

УДК 821.163.41/.42-31.091"199/200
DOI:

**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ У ХОРВАТСЬКОМУ
ТА СЕРБЬСЬКОМУ РОМАНІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.
(ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ)**

Алла ТАТАРЕНКО

*Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, Львів, 79000
Кафедра слов'янської філології імені професора Іларіона Свенціцького
e-mail: kafsllov@gmail.com*

У статті досліджуються особливості інтертекстуальних стратегій, які використовуються у хорватському та сербському романі кінця ХХ – початку ХХІ ст. Увага фокусується на інтермедіальному аспекті інтертекстуальності, характерному для постпостмодерністської прози.

Увага зосереджена на інтертекстуальних стратегіях сучасних письменників, які у своїх творах поєднують класичну міжтекстовість (діалог між інтертекстом та літературними творами попередників) та інтертекстуальний діалог з музичними та кінематографічними творами. Для аналізу обрані романи відомих хорватських та сербських прозаїків – “Диксиленд” Павао Павличича, “Мертве поле” Срджана Срдича та “Відриваючи листя капусти” Ігора Белеша. Проведений аналіз дає підстави для висновку, що висвітлення інтермедіального аспекту міжтекстовості може дати надзвичайно плідний матеріал для вивчення ролі і функцій інтертекстуальності в нових умовах, коли література давно перестала бути полем іронічної гри для постмодерністського *homo ludens-a*.

Ключові слова: інтертекстуальність, інтермедійність, постпостмодернізм, хорватська література, сербська література.

Питання інтертекстуальності опинилися в центрі уваги літературознавців у період домінування поетики постмодернізму, адже міжтекстовість є однією з її дистинктивних характеристик. За цей час літературна практика суттєво розширила межі і можливості функціонування даного явища, а теорія літератури збагатилася його тлумаченнями. До числа класичних студій інтертекстуальності належать праці Юлії Крістєвої, Ролана Барта, Жерара Женетта, Майкла Ріффатерра. У текстах письменників-постмодерністів інтертекстуальність визначає стратегію читання, яка спрямована на віднайдення експліцитних та імпліцитних зв'язків інтертексту і прототексту, а також є одним із найважливіших поетикальних сигналів. Вивчаючи форми діалогу двох літературних текстів, літературознавці ХХ–ХХІ ст. дедалі частіше досліджують випадки інтермедіальності у красному письменстві. Увага до мультимедіальності, різноманітних форм екфразису, синергійних явищ у культурі зумовлена актуальними цивілізаційними процесами і необхідністю їх осмислення у контексті теорії літератури, із врахуванням нових, у тому числі інтердисциплінарних, підходів до літературних явищ нашої епохи.

Важливе місце тут належить працям дослідника вербальної музики Стівена Пола Шера (Scher, 1968), студіям музикалізації фікції Вернера Вольфа (Wolf, 1999; 2003), студіям інтермедіальності Ірини О. Раєвскі. В українському літературознавстві проблеми інтермедіальності висвітлюють Світлана Маценка (Маценка, 2014), Наталія Мочернюк (Мочернюк, 2018), Віра Просалова (Просалова, 2014) та ін. Проблеми взаємопроникнення літератури й музики, інтермедіальність й інтертекстуальність вивчають хорватські теоретики літератури Павао Павличич (Pavličić, 1988), Горан Рем (Rem, 2003), Віктор Жмеґач (Žmegač, 2003). У дослідженні увага приділена інтертекстуальним стратегіям авторів-постмодерністів, які у своїх творах поєднують класичну міжтекстовість (діалог між інтертекстом і літературними творами попередників) та інтертекстуальний діалог з музичними та кінематографічними творами. Для аналізу обрані романи сучасних хорватських та сербських прозаїків “Диксиленд” Павао Павличича, “Мертве поле” Срджана Срдича та “Відриваючи листя капусти” Ігора Белеша, темою яких є війна. Це дасть змогу продемонструвати широку палітру функцій і можливостей інтертекстуальності в епоху міметизму і повернення реалістичних практик письма кінця ХХ – початку ХХІ ст. Висвітлення інтермедіального аспекту міжтекстовості може дати надзвичайно плідний матеріал для вивчення ролі і функцій інтертекстуальності в нових умовах, коли література давно перестала бути полем іронічної гри для постмодерністського *homo ludens-a*.

Павао Павличич (1946), один із найвідоміших хорватських прозаїків і літературознавців сучасності, увійшов у літературу в числі родоначальників хорватської літературної фантастики, що виникла і розвивалася в координатах постмодернізму. Поступово у його творчості з'являється дедалі більше елементів жанрової літератури, які він вдало поєднує з елементами постмодерністської поезики, а в 90-ті роки ХХ ст. звертається до автобіографічного дискурсу. З одного боку, війна в Хорватії, яка повернула письменників обличчям до реальності, а з другого – нові тенденції в постмодерному письменстві (перехід від постмодернізму до міметичної моделі, повернення до “м'яких цінностей” тощо) призвели до зародження в хорватській літературі “нового автобіографізму”, “нового сентименталізму”, інших неореалістичних моделей. Така поетикальна зміна спостерігається і в творчості П. Павличича. Твори, написані ним на початку 90-х, пов'язані з рідним містом автора – Вуковаром, який під час війни став полем жорстоких зіткнень і протягом 87 днів перебував в облозі. Павличич публікує автобіографічні записи “Шапудл” (1991), доповнені згодом записами про Вуковар часів воєнного лихоліття (“Шапудл і те, що було потім”), а в 1995 з'являється роман “Диксиленд” (“Diksilend”), одним із центральних персонажів якого можна вважати рідне місто письменника, доля якого представлена і в мирний час, і в умовах війни за незалежність Хорватії. У цьому творі автор звертається до інтертекстуальної стратегії, обравши музику, а саме джаз, формотворчим елементом його структури і носієм ідейного змісту роману.

Як зазначає Павао Павличич у своїй літературознавчій розвідці “Інтертекстуальність та інтермедіальність” (Pavličić, 1988), письменник, який бажає у своєму творі звернутися до іншого мистецтва та наголосити на використанні його засобів, часто обирає для артикуляції свого задуму промовистий заголовок, який вказує на ключ прочитання. Для свого роману з інтермедіальним потенціалом хорватський письменник обирає виразно музичну назву: диксиленд – загальна назва джазових ансамблів новоорлеанського стилю, в яких грали білі музиканти. Це і група виконавців (від п'яти до восьми), і певний стиль, своєрідна манера виконання. У романі Павличича використані обидва значення

цього слова. Ця розповідь про сімох хлопців-музикантів та їхнього вчителя, який хоче створити диксиленд, побудована з урахуванням художніх особливостей джазових творів. Джаз у Павличича – головний організуючий принцип оповіді.

Виступу диксиленду передують підготовка, тож своєрідним прологом до роману є глава “Налаштування музичних інструментів”. Саме з неї читач довідується про передісторію створення вуковарського джазового ансамблю, про сміливий задум вчителя музики Віктора Ангелуса. У кожній з семи наступних глав викладена історія семи музикантів і, водночас, історія їхніх попередників та їхніх незвичайних інструментів. Заголовки глав – назви інструментів диксиленду, які є протагоністами розділу: глава 1. “Труба”; глава 2. “Контрабас”; глава 3. “Кларнет”; глава 4. “Саксофон”; глава 5. “Барабан”; глава 6. “Фортепіано”; глава 7. “Тромбон”. Остання глава – “Туш” – завершує історію вуковарського диксиленду як музичне вшанування, остання данина поваги та подяки Ангелусу, і водночас як голосна звукова “крапка”. Роман має також частину “Додаток” – документальне свідчення матері Павао Павличича про страшні дні облоги і виїзд з окупованого Вуковара. Так фікційний романний твір з елементами автобіографії отримує своєрідний нефікційний камертон. Разом з цим розділом “Диксиленд” налічує десять глав – стільки ж має відомий роман Тоні Моррісон “Джаз”. Такий структурний збіг, а також однотипність назв романів не видаються випадковими. Джазова музика в обох творах є важливим чинником ідентичності. Оповідачка у Моррісон – чорна жінка, а одним з головних персонажів роману є Нью-Йорк – столиця джазу, місто-джаз. Наратором у Павличича є білий чоловік, а містом, невіддільним від долі героїв – провінційний Вуковар, для якого джаз є чимось незвичним і новим, своєрідним коефіцієнтом відмінності його виконавців. І епоха, в яку розгортаються події “Диксиленду” (1960–1991) – аж ніяк не “епоха джазу”. Можливо, хорватський письменник не мав на увазі написання “контра-книги” до роману Т. Моррісон, але “Диксиленд” у певних аспектах звучить як роман-відповідь. Як джазовий ансамбль білих музикантів з мультикультурного хорватського міста, котрий виконує європейську музику, що має своє особливе звучання. Як втілення характерного для джазу принципу *діалогу* і як приклад імпліцитної інтертекстуальності.

“Диксиленд” – роман про диксиленд, який створив у Вуковарі вчитель музики з промовистим ім'ям Віктор Ангелус. Водночас це роман, в якому джаз є не лише темою, а й не меншою мірою – оповідною моделлю. Павличич використовує різні способи музикалізації дискурсу: від музичного екфразису до панмузичного змалювання світу, який має впізнавані обриси музичного твору чи нотних записів: “Того дня, коли я стояв біля дряноної огорожі й дивився вниз за течією, Дунай виглядав як нотний стан. Ліворуч удалечині високий портовий кран скидався на скрипковий ключ, кильватер корабля, який щойно проплив, був схожий на нотні лінії, а чорні човни на воді нагадували дивно розташовані восьмі й четвертні ноти. Цей красвид практично можна було зіграти, так мені здавалося, коли я дивився праворуч, у бік того місця, де річка звивалася, і мелодія губилася в бозна-яких авантюрних варіаціях” (Павличич, 2024, с. 30).

У “Диксиленді” музика тематизується, інтермедіальний і інтертекстуальний зв'язок з нею є дуже виразним. У романі трапляються назви нот, інші музичні поняття (*allegro*, *скерцо*, партитура, синкопа). Частими є інтермедіальні цитати, згадки про музичні твори різних жанрів. Використовуються назви музичних творів, які належать до репертуару диксиленду: “Down by the Riverside”, “Alexander's Ragtime Band”.

Хорватський романіст задіює в своєму творі принципи джазової музики, а також впізнавані елементи джазової естетики: поліфонію, взаємодію між виконавцями та

інструментами, виконавцями та публікою, діалогічність. Павличич будує свою розповідь на чергуванні життєвих історій членів диксиленду. Як і в романі Т. Моррісон, побудованому на чергуванні “я-оповіді” нараторки й оповідей головних героїв, це дає змогу створити *літературну поліфонію*: кожний музикант диксиленду і його інструмент по черзі стають головними героями розділу. Це своєрідне соло кожного з них, що відповідає принципу джазової децентрації. Про те, хто стане виконавцем сольної партії в тій чи іншій главі, свідчить (крім її назви) момент, який повторюється у кожному розділі: майбутній соліст пропонує іншим членам ансамблю спробувати зіграти диксиленд. Це можна вважати одним із виявів *циклічності*, притаманної джазовій естетиці, як і повтори колишніх ритуалів й оживлення спогадів, до яких вдаються герої. Ще одним із таких проявів, але на іншому рівні побудови художньої картини, є чергування пір року в романі. Диксиленд Павличича проживає їх як фрагменти свого життя, але на рівні твору вони набувають прояву коловороту існування – вічного у своїй повторюваності і вічно неповторного.

Важливим для розуміння інтенції автора (а *інтенційність* – одна з прикмет джазу) є факт, що розділи названі не іменами музикантів-членів ансамблю, а назвами інструментів. *Розповідання історій* – ще одна риса джазу – включає історії музикантів попередньої епохи, життя яких переплелось з трубою, контрабасом, саксофоном, і які демонструють межові метафізичні можливості джазових інструментів (аж до вбивства своїх виконавців або їхніх слухачів).

Оповідач у Павличича бачить героїв своєї оповіді (і себе, і своїх колег-музикантів) як *варіації* людської долі. Постійно підкреслюючи відмінність між собою й іншими членами диксиленду, порівнюючи свої та їхні можливості, він весь час змушує читача пам'ятати про їх подібність. Всі вони належать до однієї генерації, всі, крім джазових інструментів, грають ще на якомусь, а крім джазової виконують інші типи музики. Всі вони, як дедукує наратор, через своїх рідних пов'язані з долею Віктора Ангелуса, і саме це стало причиною його вибору кандидатів до диксиленду. Колишній композитор, батько джазового ансамблю ніби бажає створити з їх допомогою свою нову біографію.

Доля Віктора Ангелуса – один із головних *мотивів*, що лежать в основі композиції роману. Наратор, оповідаючи про формування і виступи диксиленду, а також про долі його учасників, постійно доповнює таємничу біографію Ангелуса. Лакуни, характерні для джазової нарації Т. Моррісон, які поступово заповнюються протягом роману, замінені тут фрагментами своєрідної мозаїки життя автора фатального шлягера “Цвіт каштана”. Точніше, пазлами, які створюють картинку лише тоді, коли поруч з ними є відповідні фрагменти – в даному випадку “пазли” життів інших жителів Вуковара, пов'язаних з долею Ангелуса. Такий зв'язок нагадує принцип джазової гри: імпровізація кожного музиканта, розвиваючись незалежно, досягає повноти лише в контексті усієї композиції.

Диксиленд відкриває нараторові шлях до розуміння своєї долі – через історії інших. Він розуміє, що жодна подія значуща не сама по собі, а лише як частина цілого. У джазі важливою є творча взаємодія музикантів, імпровізація – індивідуальна, але ідеально вписана у звучання диксиленду. Неповторне життя кожної людини, неповторний виступ диксиленду, який талановито імпровізує. Кожна наступна зустріч джазового ансамблю наближає героїв до досягнення мети – створення справжнього диксиленду, а наратора і читача – до розуміння інтенцій вчителя музики: прожити нове життя через досягнення чуда джазової імпровізації.

Імпровізація як ключовий принцип джазу є тим, чого вимагає від своїх учнів учитель. Кожний їхній виступ – це крок на шляху до досягнення імпровізації як найвищого

прояву свободи творення, що межує з життєдайним даром. Історії музикантів-попередників, віртуозів гри на тому чи іншому музичному інструменті, є історіями про амбівалентну природу музики: наприклад, контрабас, в якому спочатку перевозили контрабанду, потім – маленьку дитину, стає труною для свого власника. Ангелус, пізнавши темний потенціал музики, яка зламала його життя (написаний ним любовний шлягер викликав у слухачів потяг до суїциду), намагається знайти музичний антидот. Він вдається до різних спроб – від формальних (запис музики навспак), технічних (відродження старого органу) аж до поєднання музики і життя у проєкті диксиленду. На протигагу гри віртуозів на окремих інструментах, джаз передбачає колективне творення, в якому кожний голос є важливим. У “Диксиленді” особисті наративи творять колективну історію. В романі Павличича читачі стають свідками створення двох паралельних проєктів – диксиленду і самого роману, і обидва мають на меті відродження.

Автор ідеї вуковарського диксиленду Віктор Ангелус знайомить юних музикантів із філософією джазу й ідеалом виконання, до якого вони повинні прагнути. Це своєрідний автопоетичний фрагмент, який є відповідником знаного постмодерністського прийому, коли письменник тлумачить наміри тексту, розповідає про історію його написання або пояснює вибір поетикальних засобів. Тільки йдеться не про написання літературного твору, а про формування музичного ансамблю. Зрештою, наприкінці останнього розділу “Диксиленду” читач довідується, що метою написання роману було те, що Ангелус вважав метою створення диксиленду – відродження, нове життя. Метою автора літературного твору стало повернення до життя його міста. Джаз і література виступають як два джерела могутньої метафізичної енергії. У романі виразно присутній джазовий життєдайний дискурс.

Настанови Ангелуса, які він дає молодим членам диксиленду, можуть бути легко перекодовані мовою літератури. Музиканта можна трактувати як письменника, а слухачів – як читачів. Так, одне з основних завдань диксиленду, на думку музиканта – бути ліками від ідеології. Музика в романі згадується також як ліки для хворих, однак вона не може вилікувати самого композитора. Вона завжди – ліки для інших. Павличич наділяє музику в своєму романі небезпечною амбівалентністю, і лише джаз має беззаперечно позитивну енергетику. Диксиленд, який створює Ангелус, поступово стане носієм енергії відродження.

Важливе місце посідають у романі взаємини між музикантами та їхніми інструментами, які є важливою частиною життя героїв. У фінальному виступі диксиленду кожен музичний інструмент демонструє свої найкращі можливості. Джаз стає музичною формулою, яка об’єднує інструмент і виконавця у щасливу мить імпровізації. Імпровізація постійно згадується в романі: спочатку – як вимога Ангелуса до диксиленду, згодом – як втеча. Наратор свій роман теж бачить як імпровізацію, ескейпістського наміру якої він не приховує.

Джаз є певним типом перетворення. Чимало композицій, які первісно не було джазовими, стали такими завдяки виконавцям. На своєму останньому виступі диксиленд заграє “Цвіт каштана”, але імпровізація вивела хлопців за межі цього твору. Джазова імпровізація, якої вимагав від музикантів їхній вчитель – це вихід за межі.

Автор роману теж виходить за межі обраних дискурсів, створюючи роман-диксиленд, в якому вони органічно переплітаються. “Джазовий текст” у цьому творі тісно пов’язаний з “міським текстом”. Розповідь про диксиленд є розповіддю про Вуковар, реалізованою з використанням автобіографічного дискурсу та дискурсу джазу, що підсилює її емоційність. Свідок трагедії міста нотує: “Ці мої аркуші, ця тиха музика надто

слабкі, щоб оживити його [Вуковар]; тому вони просто намагатимуться зберегти надію на те, що якщо ті з нас, які вижили, одного разу зберуться разом, зіграють добре і з вірою, то воскресять наше місто, тобто самих себе, з мертвих” (Павличич, 2024, с. 420). У цьому фінальному реченні роману поєднуються три головні лінії твору: оповідь про місто, про долю його мешканців і про музику.

Виконавці джазу є співтворцями музичного твору. Вуковарський диксиленд перетворює своєю грою відому як суїцидальна композицію “Цвіт каштана” на гімн життю. Талановиті читачі є співтворцями смислового поля тексту. Це доводить післямова Юліани Матанович, відомої хорватської письменниці, літературознавиці, дружини письменника і редакторки першого видання “Диксиленду”. Її заголовок “Музика як втеча від смерті” (Matanović, 2018) найкраще передає основний сенс цього твору. Джаз – вихід за межі, тож роман Павао Павличича виходить за межі власного тексту, продовжуючись автобіографічними записами Марії Павличич і віртуозною інтерпретацією Юліани Матанович. Інтермедіальна складова інтертекстуальної стратегії автора роману дає змогу перетворити його на гіпертекст – наприклад, вміщенням QR-кодів у тексті твору, завдяки яким читач може прослуховувати джазові композиції, що згадуються у “Диксиленді” і виконують важливу поетикальну роль. Таке відтворення звукової інтертекстуальної складової роману Павличича забезпечує краще відчуття його атмосфери і життєдайного потенціалу, особливо важливого у романі, дія якого закінчується руйнуванням рідного міста героя в часи воєнного лихоліття.

Про цей час з іншої оповідної позиції і перспективи свідчить і відомий сербський прозаїк Срджан Срдич (1977). І робить він це теж за допомогою інтертекстуальних стратегій, які охоплюють інтермедіальні компоненти. Його перший роман “Мертве поле” (“Mrtvo polje”, 2010) відтворює духовний клімат у Сербії початку 90-х років ХХ ст. Офіційно ця країна не брала участі у воєнних діях у Хорватії та Боснії, але роман Срдича передає атмосферу агресії, яка панує в суспільстві, ситуацію війни, яка створює умови для протистояння між представниками одного народу і призводить до морального занепаду його частини. Для досягнення такого ефекту автор використовує теоретичні основи музики і кіно, а також численні інтертекстуальні зв'язки з творами цих видів мистецтва. Замість звичної для постмодерністів бібліографії як орієнтира у пошуках прототекстів, автор додає до роману дискографію та відеографію – перелік музичних і кінематографічних творів, використаних у романі з інтертекстуальною метою. На музичну інтертекстуальність вказує також важливий паратекстуальний елемент: епіграф на початку роману, запозичений з пісні “Wake” групи “Godflesh”¹. Вихід за межі літератури як джерела цитатності пов'язаний з постмодерністськими тенденціями розширення художнього потенціалу красного письменства. Такий вибір є постмодерним, але не чужим поезиці попередніх епох. Новизна полягає не лише в тому, що в романі С. Срдича для змалювання постмодерного часу використовується *post-rock* музика, а й у тому, що вона виступає в якості прототексту. Для розуміння роману сербського письменника важливо бути не лише добре обізнаним читачем (у “Мертвому полі” є інтертекстуальні поклики і на класичну літературу), а й добре поінформованим і уважним слухачем. Сербська літературознавиця Жарка Свирчев дала дуже точний заголовок своїй статті про поезику романів Срдича – “Читаючи, слухаємо: поезика саундтреків у романах Срджана Срдича” (Svirčev, 2022).

¹ “Ніхто не правий, якщо всі помиляються, ти не можеш побачити біле, поки не побачиш чорне” (Srdić, 2010, 5).

Музика, яку автор “цитує” у своєму романі, співзвучна часу, про який він пише – епосі кризи і війни. Це музика, побудована за принципами, відмінними від принципів класичної музики. “Мертве поле” підтверджує актуальність тези, яку неодноразово наводив класик сербського постмодернізму Мілорад Павич: музика є (єдиним) неміметичним мистецтвом. Про жахи 1993 р. у Сербії письменник не може розповісти засобами міметичної літератури: реальність надто страшна, щоб її можна було автентично описати. Тому автор змальовує суть часів кризи через музичний та кінематографічний компонент, використовуючи не документальні картини війни, а художні тексти, які створюють ефект жаху, враження нереальності того, що відбувається.

Письменник дотримується логіки музичного твору, виписуючи мелодію кожної глави новою комбінацією нарративних голосів. В історії його протагоністів “вриваються” позначені курсивом чужі голоси і новини з радіо, цитати з книжок і фрагменти пісень. У главі “The Downward Spirral” чергуються “партії” Паоло та Стелли, які ніби передають одне одному лейтмотиви (дочка тут розповідає про матір, а син – про батька), а вкінці, після хорového плачу, залишається лише звук барабану.

С. Срдич написав роман, у який треба вслухатись, щоб побачити його композиційний ключ. “Мертве поле” – твір, літературну мелодію якого складно повторити. Його дію на читача можна порівняти з враженням від слухання першого альбому виконавця, відомого як као *Tricky* (“Maxinquaye”). У романі сербського письменника теж чергуються чоловічий та жіночий голоси, переплітаються музика і мовлення. Це лише одна з можливих паралелей, адже роман поліфонічний у багатьох сенсах: йдеться не лише про літературну поліфонію, а й про музичне багатоголосся. Певна герметичність саундтреку відповідає герметичності літературного проекту Срдича. Особливий вибір музики, яка відтворює атмосферу воєнного часу, слугує також авторським коментарем замість постмодерністських автопоетичних свідчень. Замість наратора (інколи і замість персонажів), тут слово надається музиці й кіно. Зрештою, йдеться про особливу герметичність: для того, щоб заглибитися в роман, читач повинен ізольоватися від дійсності і герметизуватися в тексті, щоб почути його. Тоді він зауважить і те, що не згадане у дискографії та відеографії – а це присутність літератури. За голосним “*Wake*” він розгледить “Поминки за Фіннеганом” (“*Finnegans Wake*”), відчує присутність у тексті К. Гамсуна, і не тільки згадуваних в романі “Містерій” (у сегменті неартикульованої інтертекстуальності залишаються “Пан” і “Кільце зникається”).

Роман С. Срдича відтворює час, коли мовлення збанкрутувало. Зате у ньому дуже багато співають. Паоло на запитання, як він називається, відповідає піснею групи “*Vjesovi*” (гурт багато разів змінював свою назву, а їхній найвідоміший альбом “безіменний”, тобто названий ім’ям гурту). Співають протагоністи і статисти, четники під мостом, водії і агресивні вболівальники. Серед цих пісень – гімни, марші, пісні, сповнені агресії, але в жодній з них нема радості.

Пісні і фільми, які згадуються у “Мертвому полі”, нічого не пояснюють в сюжеті (шаленство не можна пояснити гармонійними, логічними асоціаціями), але вони свідчать про дух часу. “No more heroes”, – констатували колись “*Strangers*”. “No heroes”, – виносять вирок славному минулому “*Converge*”, і ця цитата може стати ще одним епіграфом до роману Срдича.

На початку 20-х років ХХІ ст. в хорватській літературі з’явилася низка романів про дитинство, яке припало на воєнне лихоліття. Одним з найцікавіших творів такого типу є “Відриваючи листя капусти” (“*Listanje kupusa*”, 2023) Ігора Белеша (1978), в якому автор вдається до інтертекстуальних стратегій з інтермедіальним компонентом. Назва

роману вказує на міжтекстовий діалог: вона нагадує одну з найвідоміших і найболючіших автобіографій – “Beim Häuten der Zwiebel” (“Чистячи цибулю”) Гюнтера Грасса. Оповідача роману Белеша також гнітить тягар провини, інакшої, але також важкої. Це не біографія одної конкретної людини, це радше біографія цілого покоління – історія його молодості, поглядів на світ, культурного коду, який розкривається через інтертекстуальність.

Протагоністи роману – одинадцятирічні друзі Зоран, Боян, Драган, Горан та їхня подруга Ніколина – із затишного світу дитинства потрапляють у вир війни. У змалюванні цих образів велике місце займають музика і кіно. Естрадні пісні й фільми несподівано стають пророцтвом майбутніх подій. Так, мати Зорана ставить платівки Томи Здравковича, бо його батько любив їх слухати. Голка програвача зупиняється на словах “Хто винний”. Це питання, яке є центральним у романі Белеша. Важливу роль у житті маленьких героїв відіграв фільм Роба Райнера “Залишся зі мною” (“Stand by Me”). Про це говорить Ніколина, визнаючи, що через нього долучилася до компанії хлопців. Всі разом вони дивляться цей фільм про чотирьох своїх ровесників, а дівчинка затуляє собі рота, щоб не розказати, що було з героями потім. В епілозі роману читач довідується, що доля декого з героїв фільму повторилася в долях підлітків з хорватського Борово.

Фільм “Залишся зі мною”, знятий за твором Стівена Кінга, легко ідентифікується як прототекст роману “Відриваючи листя капусти”. Серед четвірки друзів читачі одразу впізнають “очкарика” і хлопця міцної статури. І зав’язка дещо подібна: герої фільму довідується про зникнення хлопчика, якого шукає ціле місто, і організують власний пошук. Герої роману Белеша помічають, що в Борово зникають діти, яких чомусь ніхто не шукає, і самотужки починають пошуки зниклих товаришів. Відмінності між фільмом, який герої дивляться, і їхнім життям дуже індикативний. Але мотив серіалу “Залишся зі мною” стає визначальним у романі.

Ніколина, захоплюючись цим американським фільмом, хоче стати хлопчиком, бо вважає, що життя хлопців цікавіше. У популярній серії дитячих романів Інід Блайтон “Славетна п’ятірка” (а це ще один з прототекстів твору І. Белеша), дівчинка називає себе чоловічою версією свого імені – Джорджа. Це легко могла зробити і Ніколина, ставши Ніколою, але це не важливо: у світовій літературі є твори, з якими роман Белеша комунікує в більш чи менш експліцитний спосіб, і в яких є дівчатка, чие життя теж цікаве: Беккі з “Пригод Тома Соєра” та Дороті з “Дивовижного чарівника країни Оз”. Беккі була з Томом у печері, а квіти, які дівчинка подарувала Томові, і маргаритки на обручі для волосся Ніколини мають подібну символіку. Дороті теж має чотирьох друзів, з якими подорожує в Оз.

У романі І. Белеша є музичні вказівники до цих творів. Мріючи про подорож Дунаєм, герої згадують Чорне море – це цитата з пісні Джордже Балашевича “Za sve je kriv Toma Sojer” (“У всьому винний Том Соєр”). Цей бард з’являється у інтертексті твору, коли згадують “Панонського моряка” (ще один зі шлягерів Балашевича), бачимо в тексті і якогось *балашевичеподібного* чоловіка. У пісні відомого рок-співака Баяги “Tišina” (“Тиша”), яку Горан постійно вмикає, герої слухають про подорож до чарівної країни з книжки Л. Ф. Баума: “На зорі свистить потяг, ним я їду до Оза і не повернусь” (“U cik zore zviždi voz, njime odlazim u Oz, neću da se vratim”).

Взагалі в піснях, які “звучать” у цій книжці, є багато від’їздів і приїздів (це, наприклад, пісні з касети Ніколини “Jabuke i vino” (“Яблука й вино”), “Noćas nešto lijepo treba da se desi” (“Сьогодні вночі має статися щось хороше”). Деяких пісень на касеті немає, але їх, напевно, чує Зоран, коли його сестра слухає Radio 202 – від хіта “Ima nešto od

srca do srca” (“Щось з’єднує серця”) улюбленого гурту “Crvena jabuka” до пісень групи “Plavi orkestar”. Хоча пісня “Odlazi nam raja” не згадується в романі, але власне ця композиція групи “Plavi orkestar” могла би бути лейтмотивом роману: “Залишають нас друзі, залишають нас друзі, зникають потрохи хто куди” (“Odlazi nam raja, odlazi nam raja, nestaju polako kud’ i kam”). Якби Горан перевернув платівку Баяги, яку постійно слухав, пролунала би пісня з пророчим текстом: “Не будь усередині, бо будеш у меншості...” (“Nemoj biti u sredini, jer ćeš biti u manjini...”). Протагоністи не чули попередження і опинились у меншості.

І ті герої роману І. Белеша, які спрямовували телевізійну антену в бік Загреба, і ті, що дивилися лише белградське телебачення, любили серіал “Твін Пікс”. Відповідь на питання “Хто вбив Лору Пальмер?” стала несподіванкою, напевно, і для одних, і для других. Малоімовірно, що вони пов’язали це з подіями в їхньому місті. Фільми і пісні у І. Белеша, промовляючи як свідки певного часу, стають героями його роману.

Дослідження інтертекстуальних стратегій у творчості провідних хорватських і сербських прозаїків дає підстави зробити висновки щодо їх оригінальності та своєрідності, а також щодо важливої ролі в них інтермедіального компонента.

Всі три романи, аналіз яких представлений у статті, передбачають читання–слухання. Павао Павличич виходить за межі традиційного дискурсу, створюючи роман-диксиленд, у якому дискурси переплітаються, а музичні принципи джазу стають поетикальними принципами, на яких побудовано роман. Історія про музичний гурт у романі є історією про Вуковар, де доповнення автобіографічного дискурсу дискурсом джазу підсилює його емоційність і віру в силу мистецтва – передовсім літератури і музики. Срджан Срдиш через інтертекстуальний діалог з музичними творами створює портрет темного часу війни. Музика в “Мертвому полі” позбавлена гармонії, наділена похмурим колоритом. Письменник фіксує у словах картини, створені у свідомості читача, і це дає його прозі особливе забарвлення, позначене символікою. У романі Ігора Белеша естрадні пісні і фільми разом зі літературними творами формують світ молодих героїв, будучи водночас своєрідним пророцтвом. Як і в романах Павао Павличича і Срджана Срдиша, визначну роль у змалюванні автентичної картини певної епохи у ньому відіграє інтертекстуальність, важливу частину якої становить інтермедіальність.

Список посилань

- Beleš, I., 2023. *Listanje kupusa*. Zagreb: Hena com.
- Matanović, J., 2018. *Glazba kao bijeg od smrti*. B: Pavličić P. *Diksilend*. Zagreb: Mozaik knjiga, c. 457–467.
- Pavličić, P., 1988. *Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogledi*. B: Maković Z., Medarić M., Oraić D., Pavličić P. ред. *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.
- Rem, G., 2003. *Koreografija teksta: Pjesništvo iskustva intermedijalnosti*, 1. Zagreb: Meandar.
- Scher, S.P., 1968. *Verbal Music in German Literature*. New Haven and London: Yale University Press.
- Srdić, S., 2010. *Mrtvo polje*. Beograd: Stubovi kulture.
- Svirčev, Ž., 2022. *Čitajući, slušamo: poetika saundtrekova u romanima Srđana Srdića*. B: *Od ucha do ucha*. Ana Samardžić, Ninoslav Radaković, ред. Poznań, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu. s.85–95.
- Wolf, W., 1999. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.

- Wolf, W., 2003. *Towards a Functional Analysis of Intermediality: The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction*. London: The Orion Publishing Group.
- Žmegač, V., 2003. *Književnost i glazba, intermedijalne studije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Маценка, С., 2014. *Партитура роману*. Львів: Вид-во ЛНУ ім. Івана Франка.
- Мочернюк, Н., 2018. *Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєння*. Львів: Вид-во Львівської Політехніки.
- Павличич, П., 2024. *Диксиленд*. Київ: Темпора.
- Просалова, В., 2014. *Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури*. Донецьк: ДОННУ.

References

- Beleš, I., 2023. *The Rustling Cabbage Leaves*. Zagreb: Hena com. (In Croatian)
- Matanović, J., 2018. Music as an Escape from Death. In: Pavličić P. *Dixieland*. Zagreb: Mozaik knjiga, pp. 457–467. (In Croatian)
- Pavličić, P., 1988. Intertextuality and Intermediality. In: Maković Z., Medarić M., Oraić D., Pavličić P. eds. *Intertextuality & Intermediality*. Zagreb: The Institute of Literary Studies. (In Croatian)
- Rem, G., 2003. *The Choreography of Text: The Poetry of the Intermedial Experience*, 1. Zagreb: Meandar. (In Croatian)
- Scher, S.P., 1968. *Verbal Music in German Literature*. New Haven and London: Yale University Press.
- Srdić, S., 2010. *Dead Field*. Belgrade: Stubovi kulture. (In Serbian)
- Svirčev, Ž., 2022. Reading and Listening: The Poetics of Soundtracks in Srđan Srdić's Novels. In: *From Ear to Ear*. Ana Samardžić, Ninoslav Radaković, eds. Poznań, Adam Mickiewicz University of Poznań. pp. 85–95. (In Serbian)
- Wolf, W., 1999. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.
- Wolf, W., 2003. *Towards a Functional Analysis of Intermediality: The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction*. London: The Orion Publishing Group.
- Žmegač, V., 2003. *Literature and Music: Intermedia studies*. Zagreb: Matica hrvatska. (In Croatian)
- Matsenka, S., 2014. *Partitura of the Novel*. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv. (In Ukrainian)
- Mochernyuk, N., 2018. *Out of Context: Intermedial Strategies in the Literary Works of Ukrainian Writers and Artists of the Interwar Period*. Lviv: Lviv Polytechnic Publishing House. (In Ukrainian)
- Pavličić, P., 2024. *Dixieland*. Kyiv: Tempora. (In Ukrainian)
- Prosalova, V., 2014. *Intermedial aspects of contemporary Ukrainian literature*. Donetsk: DONNU. (In Ukrainian)

**INTERTEXTUAL STRATEGIES IN CROATIAN
AND SERBIAN NOVELS OF THE LATE 20TH AND EARLY 21ST CENTURIES
(AN INTERMEDIAL PERSPECTIVE)**

Alla TATARENKO

*Ivan Franko National University of Lviv
Hlarion Svetsitskyi Department of Slavonic Philology
1, Universytetska str., Lviv, 79000
e-mail: kafslv@gmail.com*

Abstract

Background: The study of intertextuality and its strategies in the modern era is one of the pressing issues in literary studies. Alongside the study of the forms of dialogue between two literary texts, literary scholars of the 20th and 21st centuries are increasingly turning their research attention to instances of intermediality in fiction. The focus on multimedia, various forms of ekphrasis, and synergistic phenomena in culture is driven by current civilisational processes and the need to interpret them within the framework of literary theory, taking into account new, including interdisciplinary, approaches to the literary phenomena of our era.

Purpose: In this study, we will focus on the intertextual strategies employed by post-postmodernist authors, who combine classical intertextuality (a dialogue between intertext and the literary works of their predecessors) with intertextual dialogue with musical and cinematic works. For our analysis, we have selected novels by contemporary Croatian and Serbian prose writers (*Dixieland* by Pavao Pavličić, *The Dead Field* by Srđan Srdić and *The Rustling Cabbage Leaves* by Igor Belež), all of which deal with the theme of war. This will allow us to demonstrate the wide range of functions and possibilities of intertextuality in the era of mimesis and the return of realistic writing practices at the turn of the 20th and 21st centuries. Examining the intermedial aspect of intertextuality can provide extremely fruitful material for studying the role and functions of intertextuality in new conditions, when literature has long ceased to be a field of ironic play for the postmodern homo ludens.

Results: An examination of intertextual strategies in the works of leading Croatian and Serbian prose writers allows us to draw conclusions regarding their originality and distinctiveness, as well as the significant role played by the intermedial component in their works. All three novels on which we have focused our analysis are designed to be read and listened to. Pavličić steps outside the bounds of traditional discourse, creating a *Dixieland* novel in which discourses intertwine and the musical principles of jazz become the poetic principles upon which the novel is built. The story of dixieland in the novel is a story about Vukovar, where the addition of jazz discourse to the autobiographical discourse enhances its emotionality and belief in the power of art – above all, literature and music. Through an intertextual dialogue with musical works, Srđan Srdić creates a portrait of the dark times of war. The music in *The Dead Field* is devoid of harmony and imbued with a sombre tone. The writer captures in words the images it conjures in the reader's mind, and this gives his prose a distinctive hue, marked by symbolism. In Belež's novel, pop songs and films, together with literary works, shape the world of the young protagonists, whilst also serving as a kind of prophecy. As in the novels of Pavličić and Srdić, intertextuality plays an important role here in depicting an authentic picture of a particular era, a significant part of which is intermedia.

Key words: intertextuality, intermediality, post-postmodernism, Croatian literature, Serbian literature.