www.kokotuha.com/%d0%ba%d1%96%d0%bd%d0%be/> (дата звернення: 4.11.2021).
7. Кокотюха А. Легенда про Безголового. Роман. Київ : Нора-Друк, 2007. 284 с.
8. Мартьянова И. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности: монография. Санкт-Петербург : Изд-во «Сага», 2001. 224 с.
9. Нікоряк Н. Текст на культурологічній межі: Кінороман «Червоний. Без лінії фронту» А. Кокотюхи. *Питання літературознавства*. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2020. Вип. 102. С. 164–194.
10. Поетика містичного: колективна монографія / упорядк. О. Червінська. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. 320 с.
11. Сінченко О.Д. Комунікативні стратегії в теорії літератури: автор, текст, читач: навч. посіб. Київ : Логос, 2015. 170 с.
12. Філоненко С. «Давня легенда оживає і вбиває!»: Гендерні моделі готичного детективу в романах Андрія Кокотюхи. *Слово і час*. 2011. № 3. С. 59–67.
13. Цивьян Ю.Г. Кинематограф как термин литературоведения. Таллин : Изд-во Александра Сор, 1982. 206 с.
14. Червінська О. Аргументи форми: монографія. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2015. 384 с.
15. Шаповал М. Система координат: типологія міжтекстової взаємодії та маркери інтертекстуальності. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 2008. Вип. 44. Ч. 1. С. 134–140.
16. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. *Философия эпохи постмодерна* / под. ред. А. Р. Усмановой. Минск : Красико-Принт, 1996. С. 57–63. URL : [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Eko/Inn\\_Povt.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php) (дата звернення: 03.01.2022).
17. Rajewsky Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialites*. 2005. № 6. P. 43–65. URL : [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_rajewsky\\_text.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf).

#### REFERENCES

1. Anhleter [Angleterre] (1989). URL: <https://www.kino-teatr.ru/doc/movie/sov/113623/annot/>. [In Russian].
2. Ekfrazys: verbalni obrazy mystetstva: monohrafiia [Ecphrasis: verbal images of art: monograph]/ za red. T. Bovsunivskoi. Kyiv : VPTs «Kyivskiy universytet», 2013. 237 s. [In Ukrainian].
3. Klochek H. Poetyka vizualnosti Tarasa Shevchenka: monohrafiia [Taras Shevchenko's poetics of visualization]. Kyiv : «Akademvydav», 2013. 256 s. [In Ukrainian].
4. Kokotiukha A. Anomalna zona [Anomalous Zone]. Kyiv : Nora-Druk, 2009. 246 s. [In Ukrainian].
5. Kokotiukha A. . Biohrafia [Biography], 2020. *Sait Andriia Kokotiukhy*. URL : <http://www.kokotuha.com/%d0%b1%d0%be%d0%b3%d1%80%d0%b0%d1%84i%d1%8f/> [In Ukrainian].
6. Kokotiukha A. Kino [Cinema], 2018. *Sait Andriia Kokotiukhy*. URL : <http://www.kokotuha.com/%d0%ba%d1%96%d0%bd%d0%be/> [In Ukrainian].
7. Kokotiukha A. Lehenda pro Bezgholovoho. Roman [The Legend of the Headless One. Novel]. Kyiv : Nora-Druk, 2007. 284 s. [In Ukrainian].
8. Martyanova I. Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoy kinematografichnosti: monografiya [The film age of the Russian text: the paradox of literary cinematography : monograph]. Sankt-Peterburg : Izd-vo «Saga», 2001. 224 s. [In Russian].

9. Nikoriak N. Tekst na kul'turolohichnii mezhi: kinoroman «Chervonyi. Bez liniï frontu» A. Kokotiukhy [Text on the Culturological Border: the Cinemanovel «The Red. Without a Front Line» by A. Kokotiukha]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 102, 2020, ss. 164–194. [In Ukrainian].
10. Poetyka mistychnoho: kolektyvna monohrafiia [Poetics of the mystical: collective monograph] / uporiadk. O. Chervinska. Chernivtsi : Chernivetskyi nats. un-t, 2011. 320 s. [In Ukrainian].
11. Sinchenko O.D. Komunikatyvni stratehii v teorii literatury: avtor, tekst, chytach: navch. posib. [Communicative strategies of literary theory: author, text, reader: manual]. Kyiv : Lohos, 2015. 170 s. [In Ukrainian].
12. Filonenko S. «Davnia lehenda ozhyvaie i vbyvaie!»: Hendermi modeli hotychnoho detektyvu v romanakh Andriia Kokotiukhy [«An ancient legend comes to life and kills!»: gender models of the Gothic detective in the novels by Andriy Kokotyukha]. *Slovo i chas*. 2011. № 3. S. 59–67. [In Ukrainian].
13. TSivyan YU.G. Kinematograf kak termin literaturovedeniya [Cinematography as a literary term]. Tallin : Izd-vo Aleksandra Sor, 1982. 206 s. [In Russian].
14. Chervinska O. Arhumenty formy [Form arguments]. Chernivtsi : Chernivets'kyi nats. un-t, 2015. 384 s. [In Ukrainian].
15. Shapoval M. Systema koordynat: typolohiia mizhtekstovoi vzaiemodii ta markery intertekstualnosti [Coordinate system: typology of intertextual interaction and markers of intertextuality]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seria filolohichna*. Lviv : Vyd-vo Lvivskoho un-tu, 2008. Vyp. 44. Ch. 1. S. 134–140. [In Ukrainian].
16. Eko U. Innovatsiya i povtorenie. Mejdu estetikoy moderna i postmoderna [Innovation and revision. Between art nouveau aesthetics]. *Filosofiya epohi postmoderna* / pod. red. A. R. Usmanovoy. Minsk : Krasiko-Print, 1996. S. 57–63. [In Russian].
17. Rajewsky Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialites*. 2005. № 6. P. 43–65. URL : [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_rajewsky\\_text.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf).