**В. А. Просалова**

**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ АНАЛІЗ:**

***ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА***

**Вінниця - 2019**

**УДК – 821.161.2.09'06(075.8)**

**П 82**

Просалова В. А. Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика. Навчальний посібник. Вінниця, 2019. 206 с.

У навчальному посібнику з’ясовується історія виникнення теорії інтертекстуальності, розкриваються її основні положення, висвітлюються ключові проблеми теорії й методики інтертекстуальних досліджень, подаються зразки аналізу художніх творів з позицій інтертекстуальності/ інтермедіальності. Навчальний посібник допоможе студентам і молодим науковцям ознайомитися зі сферою застосування інтертекстуальних студій, здобутками зарубіжних і вітчизняних учених у цій галузі знань.

Для студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів, а також аспірантів і викладачів, які прагнуть пізнати національне письменство у широкому літературному і культурному контекстах.

**Рецензенти:**

*О. О. Бровко* – д. філол. н., професор, завідувач кафедри української літератури і компаративістики Київського університету

імені Бориса Грінченка;

О. Д. Харлан – д. філол. н., професор, завідувач кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства Бердянського державного педагогічного університету

@ Просалова В. А., 2019

**З М І С Т**

Вступ 4

**ДИСКУРС ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ**

Художній твір і текст: кореляція понять 7

Художній текст і дискурс 17

Історія виникнення поняття «інтертекстуальність» 26

З історії інтертекстуальних досліджень 31

Інтертекстуальність як авторська стратегія 36

Моделі інтертекстуальності 53

Класифікації інтертекстуальних зв’язків 57

Інтертекстуальність з позиції автора та читача 69

Палімпсест як узагальнений образ інтертекстуальності 73

Інтертекст 84

Інтертекстуальні зв’язки і тропи 92

**ДИСКУРС ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ**

Інтермедіальність у художній літературі 102

Типології інтермедіальних зв’язків 111

Літературно-музичні зв’язки: історія питання, класифікації 117

Літературно-малярські кореляції у художньому тексті 130

Література і кіно: приклади взаємодії 139

Переклад у міжлітературних зв’язках 153

Ідеї інтертекстуальності в порівняльних літературознавчих

студіях 163

Глосарій 169

Тестові завдання 174

Список використаних джерел 192

**ВСТУП**

Художній твір виникає як відгук на інші, як реакція на реакцію, як відповідь на поставлене питання. Художнє слово, у свою чергу, хоче бути почутим і «мати відповідь». При цьому полілог, у який вступив окремий твір, не має смислового завершення, адже спроби дати відповідь на певне питання породжують низку нових – цікавих і непередбачуваних. Процес народження смислів не піддається чіткій фіксації, залежить від багатьох чинників. «Навіть минулі, тобто породжені в діалозі минулих віків, смисли ніколи не можуть бути стабільними (раз і назавжди завершеними, кінечними) – вони завжди будуть змінюватися (оновляться) у процесі наступного, майбутнього розвитку діалогу, – наголошував Михайло Бахтін. – У будь-який момент розвитку діалогу існують величезні, необмежені маси забутих смислів, проте в певні моменти подальшого розвитку діалогу вони знову згадаються й оживуть в оновленому (в новому контексті) вигляді»[[1]](#footnote-1).

Мінливість і множинність смислів ускладнює тлумачення художнього тексту. Інтертекстуальність усуває однозначність його сприйняття, змушує реципієнта долучати смисловий потенціал уведених у текст фрагментів і таким чином розширювати його асоціативний спектр, відновлювати забуті та приховані смисли.

Вивчення курсу «Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика» студентами-філологами відповідає потребам підготовки висококваліфікованих фахівців, здатних застосовувати інтертекстуальний підхід для вирішення важливих літературознавчих і міждисциплінарних завдань, відбиває характерні тенденції розвитку сучасної літературознавчої науки, яка активно засвоює зарубіжний досвід.

Георгій Косиков завданням теорії інтертекстуальності вважав необхідність:

* обмежити предмет інтертекстової теорії, яка повинна виявляти лише безпосередні, безсумнівні зв’язки між текстами;
* осмислити «реляційний аспект інтертекстової теорії»;
* віддати перевагу творчому, трансформаційному виміру інтертексту, що виникає не як механічне поєднання, а як активно перероблена структура.

Актуальність курсу «Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика» зумовлена:

* зміною дослідницьких парадигм у сучасній науці;
* плюралізмом дослідницьких підходів до літератури і культури загалом;
* міждисциплінарним характером інтертекстуальних студій, які активно впроваджуються в літературознавчу практику;
* перспективністю інтертекстуального аналізу, необхідністю узагальнення пропозицій учених у цій царині,
* потребою вдосконалення понятійного апарату інтертекстуальних студій, подальшої розробки теорії інтертекстуальності;
* утвердженням підходу до літератури (услід за Жаком Дерріда) як до єдиної мережі «загального тексту» (texte general);
* потребою літературознавчого осмислення постмодерністської літературної практики, якій притаманні нагромадження явних і прихованих цитат, ремінісценцій, інтертекстуальна гра, асоціативність художнього мислення;
* необхідністю формування дослідницьких умінь у майбутніх фахівців-філологів.

Інтертекстуальний підхід дозволяє розглядати літературу як своєрідну «мережу без зафіксованого початку та кінця, як текст-що-ніколи-не-завершується»[[2]](#footnote-2), адже креативна свідомість здатна трансформувати попередні повідомлення і творити на їх основі нові. «Усяка свідомість містить у собі здатність до логічних операцій, тобто до трансформації деяких вихідних висловлювань відповідно до визначених алгоритмів, і елементи творчого мислення, – підкреслював Юрій Лотман. – Це останнє пов’язане зі здатністю трансформувати вихідні висловлювання в певний однозначно не передбачуваний спосіб»[[3]](#footnote-3). Цим, власне, пояснюється різноманітність і непередбачуваність творчої практики літераторів.

На заняттях студенти знайомляться з історією і теорією інтертекстуального аналізу, інструментарієм, необхідним для інтертекстуальних студій, навчаються застосовувати найбільш придатні стратегії для інтерпретації художнього тексту, оперувати категоріальним апаратом інтертекстуальних досліджень. Очікувані результати навчання охоплюють як сферу їхніх знань, так і умінь і навичок. Студенти повинні **знати:**

* історію виникнення та основні поняття інтертекстуального аналізу;
* форми і типи інтертекстуальності;
* методику проведення інтертекстуального/ інтермедіального аналізу;

**вміти:**

* визначати типи інтертекстуальності;
* розрізняти форми і типи інтертекстуальності;
* застосовувати вузьку модель інтертекстуальності для аналізу та інтерпретації художнього тексту;
* самостійно здійснювати інтертекстуальний аналіз художнього твору.

Після вивчення курсу студенти мають володіти такими уміннями та навичками:

* застосовувати інтертекстуальний підхід до художніх текстів;
* розрізняти вузьку і широку моделі інтертекстуальності;
* виявляти функції міжтекстових компонентів у творі;
* демонструвати високий рівень інтертекстуальної компетенції;
* володіти методикою інтертекстуального аналізу;
* анотувати та реферувати наукові праці з проблем інтертекстуального / інтермедіального аналізу.

**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ДИСКУРС**

**ХУДОЖНІЙ ТВІР І ТЕКСТ:**

**КОРЕЛЯЦІЯ ПОНЯТЬ**

1. Поняття про текст.
2. Визначення тексту.
3. Розуміння тексту М. Бахтіним.
4. Тлумачення тексту Р. Бартом.
5. Розмежування тексту і твору.

**Література**

1. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Филологический анализ текста. Практикум / Под ред. Л. Г. Бабенко. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003. 400 с.

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр./ Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

1. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. *Эстетика словесного творчества.* М.: Искусство, 1986. С. 297-324.
2. Косиков Г.К. «Структура» и/или «текст». *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К.Косикова. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 3-48.
3. Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста. *Структура и семиотика художественного текста: Труды по знаковым системам.* Тарту, 1981. С. 3-7.
4. Лотман Ю. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
5. Миловидов В. От семиотики текста к семиотике дискурса. Пособие по спецкурсу. Тверь: Тверский госуниверситет, 2000. 93 с.
6. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. Монографическое учебное пособие. К.: Брама, Изд. Вовчок О.Ю., 2004. 336 с.
7. Тураева З. Я. Лингвистика текста: Текст: Структура и семантика. Изд. 4-е, стереотип. М. : URSS, 2015. 144 c.

Текст набув статусу одного із центральних понять філологічної думки, проте й досі не має однозначної дефініції, незважаючи на численні спроби вчених окреслити його сутність, визначити його характерні ознаки, функціональне призначення. За своєю природою текст поліфункціональний, тому спроби його визначення здійснюються шляхом виявлення певних функцій (В. Бєлянін, Н.Болотнова та інші) чи притаманних йому ознак (Ю. Сорокін, М.Откупщикова). Множинність підходів до тексту призводить до фіксації тих чи інших його рис: зв’язності, цільності, завершеності, автономності, відтворюваності тощо. З.Тураєва виділяє п’ять підходів до тексту: онтологічний, що відбиває характер його існування; гносеологічний, що характеризує відображення в ньому об’єктивної дійсності; власне лінгвістичний, що стосується, як правило, його мовного оформлення; психологічний, що виявляє специфіку рецепції; прагматичний, що характеризує ставлення автора до дійсності. Зазначені підходи не охоплюють усього розмаїття тлумачень тексту.

У лінгвістичному плані – це об’єднана смисловим і граматичним зв’язком послідовність мовленнєвих одиниць (Г.Солганик); результат «мовленнєвотворчого процесу, наділений завершеністю, літературно оброблений згідно з типом цього документа**»** (І. Гальперін); «складне ціле, що функціонує як структурно-семантична єдність» (З.Тураєва); семантично, прагматично і синтаксично зв’язана послідовність знаків, що характеризується такими ознаками, як когезія, когерентність, інформативність, інтенційність, адресованість та інтер-текстуальність. О.Селіванова тлумачить його як «цілісну семіотичну форму психомовленнєвомислительної людської діяльності, концептуально і структурно-організовану, діалогічно вбудовану в інтеріоризоване буття, семіотичний універсум етносу чи цивілізації, що служить прагматично спрямованим посередником комунікації».

У культурологічному плані текст постає формою існування культури, її моделлю, тією «ірреальною реальністю», що характеризує рівень розвитку суспільства. Це історично зумовлений феномен, що відбиває етапи розвитку людства, історію його культури.

У гносеологічному сенсі, текст – це «суб’єктивне відображення об’єктивного світу», «вираження свідомості»,у комунікативному – це водночас і посередник, і засіб, і процес, і мета комунікації. Комунікативна функція реалізується завдяки посередництву тексту між адресантом і адресатом, і, щоб це посередництво відбулося, текст має ввійти у контакт із читачем, тобто виконати контактну функцію, зацікавивши його оригінальністю назви, естетичністю оформлення тощо. Текст, що зацікавив читача, мусить підтримувати його увагу, керувати процесом сприймання, створювати ефект очікування. Труднощі спілкування з текстом зумовлені тим, що його адресат характеризується невизначеністю, множинністю, тому авторові корисно знати психологію читачів, на яких він орієнтується.

У процесі творення письменник вступає у діалогічні зв’язки з адресатом, попереднім людським досвідом, багатоманітним навколишнім світом, що постає тепер у його баченні. М.Бахтін характеризував його як «слово про слова», «думки про думки», висловлювання про інші висловлювання; тобто наголошував на його словесній природі та включеності у безперервний потік висловлювань, процес комунікації. Водночас йшлося про його одиничність і неповторність («Але одночасно кожний текст (як висловлювання) є чимось індивідуальним, одиничним і неповторним, і в цьому весь сенс його (його задум, ради чого він створений»). Авторська суб’єктивність тлумачиться М.Бахтіним як невід’ємна ознака мистецького твору, а текст – як обов’язковий компонент, необхідний елемент будь-якої гуманітарної науки: філософії, логіки, семіотики, етнолінгвістики, психолінгвістики та інших. В інтерпретаційному аспекті – це «словесний художній твір, що являє собою реалізацію концепції автора, створену його творчою уявою індивідуальну картину світу, втілену в тканині художнього тексту за допомогою цілеспрямовано відібраних згідно з задумом мовних засобів <...>, і адресований читачу, який інтерпретує його у відповідності до власної соціально-культурної компетенції». Отже, від особистості інтерпретатора залежить розуміння твору, глибина його осмислення, осягнення текстових лакун.

Як змістове і структурне ціле, текст вступає у взаємозв’язки з іншими елементами і текстами. Це багатошарова динамічна структура, сегменти якої співвідносяться один з одним, перебувають у стані постійного перегрупування взаємозв’язків. Текст, як вважає І.Гальперін, може перебувати у двох станах: спокою і руху. Коли він відтворюється, тоді він перебуває в русі, тому що у процесі його сприйняття відбувається перекодування закладеного в ньому повідомлення.

Дефініції тексту характеризують методологічну орієнтацію їх авторів. Так, представник тартусько-московської семіотичної школи О.П’ятигорський характеризував його як повідомлення, знак, «сигнал»;Ю.Лотман відзначав такі його ознаки, як вираженість, фіксованість, відмежованість від інших, наявність між його елементами системи внутрішніх зв’язків. Текст, як підкреслював учений, «потребує співрозмовника», включається у процес комунікації, взаємодіє з іншими. Отже, стає невід’ємною ланкою безперервного процесу спілкування, прочитується і входить в інші, а ті, у свою чергу, – в нові. Йдеться при цьому не про фрагменти попереднього тексту в новому, а про його відгомони, «сліди», що можуть виявлятися імпліцитно.

Текст (у семіотичному аспекті) – не пасивний, а внутрішньо суперечливий, динамічний носій смислу. Як і творча особистість, він «трансформує отримувані повідомлення і породжує нові», внаслідок чого і відбувається прирощування його смислу. «Суттєвою властивістю художнього тексту, – наголошував Ю.Лотман, – є те, що він знаходиться у відношенні подвійної подібності: він подібний до певного зображуваного ним відрізку життя – частини всесвітнього універсуму, – і він подібний до всього цього універсуму». Ж.Дерріда ототожнював із текстом усе, що може бути сприйняте, вважаючи, що поза ним немає нічого, тобто надавав тексту статусу тотальності й універсальності.

Р.Барт запропонував структуралістський підхід до тексту. На його думку, твір – це «матеріальний об’єкт», а текст – «поле методологічних операцій». Текст пізнається через своє відношення до знака. «...Твір зрозумілий, усвідомлений, сприйнятий у всій повноті своєї символічної природи, – вважає Р.Барт, – це і є, власне, текст». Він, як правило, багатозначний, множинний за своєю природою, тому й порівнюється із сіткою. Це, власне кажучи, процес набуття значень.

Характеризуючи інтертекст, Р.Барт, по суті, ототожнює його з текстом тому, що первісне значення цього слова – «тканина», «павутина», «плетіння» тощо. «Кожний текст, – стверджує Р.Барт, – виступає як інтертекст; інші тексти існують у ньому на різних рівнях у більш чи менш розпізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти культури теперішньої. Кожний текст являє собою нову тканину, створену зі старих цитат». Текст, отже, позбавлений смислового центру і семантичної впорядкованості. Він місце перетину інших, «простір сходження» цитувань, «проростання» чужих текстів, гетерогенний за своєю природою, багатозначний і багатоголосий, незавершений і незамкнутий, наділений внутрішньою динамікою, потенційно відкритий для подальших смислових нашарувань і нарощувань. Його творець уподібнюється до Скриптора, що перестає існувати тоді, коли текст уже створено. На відміну від автора, Скриптор лише організовує зіткнення „голосів”, позицій, поглядів, проте сам не бере участі в їхньому протиборстві, лишаючись поза ідеологіями, відкриваючи простір для їх змагання. Текст демонструє множинність, поліцентричність, стереофонію «голосів», дозволяє читачеві насолоджуватися розмаїттям світу, не нав’язуючи йому жодної позиції. Скриптор усувається з тексту і дає можливість реалізуватися читачеві, отримати насолоду від гри з ним.

Ідея «загибелі автора», що виникла у постструктуралістів, означала нівеляцію творчої індивідуальності, розчинення її у морі цитат. Згідно з нею, свідомість суб’єкта нівелюється у тексті, який здобуває автономію й існує вже незалежно від автора. Текст сприймається як вишивання по канві взірців, як несподівана мозаїка вже бачених, відомих елементів, об’єднаних у нову єдність. Текст, на думку Р.Барта, «виникає з анонімних, невловимих і водночас уже читаних цитат – цитат без лапок».

Р.Барт, як помітив Г.Косиков, виявив «не тільки амбівалентний характер відносин твір/ Текст, а й амбівалентну природу самого Тексту», що включає у свою структуру тексти попередньої культури, те, що, висловлено «у творі незалежно від авторської волі, а часто і незалежно від авторської свідомості, **–** сказане саме тією мірою, якою будь-який індивід, що від народження занурений у певну ідеологічну атмосферу, змушений читати і засвоювати ту книгу культури, яку запропонували йому епоха, середовище, соціальний стан, система виховання та освіти». Маються на увазі наслідки підсвідомої дії пам’яті, що вбирає (за Р.Бартом) «уламки чогось, що вже було читано, бачено, звершено, пережито». Твір у цьому плані більш консервативний, ніж текст, і відіграє щодо нього функції обмеження і впорядкування, спрямовані на усунення властивого йому різноголосся, на реалізацію авторської художньої моделі світу.

Постструктуралістські концепції тексту позбавляють його права на самостійне існування, акцентують увагу на розмитості його меж, проголошують «смерть автора» (Р. Барт). Текст трактується як «мозаїка цитат» (Ю. Крістева), як «міжтекст» (Р.Барт), як інтертекст (Ш. Гривель) і т. п. Там, де постструктуралісти віднаходять «анонімні, невловимі і водночас уже читані цитати», відбувається народження нового тексту, що відгукується, реагує на попередні. У вітчизняному літературознавстві останніх десятиліть спостерігається відновлення інтересу до авторських інтенцій, посилюється увага до антропоцентрів тексту: автора та читача. Текст реалізує властиву йому множинність сенсів, розщеплюючи всі попередні та створюючи нові. Його прочитання завжди одноразове, зумовлене поєднанням цитат, відгомонів, посилань, деталей, що не можуть повторитися. Текст має свої засоби впливу на сприймання і розуміння його читачем. Ідеться про дати, примітки, цитати тощо.

Текст – місце перетину інших: він відповідає їм, синтезує їх елементи. Пізніші за часом виникнення твори теж, у свою чергу, реагують на нього. Він, отже, перебуває у стані перманентної взаємодії, яка породжує безліч варіацій.

Текст і твір, на думку В.Миловидова, співвідносяться як «система мовних значень і система смислів (складно організований смисл)». У процесі читання тексту формується система смислів, тобто народжується осмислений текст, який В.Миловидов називає твором, підкреслюючи взаємозумовленість функцій тексту і твору. Отже, твір, на його думку, народжується у процесі вербалізації смислів.

Твір – на відміну від тексту – відзначається смисловою завершеністю, цільністю, структурованістю і протиставляється тексту як процесу креативної діяльності. Художній твір – це результат творчого акту, висловлювання, що орієнтоване на адресата, призначене для комунікації. Текст же відбиває процес креації, проникнення і перегрупування фрагментів інших творів, чужих висловлювань, соціальних кодів тощо.

Художній текст має прагматичну спрямованість, розрахований на сприйняття читачем, на перлокутивний ефект – той, що настає після мовленнєвого акту. Цей ефект не завжди знаходить вербальне вираження, він може виявлятися в почуттях і думках реципієнта, у пориві щось змінити. Прагматична спрямованість тексту реалізується експліцитно, якщо автор запрошує читача до роздумів, висловлює довіру до нього, визнає його активну функцію, обґрунтовує правомірність викладених ним ідей. Це може досягатися, звичайно, й іншими шляхами: актуалізацією тих елементів художньої структури, які, на думку письменника, можуть схвилювати, вразити, заінтригувати читача, змушують шукати розгадку таємниці тощо. Автор, щоб досягти розуміння, повинен знати структуру психологічного сприймання тексту, смаки читача, проте не завжди спроможний передбачити сприйняття свого твору. Згадаймо, як був вражений В.Винниченко, коли навколо його роману «Сонячна машина» розгорілася полеміка, тому письменник вирішив сам втрутися в її перебіг, підготувавши листа від імені «дрібного буржуя».

Текст, як підкреслював М.Бахтін, потребує співрозмовника, іншої свідомості. Адресат (уже у процесі сприймання) створює власний варіант тексту, що залежить від усвідомлення реципієнтом прихованого смислу висловлювання, співвіднесення його з корпусом інших текстів, із позатекстовою реальністю.

Автор-творець, прагнучи керувати процесом сприймання, має враховувати соціальний статус, вік, психологію читача. Читацьке сприйняття не буває пасивним, а залежить від сенсорних особливостей реципієнта, його психофізіологічного стану, життєвого досвіду тощо.

Текст постає посередником між автором і культурною традицією, яку письменник може продовжувати, розвивати чи, навпаки, ігнорувати, прагнучи відштовхнутися від усталеного задля досягнення художнього ефекту. Він також вступає у складні взаємозв’язки з контекстом: то його характеризує, то метафорично репрезентує, то актуалізує одну якусь ознаку, то призводить до перегрупування явищ у межах певного хронологічного зрізу. Культурний контекст, у свою чергу, не слід розглядати як щось застигле, раз і назавжди сформоване. Це динамічна гетерогенна структура, що формується за рахунок багатьох субструктур, які належать до різних семіотичних систем. Іманентний розвиток культури, як вважав Ю. Лотман, відбувається за рахунок припливу нових текстів, що призводять до перегрупування міжтекстових зв’язків, конфронтації протилежних тенденцій у певну добу.

Текст як фрагмент і засіб комунікації перебуває у численних безпосередніх і опосередкованих зв’язках з іншими, ці зв’язки, проте, не лишаються стабільними внаслідок безперервного процесу продукування нових текстів, що призводять до перманентних змін. Художній текст не лише зберігає інформацію про епоху, події, людей, а й здатний, увійшовши в нові контексти, виробляти нові повідомлення, генерувати нові смисли.

Смисли, що виникають у новому контексті, відзначаються певною непрогнозованістю, проте обмежуються презумпцією текстуальності, під якою мається на увазі умовне окреслення автором його смислових меж. Текст при цьому може бути неоднорідним, викликати чимало різноманітних смислів, проте породжені ним сенси (хай і різнопланові) лишаються спільними для нього як цілісної конструкції, обмеженої певними рамками. Частина текстів набуває статусу прецедентних, тобто авторитетних, багато разів цитованих. Запропоноване Ю.Карауловим поняття (фр. *precedent* – це «випадок, що мав місце і служив прикладом чи виправданням для подальших випадків подібного типу») характеризує тексти, що мають для особистості пізнавальне значення, часто актуалізуються в пам’яті, широко відомі загалу. Знання цих текстів підтверджує високий рівень культури, причетність людини до певної нації, епохи. Коло цитованих текстів не лишається назавжди визначеним: деякі з них відходять, поступаючись місцем іншим.

Прецедентні тексти, на думку Ю.Караулов, служать готовими інтелектуально-емоційними блоками: стереотипами, зразками, мірками для зіставлення тощо. Вони входять у «національну пам’ять», їх постійно актуалізують носії мови. Виявлення прецедентних текстів має певною мірою умовний характер, адже акцентується актуальність того чи іншого тексту в широкого кола носіїв, що зумовлює відносність узагальнень.

Проте багато текстів, як, наприклад, Біблія, твори Гомера, А.Данте, В.Шекспіра, Й.-В. Гете та багатьох інших класиків світового мистецтва, зберігають ознаки прецедентності впродовж століть. Знання цих текстів служить показником освіченості, рівня культури людини.

**Завдання і запитання:**

1. Законспектувати тлумачення тексту різними дослідниками.
2. Підготувати рецензію на працю Р. Барта «Від твору до тексту».
3. Які критерії дозволяють розмежувати твір і текст?
4. У чому виявляється амбівалентна природа тексту?
5. На якій підставі Р. Барт ототожнює текст та інтертекст?
6. Чим відрізняється скриптор від автора?
7. Наведіть приклади, що визначення тексту характеризує методологічну орієнтацію вченого.

**ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ І ДИСКУРС**

1. Поняття про дискурс. Семантика поняття.
2. Художній текст і дискурс: співвіднесення і розмежування понять.
3. Структура дискурсу. Значення контексту в його інтерпретації.
4. Дискурс і діалог: спільне і відмінне.

***Література***

1. Арутюнова Н.Д. Дискурс . *Лингвистический энциклопедический словарь /* ред. В.Н Ярцева. М.: Советская Энциклопедия, 1990. С. 136-137.
2. Ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация:Сб. работ / Пер. с англ., Сост. В.В.Петрова. М.: Прогресс, 1989. 312 с.

Макаров М. Основы теории дискурса. М.: Гнозис, 2003. 280 с .

Миловидов В. От семиотики текста к семиотике дискурса. Пособие по спецкурсу. Тверь: Тверский госуниверситет, 2000. 93 с.

1. Пешё М. Контент-анализ и теория дискурса / Перевод с франц. И.Б. Иткина. *Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса*. М.: Прогресс, 1999. С. 302-336.
2. Просалова В. А., Бердник О. С. Інтертекстуальність художнього тексту : текстотвірний і рецептивний аспекти. Монографія. Донецьк: Норд-Прес, 2010. 152 с.
3. Рикер П. Герменевтика, этика, политика. Московские лекции и интервью. Пер. с фр. / Ред. И. Вдовина. М.: Академия, 1995. 160 с.
4. Серио П. Анализ дискурса во Французской школе. Дискурс и интердискурс . *Семиотика: Антология* / Сост. Ю.Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 549-562.
5. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Перекл. з франц. Є.Марічева. К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. 162 с.

Поняття «дискурс» *(фр. discourse, англ. discourse від лат. discursus біганина назад-уперед; рух, кругообіг; бесіда, розмова*) широко застосовується у філософії, соціології, літературознавстві, лінгвістиці, антропології, етнології, тобто тих науках, що вивчають процеси функціонування мови. Чіткого визначення цього поняття немає, незважаючи на численні спроби вчених (З. Харріс, Х.Сакс, М. Фуко, Ж. Дюбуа, Р. Робен, М. Пешо, П. Анрі, Ж. Гійом, Д. Мальдідьє, Е. Бенвеніст, П. Серіо, Т.А. ван Дейк, Ц. Тодоров, І.Беллерт, В. Кох, Р. Барт, К. Фукс, Н.Арутюнова, Ю.Степанов, Є.Кубрякова, О.Ревзіната ін.) з’ясувати його сутність, визначити найпоказовіші ознаки. Ймовірно, що саме така понятійна невизначеність сприяла його популярності, тим більше, що поняття фіксувало модифікацію традиційних уявлень про текст, мовлення, стиль, мову тощо.

Дискурс, що активно функціонує в лінгвістиці та соціології, потребує термінологічної кореляції з напрацюваннями у цих галузях знань. Особливо важливими для прояснення семантики цього поняття є концепції Ф. де Соссюра, Е.Бенвеніста, Е.Бюіссанса та інших лінгвістів. Виникнення дискурсу пов’язане з марксистською філософією Л. Альтюссера та психоаналізом Ж. Лакана, його інтерпретацією підсвідомого.

Поняття «дискурс» набуло широкого застосування у 60-70-х роках ХХ століття спочатку в Франції, а згодом і в інших країнах.У французькій традиції, що була пов’язана з «розщепленням» позиції cуб’єкта, який набував множинного характеру, зберігаючи свій рольовий статус, дискурс тлумачився як сукупність розсіяних у різних місцях висловлювань, побудованих за аналогічною системою правил, що насамперед передбачає оцінювальну діяльність суб’єкта. Дискурс відзначався діахронічністю і нелінійністю, адже різні тексти могли виникати одночасно. М. Фуко вважав найважливішим визначення відношень між окремими висловлюваннями, що дозволяють згрупувати їх у дискурс. На його думку, дискурс ґрунтується на археологічному принципі й може реконструюватися з окремих дискурсивних практик, об’єднаних шляхом співвіднесення однієї з іншою. Це означає, що можливі два дискурси з одного й того ж питання: стверджувальний, наприклад, і заперечувальний.

Мішель Пешо – один із основоположників теорії дискурсу – підкреслював такі його ознаки, як відсутність органічної єдності, надтекстовий статус і розсіяний характер вияву: «дискурс як текстова реальність не являє собою органічної єдності на якому-небудь рівні»; «всяка окрема форма дискурсу з необхідністю відсилає до низки його можливих форм». Таким чином, відсилання до попередніх дискурсивних формацій постає семантично значущою ознакою його породження. Зв’язок між розрізненими фрагментами дискурсу досягається завдяки подібності тематики, стратегії викладу, проте ці засоби створюють ледь уловлювану єдність відокремлених його фрагментів.

Патрік Серіо узагальнив і систематизував підходи до дискурсу, підкреслив, що під ним розуміють: будь-яке висловлювання, тип висловлювання, вплив висловлювання на його адресата; мовлення, привласнюване самим мовцем; систему обмежень, що накладаються на певні висловлювання. Йдеться, зокрема, про висловлювання, притаманні певній категорії людей, об’єднаних статтю, професійною діяльністю, соціальним статусом тощо. Патрік Серіо навів вісім значень слова «дискурс», із них найбільш важливими у літературознавчому аспекті виявляються три. Це розуміння дискурсу як мовлення, як будь-якого конкретного висловлювання; врахування впливу висловлювання на адресата, а також того, як цей вплив позначається на конкретній комунікативній ситуації: на її учасниках, моменті та місці висловлювання.

Дискурс, як вважає Ц.Тодоров, дається «після мови, але до висловлювання», тому йому властива процесуальність. «Дискурс складається не з речень, а з висловлених речень або, коротше кажучи, з висловлювань, – підкреслює Ц.Тодоров. – Але інтерпретація висловлювання визначається, з одного боку, висловленим реченням; а з іншого – самим актом висловлювання. Це висловлювання включає суб’єкта висловлювання, адресата, до якого звертається, час і місце, попередній і наступний дискурси; тобто контекст висловлювання. І ще, іншими словами, дискурс є завжди і обов’язково актом мовлення»[[4]](#footnote-4). Це процес і результат комунікативного акту, що характеризується взаємодією суб’єктів, виявляє прагматичні наміри учасників комунікації. Його специфіка виявляється в «наборі правил», яких він, тобто дискурс, вимагає. Кількість правил при цьому не зменшується, а збільшується, адже дискурс може накладати додаткові обмеження, оскаржувати дію загальномовних правил.

Дискурс позначає систему обмежень, що накладаються на висловлювання через певну соціальну чи ідеологічну позицію учасників комунікативного акту. Слід ураховувати й те, шо слова, якщо в комунікації беруть участь представники різних поглядів, життєвих принципів, можуть набувати інших значень, нести імпліцитну інформацію про суб’єкта висловлювання та його адресата.

Чимало спроб дати чітку характеристику поняттю «дискурс» закінчувалися переліком значень, що, проте, не охоплювали всього семантичного розмаїття, приховували ще не виявлені їх відтінки. Тому не ставимо своїм завданням подати всі тлумачення дискурсу, обмежимося лише його основними літературознавчими параметрами.

Розуміння дискурсу як мовлення, що протиставляється мові, потребує співвіднесення його з такою категорією, як текст, адже спостерігаються спроби ототожнення цих понять, хоч більш продуктивне, звичайно, їх розмежування. Так, Н. Арутюнова розглядає дискурс як «зв’язний текст у сукупності з екстралінгвістичними, соціокультурними, психологічними та іншими чинниками; текст, узятий у подійному аспекті», отже, акцентує процесуальність, подієвість і полігенетичність дискурсу.

Спроби розмежувати дискурс і текст здійснювалися неодноразово, проте критерії диференціації при цьому змінювалися. Ними служили *функціональність/ структурність, процес/ результат, актуальність/ віртуальність*. Спроба протиставити дискурс як інтерактивний спосіб взаємодії тексту виявилася, однак, безуспішною. Доцільніше, очевидно, простежувати їхні взаємопереходи: тексту в дискурс*,* дискурсу – в текст. як це пропонує здійснювати О.Кострова у статті „Текст і дискурс: межі й переходи”.[[5]](#footnote-5)

У сімдесяті роки основою для розмежування цих понять служила ситуація, що враховувалася в дискурсі, тому він тлумачився як «текст плюс ситуація», а текст у цьому зв’язку – як «дискурс мінус ситуація». Дискурс виявляє чутливість до контексту, соціальної ситуації, в якій виникає.

За значенням дискурс справді близький до тексту, проте різниться від нього тим, що відбиває динамічний характер спілкування. Тексту притаманна зв’язність, а дискурсу – розчленованість. Зв’язність тексту досягається сукупністю стильових ознак, притаманних авторові і спрямованих на відтворення синергійного смислу. Щодо дискурсу, то його внутрішня зв’язність визначається «правилами дискурсивної формації», реалізованими завдяки спільній темі, стратегії викладу тощо. Зовнішня зв’язність дискурсу досягається співвіднесеністю з іншими дискурсами, подібними тематично, проте відмінними за просторово-часовими вимірами.

Членування тексту і дискурсу суттєво різниться. Для дискурсу це одна з найважливіших ознак, без якої він просто не існує. Для тексту членування не має такого важливого значення, як для дискурсу, адже він може бути нерозчленованим, як, скажімо, астрофічний вірш.

Відмінність тексту і дискурсу полягає також у тому, що для літературознавчого аналізу цих понять застосовуються різні категорії. Звертання до подібних категорій призводить до зміщення акцентів у їхній інтерпретації. Так, для аналізу художнього тексту застосовуються такі категорії, як автор, персонаж, наратор та інші, проте при аналізі дискурсу автор розглядається як рольовий суб’єкт, а мовлення персонажів – як спосіб репрезентації позиції суб’єктних інстанцій.

Нерідко у вітчизняній традиції дискурс ототожнюється з процесом створення тематично близьких текстів, адже текст дозволяє йому реалізуватися. Дискурс виявляє прагматичні наміри суб’єкта висловлювання, що, у свою чергу, обмежують потенційну невичерпність значень окремого тексту.

Мета дискурсу полягає не просто у створенні тексту, а в досягненні насамперед перлокутивного акту, спрямованого на пізнання та осмислення світу. Текст же постає результатом мовленнєвої діяльності, формою реалізації дискурсу, зрештою, місцем їх перетину. Текст містить елементи ідеологічного, соціально-етнічного, національно-культурного, морально-етичного та інших дискурсів. Він реагує на форми соціальної поведінки людей, розвиває чи заперечує культурні традиції, прищеплює етичні норми. Текст орієнтований на сприйняття, виявлення закладеної в нього інформації, людського досвіду. Він потребує осмислення та інтерпретації і розглядається як самодостатній.

Як відзначає Поль Рікер, текст являє собою «об’єднані чи структуровані форми дискурсу, зафіксовані матеріально і передавані шляхом послідовних операцій прочитання**»[[6]](#footnote-6)**. Він виявляється однією з проміжних ланок дискурсу, що охоплює сукупність дій комунікантів, відзначається множинністю і різноспрямованістю актів висловлювання. Так, наприклад, феміністичний дискурс у творчості О.Кобилянської характеризується розмаїттям: герої епічних творів «Людина», «Царівна», «Апостол черні» виявляють протилежні погляди, шукають підтвердження своїм принципам, демонструють ідеологічну несумісність, різноспрямованість комунікативних стратегій і тактик. Слушним видається і спостереження Ц.Тодорова про те, шo літературний дискурс має чимало «нелітературних „родичів”, і вони до нього ближчі за будь-який інший тип „літературного” дискурсу». Мається на увазі зумовленість дискурсу нелітературними чинниками, що знаходить свій вияв, наприклад, у подібності деяких типів ліричних віршів до молитви.

Професор Амстердамського університету Т. ван Дейк мав на увазі під дискурсом «письмовий чи мовленнєвий вербальний продукт комунікативної дії», що характеризує причетність до певної соціальної спільноти, культури, історичного періоду. Дискурс, як вважає Т. ван Дейк, стосується мовлення, актуальної мовленнєвої дії, а текст – «системи мови чи формальних лінгвістичних знань, лінгвістичної компетентності». Отже, дискурс – не текст, хоч і реалізується в ньому, якщо мати на увазі під текстом комунікативний акт і його результат.

Дискурс обов’язково потребує уточнення: **чий** чи **який**. Якщо йдеться, скажімо, про художній текст, то в ньому можна виділяти дискурс автора як самостійного суб’єкта висловлювання і героїв, що репрезентують свою позицію, послуговуючись тими чи іншими ідеологічними принципами. Дискурс – це спосіб висловлювання, що виявляє комунікативну своєрідність суб’єкта мовлення, його вплив на реципієнта. Його розглядають, крім того, як спосіб актуалізації мови в мовленні, процес і результат взаємодії суб’єктів, тому характерною його ознакою вважають інтерсуб’єктність і суб’єктивність.

В.Миловидов розглядає дискурс, з одного боку, як «практику текстопобудови, процес створення, розгортання тексту в часі та просторі», з іншого – як «процедуру осмислення тексту в акті художньої комунікації». Читач, знайомлячись із текстом, зіставляючи його з позатекстовими реаліями, з корпусом уже раніше ним прочитаного, створює свій власний варіант тексту, що може виявлятися у переписуванні улюбленого вірша в щоденник, виписуванні якоїсь цитати, повторенні слів, що запам’яталися. Текст вивчається в його завершеній формі, в його остаточному, так би мовити, варіанті, а дискурс – у процесі його виникнення і становлення, тобто в режимі on-line. Дискурс – це процес, що фіксується у цілому корпусі текстів і зумовлюється екстралінгвістичними чинниками. Для дискурсу важливо, хто і в якій ситуації висловлюється, яких ідеологічних принципів дотримується. Висловлювання в дискурсі виявляється ситуативно зумовленим і зрозумілим для представників тієї ж дискурсивної формації.

Текст характеризується просторовою монологічною статикою, а дискурс – переважно «темпоральною діалогічною динамікою», яку коригують учасники комунікації. Дискурс, як і будь-який комунікативний акт, передбачає наявність принаймні двох учасників – мовця (автора) й адресата, що у процесі комунікації можуть приховувати свої справжні наміри, перерозподіляти функції. Це, по суті, мовлення, ситуативно зумовлене екстралінгвістичними чинниками, наділене ознаками тексту і реалізоване в ньому. Текст і дискурс мають нечіткі межі і допускають переходи одного в інший.

Аналіз дискурсу спрямований на виявлення імпліцитної інформації, тобто всього того, що не було висловлено безпосередньо, а лише малося на увазі учасниками комунікації. Тому дискурсивний аналіз передбачає врахування ідеологічних, соціокультурних, психологічних та інших параметрів. Він має виявляти процес виникнення дискурсу, зв’язок з умовами його породження. Текст же – на відміну від дискурсу – може бути проаналізований як самодостатній. У дискурсі можливе накладання тексту один на одного, що призводить до виникнення додаткових смислів, проте в новій структурі попередні тексти виявляться трансформованими.

Розмежування дискурсу як текстопобудови і як читання співвідносне з диференціацією процесу творення і рецепції тексту. Ще М. Бахтіним була висловлена думка про те, що читач «продовжує творчість» письменника, коли вступає в контакт із його твором, створює свій, читацький, його варіант. Проілюструємо цей процес за допомогою схеми: *автор – авторський твір – художній текст – читач – читацький варіант*. Авторський твір спочатку постає у свідомості його творця, а потім фіксується у системі знаків. «У текстовій, опосередкованій комунікації відбувається самокорекція автора в поєднанні з текстовою корекцією, бо процес породження тексту, – як вважає О.Селіванова, – може суттєво змінити і авторські цілі, і задум, і саме просування сюжету, розвиток логічної послідовності»[[7]](#footnote-7). Текст, отже, кодується адресантом і потребує розшифрування читачем, що розкодовує його у власній уяві.

Крім розглянутих, потребують кореляції поняття «дискурс» і «діалог», що набули конотативних відтінків. Як і діалог, дискурс передбачає наявність двох інстанцій: мовця та адресата. Якщо функції мовця та адресата між учасниками дискурсу почергово змінюються, тоді маємо діалог, що відбиває динаміку розгортання дискурсу як сукупності всього сказаного і висловленого. Діалог відзначається взаємозумовленістю і взаємодоповнюваністю реплік співрозмовників і відбувається, як правило, за принципом *питання/ відповідь* чи *прохання/ реакція*.

Структура дискурсу, як уже відзначалося, включає мовця й адресата, що розробляють його спільними зусиллями, тому вивчення цієї структури, відповідно, здійснюється як шляхом аналізу побудови (породження), так і розуміння дискурсу.

**Запитання:**

1. Як відрізнити текст від дискурсу?
2. Як слід вивчати дискурс?
3. Які екстралінгвістичні чинники впливають на дискурс?
4. Які значення слова «дискурс» важливі в літературознавчому аспекті?
5. Продемонструйте зв’язок тексту і дискурсу.
6. Підготуйте усну розповідь «Феміністичний дискурс у творчості Оксани Забужко».

**ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ПОНЯТТЯ «ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ»**

1. Тлумачення інтертекстуальності Ю.Крістєвою.
2. Діалогічність та інтертекстуальність: кореляція понять.

**Література**

1. КосиковГ. Текст */* Интертекст / Интертекстология /Пьеге-Гро Н. *Введение в теорию интертекстуальности* / пер. с фр. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. С. 8–42.
2. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму* / пер. с франц., сост. и вступ. статья Г. Косикова. М. : ИГ Прогресс, 2000. С. 427-457.
3. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с франц. М.: РОССПЭН, 2004. 656 с.
4. Кристева Ю. Семиотика: Исследования по семанализу / пер. с франц. Э. Орловой. М.: Академический Проект, 2013. 285 с.
5. Кузьмина Н. А. Интертекст: тема с вариациями. Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации. Изд. 2-е, испр. и доп. / Н.А. Кузьмина. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 272 с.
6. Олизько Н. С. Интертекстуальный анализ художественного произведения: Учеб. пособие. Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 2008. 147 с.
7. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 238 с.

*«У всіх книгах говориться про інші книги, всяка історія переказує історію вже розказану»*

*Умберто Еко*

Інтертекстуальність відбиває стан існування сучасної людини, яка живе у світі текстів, спосіб її світовідчуття, мислення, коли все вже було кимось сказане, коли слова вже були чиїмись. У читацькій свідомості текст може відкривати нові, раніше не відомі значення, внаслідок «зустрічі» двох текстів може відбуватися нашарування, накладання смислів.

Явище інтертекстуальності, як помітили вчені, дуже давнє – на відміну від поняття, що його позначає. Підтвердженням цьому може служити Святе Письмо, яке писали упродовж двох тисячоліть пророки, апостоли, тобто представники різних народів і культур, і не раз переписували жерці, які вносили зміни, не помічаючи, що внесені правки суперечили іншим фрагментам тексту. Так пояснюється строкатість і суперечливість Біблії, що, незважаючи на багатолітню історію, теж з’явилася не на голому ґрунті, а містила запозичення з шумерських міфів і легенд, як стверджує, зокрема, Зенон Косідовський.

Біблія стала прецедентним текстом, який викликав численні стилізації («Переложение псалма 125», «Переложение псалма 132», «Переложение псалма 139» Петра Гулака-Артемовського; «Ісайя. Глава 35», «Подражаніє Ієзекіїлю», «Во Іудеї, во дні они», «Осія. Глава ХIV» Тараса Шевченка), художні інтерпретації мотивів, образів («Давидові псалми» Тараса Шевченка; «Дочка Ієфая» Михайла Старицького; «З книги пророка Єремії», «Притча про терен», «Мойсей», «Смерть Каїна» Івана Франка; «Самсон», «Одержима», «На полі крові», «Плач Єремії» Лесі Українки; «Ціна крові» Спиридона Черкасенка; «Останній пророк» Леоніда Мосендза; «Каїн», «Ваал», «Мойсей», «Христос» Володимира Сосюри; «Сад Гетсиманський» Івана Багряного, «Смерть Юди» Романа Іваничука, «Дім на горі» Валерія Шевчука та багато ін.).

Поняття «інтертекстуальність» увела в науковий обіг Юлія Крістева (1967), суттєво переінакшивши ідею Михайла Бахтіна про інтерсуб’єктність діалогу. Вона звела інтертекстуальність лише до об’єктно-об’єктної площини: «…Будь-який текст будується як мозаїка цитацій, будь-який текст – продукт вбирання і трансформації якого-небудь іншого тексту. Тим самим на місце поняття інтерсуб’єктивності стає поняття інтертекстуальності, і виявляється, що поетична мова піддається як мінімум подвійному прочитанню»[[8]](#footnote-8). Йдеться, таким чином, про різні явища: в Михайла Бахтіна – інтерсуб’єктну взаємодію, у Юлії Крістевої – інтероб’єктну. Поняття «інтертекстуальність», отже, набуває двох модифікацій: суб’єктно-об’єктної, яка виникла внаслідок засвоєння ідеї Михайла Бахтіна про діалогізм, і об’єктно-об’єктної, що пов’язується зі смертю автора, тобто із загибеллю суб’єкта. Нове поняття, таким чином, має різні тлумачення, адже автор як суб’єкт творчості перетворювався в імперсонального скриптора, який лише організовує зіткнення «голосів».

Юлія Крістева ототожнила поняття суб’єкта і тексту: «Оскільки співбесідником суб’єкта є текст, сам суб’єкт також виявляється текстом»[[9]](#footnote-9). Це ототожнення призвело до нівеляції авторської індивідуальності, стирання меж між суб’єктом і об’єктом і, внаслідок цього, тлумачення інтертекстуальності як взаємодії текстів, що відбувається нібито без участі суб’єктів.

Поняття «інтертекстуальність» потребує зіставлення з поняттям «діалогічність», від якого воно походить. Під діалогічністю Маргарита Кожина розуміє «співвідношення двох чи більше смислових позицій: це і врахування позиції адресата (читача), і другого «Я», і можливих опонентів, а також відображення в мовленні співбесідника діалогу»[[10]](#footnote-10). Анаїда Арутюнова під цим поняттям має на увазі таку «категорію тексту, що характеризує його спрямованість на адресата, особливості тексту, як і мовлення загалом, перегукуватися з чужими висловлюваннями (інтертекстуальність), особливу форму взаємодії між рівноправними і рівнозначними свідомостями учасників діалогу»[[11]](#footnote-11). Це тлумачення охоплює як внутрішню діалогічність тексту, так і зовнішню, яку називають інтертекстуальністю.

Теорія інтертекстуальності від часу свого виникнення відзначалася неоднорідністю і розвивалася у двох напрямках: з одного боку, Михайла Бахтіна, з іншого – Юлії Крістевої, Ролана Барта. Спроби узгодити чи поєднати протилежні підходи призводили до термінологічних розходжень, а з боку Юлії Крістевої – появи нових термінологічних пропозицій (транспозиція, транстекст), що не мали, проте, такого резонансу, як інтертекстуальність.

Ідеї Крістевої розвинув Ролан Барт, який розглядав літературу як «письмо», тлумачив її не як пасивний наслідок суспільного розвитку, а як активну силу, здатну впливати на розвиток історії. Він дав класичне розуміння інтертексту: «Кожний текст виступає як інтертекст; інші тексти існують у ньому на різних рівнях у більш чи менш розпізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти культури теперішньої. Кожний текст являє собою нову тканину, створену зі старих цитат»[[12]](#footnote-12). Текст сприймається як творення по канві взірців, як несподівана мозаїка вже бачених, відомих елементів, об’єднаних у нову єдність. Він виявляється місцем перетину інших, «простором сходження» цитувань, гетерогенним за своєю природою, багатозначним і багатоголосим, незавершеним і незамкнутим, наділеним внутрішньою динамікою, потенційно відкритим для подальших смислових нашарувань і нарощувань. Його творець уподібнювався до імперсонального скриптора, який переставав існувати тоді, коли текст уже було створено. Скриптор організовує зіткнення „голосів”, позицій, поглядів, проте сам не бере участі у цьому протиборстві. Текст здобуває автономію й існує вже незалежно від автора, при цьому він, зітканий з «анонімних, невловимих і водночас уже читаних цитат – цитат без лапок»,демонструє множинність і стереофонію «голосів».

Ролан Барт визначив позицію читача щодо твору. Реципієнт, на його думку, має, з одного боку, побачити дійсність очима тексту, а з іншого – сам текст в оточенні подібних йому об’єктів, тобто культурного контексту та суспільного тла – всього того, що твір бачити не може. Теорія Барта узагальнювала ідеї Жака Дерріди, Юлії Крістевої, Жака Лакана, Мішеля Фуко.

Ролан Барт, як помітив Георгій Косиков, виявив «не тільки амбівалентний характер відносин твір/ Текст, а й амбівалентну природу самого Тексту»[[13]](#footnote-13), що включає у свою структуру тексти попередньої культури, те, що висловлено «у творі незалежно від авторської волі, а часто і незалежно від авторської свідомості, **–** сказане саме тією мірою, якою будь-який індивід, що від народження занурений у певну ідеологічну атмосферу, змушений читати і засвоювати ту книгу культури, яку запропонували йому епоха, середовище, соціальний стан, система виховання та освіти» (Косиков 2000, 20). Маються на увазі наслідки підсвідомої дії пам’яті, що вбирає «уламки чогось, що вже було читано, бачено, звершено, пережито» (за Роланом Бартом). Твір у цьому плані більш консервативний, ніж текст, і відіграє щодо нього функції обмеження і впорядкування, спрямовані на усунення властивого йому різноголосся, на реалізацію авторської художньої моделі світу.

Текст, що містить міжтекстові компоненти (цитати, алюзії, ремінісценції), існує завдяки їх взаємодії і зіткненню. «…Вся людська культура розглядається як єдиний текст, включений у буття, тобто якийсь єдиний інтертекст. Всі створювані тексти, отже, з одного боку, в основі своїй мають єдиний передтекст (культурний контекст, літературна традиція), а з іншого, є інтертекстами, адже самі стають елементами культури»[[14]](#footnote-14). Текст не допускає мирного співіснування смислів, він рухається крізь них, тому не піддається плюралістичному тлумаченню.

Виникнення інтертексту Юлія Крістева розглядає як процес «читання-письма»: інтертекст виникає у процесі зчитування чужих дискурсів, тому «будь-яке слово (текст) є таким перетином інших слів (текстів), де можна прочитати меншою мірою ще одне слово (текст)».

Інтертекстуальний характер тексту Ролан Барт пояснює не його походженням, а процесуальністю, виявленням потенційних шляхів смислотворення. Створюючи текст, скриптор, як стверджує вчений, пропонує читачеві вступити у своєрідну гру, дає можливість самому брати участь у творенні тексту. Цю модель інтертекстуальної гри активно засвоюють письменники-постмодерністи. Так, героєм роману Степана Процюка «Жертвопринесення» став, скажімо, талановитий поет Максим Іщенко, який почуває себе зайвим у суспільстві ринкових відносин, центральним персонажем роману Юрія Андруховича «Рекреації» – поет і музикант Хомський, роману «Московіада» – український поет Отто фон Ф., який мандрує московським підземеллям, роману «Перверзія» – український письменник Станіслав Перфецький, який прагне якомога швидше подолати культурну маргінальність, упередженість європейців щодо України. Гра з читачем, з іншими текстами та смислами стає загальнокомпозиційним принципом текстотворення у творчій практиці постмодерністів.

**Запитання:**

1. Які ідеї Михайла Бахтіна переінакшила Юлія Крістєва?
2. Чому у вітчизняному літературознавстві міцними виявилися ідеї Михайла Бахтіна?
3. Яку функцію в тексті виконує скриптор?
4. Чим скриптор відрізняється від автора художнього твору?

**З ІСТОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

1. Ідеї інтертекстуальності в українському літературознавстві.
2. Джерела теорії інтертекстуальності.

**Література**

1. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. 430 с.
2. Ґловінський М. Інтертекстуальність. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів.* Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / Упоряд. Б. Бакули: За заг. ред. В. Моренця: Пер. з польськ. С. Яковенка. К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. С. 284-309.
3. Денисова Г.В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Предисловие С.Гардзонио; Предисловие Ю.Н.Караулова. М.: Азбуковник, 2003. 298 с.
4. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. М.: КомКнига, 2007. 272 с.
5. Олизько Н. С. Интертекстуальный анализ художественного произведения: Учеб. пособие. Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 2008. 147 с.
6. Просалова В.А. Інтертекстуальний підхід і його застосування у літературній компаративістиці. *Філологічні семінари: Теорія літератури у вищій школі.* К.: Київський університет, 2008. Вип. 11.С. 43-50.

Шаповал М.О. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб’єктні реляції української драми. К.: Автограф, 2009. 352 с.

Теорія інтертекстуальності знайшла широке застосування в літературознавчій практиці, що підтверджують праці зарубіжних і вітчизняних учених. Інтертекстуальний підхід активно застосовують для виявлення міжтекстових зв’язків творів зарубіжних письменників (Тетяна Динниченко, Леонід Рудницький, Ліліанна Сафіна, Наталя Петрова, Ольга Деркачова, Оксана Левицька), російських (Наталія Фатєєва, Ілона Дітковська, Аліна Трофімова-Герман, Вікторія Калганова), українських (Леся Біловус, Ірина Біла, Олександр Боронь, Ганна Віват, Дмитро Наливайко, Світлана Киричук, Валерій Корнійчук, Анатолій Нямцу, Марія Котик-Чубінська, Олена Переломова, Тетяна Белімова, Віра Просалова, Петро Рихло, Людмила Тарнашинська, Мар’яна Шаповал).

Петро Рихло виявив інтертекст Пауля Целана, Валентина Борбунюк – Антона Чехова, Елліна Циховська – Леопольда Стаффа, Галина Темненко – поезії Анни Ахматової, Євгенія Коршунова – прози Івана Шмельова, Олена Кобзар – драматургії Михайла Булгакова, Тетяна Монолатій – прози Йозефа Рота. Євген Нахлік проаналізував «перелицьований світ» Івана Котляревського, Олександр Боронь виявив міжтекстові зв’язки повістей Тараса Шевченка, Олександр Ткачук – його поем, Світлана Киричук – творів Юрія Липи, Ганна Віват здійснила інтертекстуальне прочитання лірики поетів-дисидентів, Леся Біловус – поезії Івана Світличного та Василя Стуса, Микола Сорока та Марія Котик-Чубінська – творчого доробку Юрія Тарнавського, Мар’яна Шаповал – творчості українських драматургів, Тетяна Белімова – романістики Віктора Домонтовича, Ірина Біла – романів Галини Пагутяк. Отже, інтертекстульний підхід дозволив простежити зв’язок українських письменників зі світовою і вітчизняною літературними традиціями.

З кожним роком кількість праць із цієї проблематики збільшується, тому перелік ніяк не може претендувати на повноту, тим більше, охоплення всіх розвідок із проблем інтертекстуальності.

Ідеї інтертекстуального аналізу знаходять застосування в різних типах дискурсивної практики: рекламі (Л. Кочетова, Пикулева, Пименова, Постнова, С. Кушнерук, R. Leppihalme), публіцистиці (Козлов, Супрун, Чекалина, Юрковська, О. Боярських, Ю. Великорода, О. Ільченко, Ю. Мельник, О. Рябініна), масовій комунікації (О.Михайлова, Е.Анікіна, К. Костигіна, Т.Ускова), науці (О.Афанасьєва, Н. Кожина, Супрун, Михайлова, О.Чернявська), зокрема комунікативній лінгвістиці (Я.Швець), політиці (О.Левенкова, Т.Марченко, Шейгал), фольклорі (Є. Гончарова, Л. Вікулова, Л.Прохорова), белетристиці. Широке застосування цих ідей підтверджує особливий статус категорії інтертекстуальності як універсального принципу текстотворення.

У багатьох працях концепти інтертекстуального аналізу застосовуються для виявлення текстотвірної стратегії того чи іншого автора, з’ясування його зв’язків із попередниками та сучасниками, визначення характерних ознак індивідуального стилю. Однак теоретичних розробок із цієї проблематики не так уже й багато, що й змушує прояснювати дефініцію таких дискусійних понять, як інтертекст, інтертекстуальність, паратекстуальність, паратекст, транстекстуальність, інтердискурсивність, інтерсеміотичність та багатьох інших.

Накопичений термінологічний апарат потребує кореляції, усунення термінів-дублетів, що ускладнюють роботу дослідників, з’ясування оптимальних умов для застосування вузької чи, навпаки, широкої моделі інтертекстуальності.

Вже здійснено розмежування інтертекстуальності на авторську та читацьку (дослідницьку), зовнішню і внутрішню, вербальну і невербальну. Виявлено функції автора як творця тексту та читача як його інтерпретатора у процесі рецепції та трансляції. Розмежовано типи та форми інтертекстуальності, з’ясовано, завдяки яким засобам відбувається міжтекстовий зв’язок.

У теоретичному плані проблеми інтертекстуальності розробляли, хоч і не використовуали цього поняття, Олексій Веселовський, Михайло Бахтін, Борис Томашевський, Юрій Тинянов, Володимир Пропп. Важливим джерелом теорії інтертекстуальності була теорія анаграматичного тексту, яку запропонував швейцарський лінгвіст Фердінанд де Соссюр. Він помітив смислотвірну функцію анаграм. Подібно до того, як перестановка букв чи звуків породжує новий смисл, так і компоненти одного тексту, включені в інший, змінюють його смисл.

Ще до виникнення поняття «інтертекстуальність» Борис Томашевський оперував поняттям «міжтекстові зв’язки» і розрізняв у них: по-перше, свідомі цитування, натяки, покликання на творчість письменника; по-друге, підсвідомі відтворення літературних шаблонів; по-третє, випадкові збіги, що могли виявитися незалежно від волі авторів. Ідеться, отже, про різний рівень усвідомлення міжтекстових зв’язків самими літераторами, які іноді підсвідомо відтворювали прочитане, творили на основі вже відомих зразків.

У теоретичних працях із «поетики сюжетів» Олексій Веселовський наголошував на тому, що кожна літературна епоха не породжує заново нові сюжети, а новим змістом наповнює старі. «У пам’яті народу відклалися образи, сюжети і типи, колись живі, викликані діяльністю відомої особи, якоюсь подією, анекдотом, що викликав інтерес, оволодів почуттям та уявою. Теж саме в житті літератури, народної та художньої – свідомої: старі образи, відгомони образів раптом виникають, коли на них з’явиться народно-поетичний попит, вимога часу»[[15]](#footnote-15). При цьому вчений підкреслював, що розуміння художнього твору залежить від компетенції читача, його життєвого досвіду.

Юрій Тинянов у праці «Достоєвський і Гоголь (До теорії пародії)» висловив думку про те, що нова художня форма виникає на основі попередніх форм. При цьому спостерігається трансформація попереднього фрагменту тексту в новому. Так, пародія, наприклад, не лише вбирає в себе попередній текст, а й переінакшує його для досягнення викривального ефекту. При міжтекстовій взаємодії відбувається трансформація тексту-джерела, введеного в новий контекст.

Михайло Бахтін розглядав діалогічні зв’язки не лише в межах одного твору (як діалог автора і героїв, діалог персонажів), а всього текстуального простору – як діалог текстів. Ідея «чужого» слова мала дуже важливе значення для розуміння міжтекстових зв’язків, адже чиїсь слова в іншому контексті набували інших відтінків значення. В одному слові, на думку вченого, прочитувалися вже два значення – попереднє і набуте. Слово, отже, набувало поліфонічного звучання.

Вчений помітив закономірність, суть якої виявлялася в тому, що художній твір реагує не так на якісь життєві реалії, як на інші твори, чужі слова, тому стає словом про слова, думкою про думки. Письменник має справу з уже оціненою художньою реальністю, тобто з цілим корпусом текстів попередньої і сучасної літератури, з якими він вступає у діалогічні зв’язки. «Текст живе, тільки дотикаючись до іншого тексту (контексту), – стверджує Михайло Бахтін. – Тільки в місці цього контакту текстів спалахує світло, яке освітлює і назад, і вперед, прилучає цей текст до діалогу»[[16]](#footnote-16). Текст виявляється місцем перетину інших, полілогом автора із сучасниками та попередниками.

Текст, на думку Михайла Бахтіна, потребує співрозмовника, іншої свідомості. Адресат (уже у процесі сприймання) створює власний варіант тексту, що залежить від усвідомлення реципієнтом прихованого смислу висловлювання, співвіднесення його з корпусом інших текстів, із позатекстовою реальністю. Автор-творець, прагнучи керувати процесом сприймання, має враховувати соціальний статус, вік, психологію читача. Читацьке сприйняття не буває пасивним, а залежить від сенсорних особливостей реципієнта, його психофізіологічного стану, життєвого досвіду тощо. При цьому прототекст (текст-джерело) входить у новий текст не у своєму оригінальному, а у пропущеному крізь призму реципієнта вигляді, адже від місця, форми, точності його введення залежить сприйняття читачем. Взаємодія з текстом-джерелом набуває різноманітних відтінків: від піднесено-наслідувальних – до пародіювально-викривальних.

У праці «Проблеми мовленнєвих жанрів» учений проводив думку про те, що розуміння живого мовлення має активний характер і може мати дві форми відгуку:

* активне розуміння, яке відразу реалізується в дії;
* активне розуміння уповільненої дії.

Амбівалентність креативного суб’єкта виявляється в тому, що він не лише висловлюється, а й відповідає на попередні репліки своїх колег по перу.

**Запитання і завдання:**

1. Визначте джерела теорії інтертекстуальності.
2. Охарактеризуйте внесок кожного вченого у становлення категорії інтертекстуальності.
3. У яких сферах знайшли застосування ідеї інтертекстуальності?

**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК АВТОРСЬКА СТРАТЕГІЯ**

1. Інтертекстуальність у творчій практиці постмодерністів.
2. Специфіка постмодерністської інтертекстуальності.
3. Маркери інтертекстуальності.

**Література**

1. Астаф’єв О. Інтертекстуальність як літературна стратегія. *Дивослово*. 2000. № 2. С. 5–7.
2. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1998. 352 с.
3. Олизько Н. С. Интердискурсивность постмодернистского письма. Челябинск : Челяб. гос. ун-т, 2009. 162 с.
4. Просалова В.А., Бердник О.С. Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти: монографія. Донецьк: Норд-Прес, 2010. 152 с.
5. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. 280 с.

У добу постмодернізму письменники засвоюють надбання попередніх епох, відвойовують місця у великих майстрів слова, всіма способами демонструють власну оригінальність. Американський учений Гарольд Блум розглядає боротьбу письменників зі своїми попередниками як наслідок «страху впливу» (anxiety of influence), що призводить до трансформації «сильним» автором тексту свого попередника чи попередників. На думку вченого, творчий процес – це ретельне приховування «чужих» слідів, зумовлене бажанням продемонструвати власну оригінальність. Присвоюючи собі чуже, автор таким чином самоутверджується, а його персонаж набуває поліфонічного статусу – носія свого і водночас чужого. Подолання страху впливу (за Гарольдом Блумом) набуває таких форм: «клінамен» розглядається як поетичне перечитування, «тессера» – як прочитання, що супроводжується доповненням першоджерела, «кеносис» – як крок до розриву з попередником, «аскесис» – як наслідок самоочищення, «апофрадес» – як спосіб «передачі» авторських прав попередника фіктивному наступнику, «даймонізація» відбиває реакцію пізнішого автора на возвеличення попередника. Отже, авторська стратегія інтертекстуальності набуває різних модифікацій: перечитування, доповнення, ревізії чи повного заперечення попередника.

Об’єктом спостережень обрано показові твори сучасних українських авторів: Юрія Андруховича, Олександра Ірванця, Юрія Винничука, Віталія та Дмитра Капранових. При цьому враховуємо, що саме міжтекстова взаємодія дозволяє запобігти вузькому прочитанню твору, який у згорнутому чи розгорнутому вигляді містить інформацію про інший літературний феномен. Так, наприклад, брати Віталій та Дмитро Капранови назвали збірку своїх оповідань «Кобзар 2000», таким чином відсилаючи читача до розказаних Тарасом Шевченком історій.

Як і в ранніх творах Шевченка, в «Кобзарі 2000» зображуються паранормальні явища і надприродні здібності людей. У художньому світі творів уживаються сучасні технічні здобутки, як, наприклад, метро, мобільні телефони, і потойбічні істоти: мавки та русалки, які зводять зі світу чоловіків, упирі, що п’ють людську кров, вовкулаки, що мають вовчу подобу і жахають людей, привиди.

Збірка, що вже витримала п’ять видань, складається з двох частин: м’якої, розрахованої на жінок – «Soft», жорсткої, орієнтованої на чоловіків – «Hard». Кожна з цих частин містить 14 творів. Використання в назвах частин англійських слів підтверджує орієнтацію на ерудованого читача. Згідно із задумом, у першій частині, яку автори назвали ще «дамським романом», жінки постають пристрасними, сповненими сильних почуттів і водночас демонічними, у другій – домінують образи мужніх чоловіків-воїнів, як, наприклад, в оповіданнях «Гайдамака», «Варнак», «Причина».

Герой оповідання «Причина» хизується як своїм зовнішнім виглядом, адже вважає себе схожим на французького артиста Алена Делона, так і статурою, статками, але насамперед самодостатністю. Захищаючи дівчину, харизматичний персонаж виявляє силу, кмітливість, вправність. Сільській красуні в цій ситуації відводилася роль збудника, своєрідного подразника для вияву його чоловічої сили, про що відверто сказав йому Аполідар:  

– Розумієш, у чім справа, козаче. У твоєї дівчини дуже сильне біополе, ну просто напрочуд сильне.

– Та ну?

– Осьо тобі й ну. Я такого поля в житті не бачив.

– Сильніше за ваше?

– Безумовно.

Я ще раз озирнувся з-поза ширми. Ось вона яка, квіточка куцурубська.

–  Так-от, Андрію, поле в неї дивовижне, але дике, розумієш?

–  Як?

– Ну, неприборкане, – Аполідор суворо дивився на мене. – Тобі не здалося, що сьогодні було забагато пригод?

Забагато, ну він сказав. Цих пригод, як я зараз їх згадав, було б забагато і для місяця нормального життя («Hard»). У частині «Hard» спостерігається поетизація сильних чоловіків, які здатні відстояти свою гідність, захистити жінок.

Експліцитним маркером інтертекстуальності служать назви поданих у «Кобзарі 2000» оповідань. За назвами цих творів легко розпізнати вірші, балади, поеми, повісті Тараса Шевченка: «Тополя», «Перебендя», «Петрусь», «Сон», «Кавказ», «Причинна», «Русалка», «Відьма», «Катерина», «Розрита могила», «Княжна», «Варнак», «Москалева криниця», «Якби ви знали, паничі» та багато інших. Збереженням чи незначною трансформацією назви джерела («Тарасикова ніч» замість поеми «Тарасова ніч», «Княжич» замість повісті «Княгиня» чи поеми «Княжна», «Катеринка» замість поеми «Катерина», «Великий лох» замість поеми «Великий льох», «Причина» замість балади «Причинна», «Гайдамака» замість поеми «Гайдамаки», «Наймит» замість поеми чи повісті «Наймичка») автори акцентували зв’язок своїх творів із Шевченковими, однак пафос і тональність їхніх оповідок переважно інші: якщо в поемі й однойменній повісті «Варнак» діяв розбійник, який шкодував про скоєне, то брати Капранови вивели злочинця, який не відчував докорів сумління, хоч заробляв за рахунок нелегального продажу жінок у сексуальне рабство. «Вляпався я з цією Марічкою, хай би згоріла, – розмірковує новітній варнак. – А все любов. Кохання-кохання, з вечора до рання, сука. Зась мені було в рідне місто їхать, та й на неї задивляться. Я ж два місяці як приморожений ходив попід вікна, заглядав, наче піонер. А тоді як настогидла – що було мені робити, скажіть? Ну, здав я її Магомету. А що – одружуватись, скажете?» («Hard»). Розмовні інтонації, брутальна лексика підтверджують відверте лицемірство персонажа, його завищену самооцінку, що ніяк не відповідає статусу «сонячної» людини, до якого він себе зараховує.

Злочинець не лише не розкаюється у скоєному, як герой повісті Шевченка, а й вважає свій вчинок цілком виправданим, адже дівчина встигла набриднути йому і він, продавши її іноземцю, якому (до того ж!) заборгував, таким чином відразу вбив двох зайців: і її спекався, і віддав частину боргу. Лише одного не врахував злодій – можливості помсти, хай і з боку потойбічних сил.

«Розбійницька» тематика, образ розбійника зокрема, мають багато варіацій, адже розроблялися ще в Біблії, переказах про опришків і гайдамаків, билинах («Ілля Муромець і Соловей-розбійник»), повісті Геліодора («Ефіопіка»), романах Вальтера Скотта («Айвенго», «Собор Паризької богоматері»), Роберта Луїса Стівенсона («Острів Скарбів»), Християна Вульпіуса («Рінальдо Рінальдіні»), Олександра Пушкіна («Брати-розбійники», «Капітанська дочка», «Дубровський»), драмах Фрідріха Шиллера («Розбійники», «Вільгельм Телль»), поемах Джорджа-Гордона Байрона («Корсар»), Івана Козлова («Чернець»), Миколи Некрасова («Кому на Русі жити добре») та багатьох інших творах. Уже у творчості Шевченка образ розбійника представлений кількома модифікаціями, з-поміж яких виділяються: по-перше, вимушений, тобто зумовлений обставинами; по-друге, шляхетний, бо награбоване роздавав убогим; і, по-третє, розбійник, готовий спокутувати свою провину.

Вже в однойменних поемі та повісті «Варнак» помітна відмінність в інтерпретації цього образу. Розбійник, який розкаюється і ладний спокутувати свою провину, зображений у пізнішій за часом написання повісті Шевченка «Варнак», поемі «Москалева криниця».

Зіставлення однойменного оповідання братів Капранових з «Москалевою криницею» Шевченка переконує, що відбувається відштовхування від прототексту, адже дід Москаль у новітній інтерпретації копає криницю для власного порятунку, а не для людей, як його попередник – Максим. Поему «Москалева криниця» Шевченко будує як сповідь варнака, який розкаюється у своїх вчинках, у тому, що заподіяв зло святій людині. Поему пронизує настрій каяття, усвідомлення провини, пафос оповідання братів Капранових зовсім інший: зло виявилося непокараним, адже дід Москаль завдяки викопаному ним підземному ходу зміг уникнути правосуддя. Апеляція до творів Шевченка служить у братів Капранових засобом привернення читацької уваги, полеміки з Кобзарем.

Зберігаючи назву першотвору – «Розрита могила», брати Капранови відтворили ідейний задум джерела, показавши жахливе покарання за розкопану могилу, що була свідком давньої слави. Введена в текст оповідь діда про те, як зникло ціле село Тимошівка, служить підтвердженням необхідності шанобливого ставлення до минулого. Таким чином, обґрунтовуєтьсяактуальність слів Тараса Шевченка: «Начетверо розкопана, / Розрита могила. / Чого вони там шукали? / Що там схоронили / Старі батьки? Ех, якби-то, / Якби-то найшли те, що там схоронили, / Не плакали б діти, мати не журилась». Образ могили набуває узагальненого значення: символу України, її слави і безслав’я водночас.

Автори «Кобзаря 2000» свідомо подають інтеріоризовані елементи в сильній позиції. Так, наприклад, оповідання «Тарасикова ніч» починається звертанням до потенційного читача («Панове, чи знаєте ви українську ніч? Ні, ви не знаєте української ночі») і супроводжується словами з повісті Миколи Гоголя «Майська ніч, або Утоплениця». Інтертекстуальне покликання має важливе значення у формуванні смислу твору, асоціативного за своєю природою. В одних читачів воно викликає асоціації зі словами з поеми Олександра Пушкіна «Полтава» («Тиха украинская ночь»), в інших – із віршем Володимира Маяковського «Борг Україні» («Чи знаєте ви / українську ніч? / Ні, / ви не знаєте української ночі!») чи з «Чарами ночі» Олександра Олеся, в дітей – з названим словами класика російської літератури оповіданням Віктора Драгунського «Тиха украинская ночь», у знавців живопису – з картиною Архипа Куїнджі «Українська ніч». І це лише побіжний перелік можливих версій сприйняття відомих слів, що не раз варіювалися. Асоціативний спектр сприйняття залежить від інтертекстуальної компетенції реципієнта, його смаків і відзначається певною непередбачуваністю, безперервністю і безкінечністю виникнення нових смислів.

Інколи автори «Кобзаря 2000» вдаються до фіктивних відсилань, як, скажімо, в оповіданнях «Дівочії ночі», «Тарасикова ніч», «Тополя», «Перебендя», що, по суті, не мають прямого зв’язку з однойменними творами Шевченка. Оповідання «Перебендя», наприклад, дістало назву не від поеми Шевченка, що має широке інтертекстуальне поле і відсилає до численних текстів про конфлікт митця з суспільним оточенням, а від назви яхти, що згоріла. Прийом гри з претекстами дозволяє братам Капрановим розширювати інтертекстуальне поле своїх творів.

Внесені авторами до назв оповідань зміни підтверджують відхід від першоджерела, осмислення іншого життєвого матеріалу. В оповіданні «Княжич», скажімо, йдеться про нащадка князя, над яким завис меч відплати за його прабабусю. Зміною роду іменника – з жіночого («Княжна») на чоловічий («Княжич») – акцентується відмінна від першоджерела персонажна сфера. Невипадково цей твір потрапив до чоловічої версії, адже дійовими особами в ньому постають сильні чоловіки: засліплений жадобою помсти юнак та його потенційна жертва, наділена романтичними ознаками. «Я простягнувся серед Варшави, на площі під реставрованим цегляним муром Старого Мяста. Квітень піддавав жару, і сніг на темній міській бруківці перетворився на великі калюжі. От саме в таку калюжу я, ослизнувшись, гепнувся всією вагою свого вгодованого тіла. Аж бризки полетіли»**,** – починає оповідь головний герой, анонімний нащадок князя, який навіть не знає про своє знатне походження, зайнятий вирішенням життєвих проблем. У «Княгині» Тарас Шевченко стилізував виклад під народну оповідь, тому співавтори зберегли цю наративну форму, щоб передати суб’єктивну оцінку подій.

В інтерпретації жінок, які в Тараса Шевченка поставали скривдженими, страдницями, брати Капранови відходять від першоджерела. Так, героїня «Відьми» – на відміну від свого пасивного прототипу в Шевченка – в новітній версії розгадала сутність свого залицяльника і помстилася йому за смерть своєї подруги – далеко не першої жертви його сексуальних домагань. /Подібний акт помсти за сексуальну наругу зображував і Шевченко./ Героїня «Русалки», зраджена невдячним бізнесменом, якому вона допомогла заробити гроші, вишивши брендову русалку, не лишилася в боргу: «А у місті з’явилася пошесть. Здоровезних дужих чоловіків почали знаходити вдома мертвими, посинілими, і обличчя їхні кривила жахлива мертва посмішка».Ця сама історія повторюється в «Катеринці»: замість страдниці Катерини брати Капранови показали тип модерної жінки, яка змогла завдяки подарованому родичами з Канади пристрою не лише вистежити невірного чоловіка, а й помститися його коханці. Отже, має місце подолання артикульованого Шевченком культу жінки-страдниці. Відкритий фінал твору (за Умберто Еко) змушує читача уявити наслідки помсти, замислитися над причинами подружньої невірності. На думку Віталія і Дмитра Капранових, сильними, рішучими і твердими можуть бути і жінки, здатні захистити не лише себе, а і слабших від себе.

Галерею сильних жінок продовжує героїня «Тарасикової ночі». Зменшувально-пестливою формою імені *Тарас* акцентується не лише вік героя, а і його фізична слабкість, авторське ставлення до персонажа. Зіставлення оповідання з поемою «Тарасова ніч», написаною Шевченком на основі історичних подій про перемогу козаків над військом гетьмана Конецпольського, підтверджує відмінність як подійної основи творів, так і пафосу, системи персонажів, адже попередник уславлював гетьмана нереєстрових запорозьких козаків Тараса Трясилу за здобуту над ворогом перемогу, а брати Капранови показали учасника фольклорної експедиції в побутовій ситуації, переінакшивши твір попередника.

Оповідання «Великий лох» викликає асоціації не з Шевченковим «Великим льохом», а з обдуреною людиною, жертвою обману, якою почергово виявляється то випадковий пасажир, а потім і сам майстер, тобто «шпільовий», який заробив грою в карти чималі гроші, проте через надмірне захоплення і довірливість поплатився своїм життям. Федір Іванович Мірошник, якого за віртуозну гру і тонкі пальці називали «Шаляпіним», дотримувався правил, які, на його думку, мали бути обов’язковими для всіх. Гра була для нього мистецтвом, тому він годинами міг розповідати про різні курйозні випадки зі своїх успіхів і невдач, ініціював створення книжки, переконував, що гравці в карти врятували навіть Богдана Хмельницького, вчасно попередивши його про небезпеку. Версії сюжетних колізій для майбутнього твору, запропоновані ним журналістці, підпорядковані розвінчанню усталених цінностей, що характерне для постмодерної творчої практики. Поліваріантність прочитання ще не написаного твору підтверджує, що в оповіданнях братів Капранових стирається межа між процесом творення і читання.

Наративна техніка в «Кобзарі 2000» подібна до Шевченкової і дозволяє передати суб’єктивну оцінку подій і людей. Експліцитно виявлена інтертекстуальність, зокрема на рівні заголовкового комплексу, системи персонажів, підтверджує спроби ревізії попередника, осучаснення тем і проблематики творів.

Інтертекстуальність «Кобзаря 2000» свідомо маркована і виявляється у співавторстві братів, актуалізації відомих творів Шевченка («Катерина», «Москалева криниця», «Тополя», «Перебендя», «Петрусь», «Сон», «Кавказ», «Русалка», «Відьма», «Розрита могила», «Варнак», «Якби ви знали, паничі» та ін.) із метою привернення читацької уваги до своїх однойменних, у спробі іншого прочитання й осучаснення творчих надбань класика української літератури. Засвоєння тем, образів у попередника не означало їх копіювання, воно супроводжувалося переосмисленням персонажів, наприклад, варнака, осучасненням проблематики творів, що відбивали реалії доби технічного прогресу.

Як авторська стратегія текстотворення інтертекстуальність дала можливість втягувати в інтертекстуальне поле значний масив текстів, адже сам Шевченко також вступав у діалог із попередниками, полемізував із ними, творив різні версії одного образу. Авторська стратегія братів Капранових зводилася до реалізації постмодерністського принципу інтертекстуальної гри з чужими текстами, до творення новітніх версій відомих образів: варнака, русалки, жінки, здатної помститися кривднику.

Специфіка постмодерністської інтертекстуальності виявляється в тому, що з прийому вона перетворюється на загальнокомпозиційний спосіб побудови творів. Героями постмодерністських текстів нерідко стають наділені багатьма біографічними рисами (а нерідко і фобіями) творчі особистості, які розкриваються у процесі креативної діяльності. Так, скажімо, героєм роману Степана Процюка «Жертвопринесення» став талановитий поет Максим Іщенко, який почуває себе зайвим у суспільстві ринкових відносин, центральним персонажем роману Юрія Андруховича «Рекреації» – поет і музикант Хомський, роману «Московіада» – український поет Отто фон Ф., який мандрує московським підземеллям, роману «Перверзія» – український письменник Станіслав Перфецький, який прагне якомога швидше подолати культурну маргінальність, упередженість європейців щодо країни, яку вони називають «то Укранією, то Уранією, то Украйєю». Виголошуючи доповідь на симпозіумі «Пост-карнавальне безглуздя світу: що на обрії?», що був організований фундацією «Смерть Венеції» (назва алюзивно відсилає до новели Томаса Манна «Смерть у Венеції»), Перфецький обґрунтовує право своєї нації на участь у міжкультурному діалозі, який вважає необхідною умовою подальшого розвитку. Конкретизацією часу і місця проведення симпозіуму (Венеція як місто на воді, місто-лабіринт, 6-10 березня) письменник надає зображеному ознак достовірності. Наділивши автобіографічного персонажа прізвищем Перфецький, що в перекладі з латинської мови означає «досконалий», «ідеальний», «довершений», Юрій Андрухович свідомо демонструє високий рівень самооцінки і водночас завершеність карнавального дійства. Його герой, як і автор, народився під знаком Риб і щоразу набуває нових іпостасей, пов’язаних з притаманною йому водною стихією: «Стах Перфецький і Карп Любанський і Сом Рахманський і П’єр Долинський і Птах Кайфецький. Але його також звали Глюк, Блюм, Врубль, Штрудль і Шнобль. До того ж він був Йона Риб і Жора Кур і Шура Птиць і Сюра Яйць і Слава Днів. Проте він був також Сильний Перець, Хуан Перес, Друже Перче, Перчило і Ерц-Герц-Перц. Дехто знав його як Персидського, Парфянського, Парсунського, Профанського і Перфаворського». І це далеко не весь перелік його численних перевтілень. Роман містить чимало натяків на те, що Стах Перфецький – це Орфей, адже він, як і його великий попередник, майстерно грає на різних музичних інструментах: лютні, спінеті, органі, гобої.

Перфецький почувається у вирі подій, мов риба у воді, вміло вислизає з небезпечних ситуацій (Карп Любанський, «відчайдушно працюючи плавниками», зникає, скажімо, з-за ґрат поліції; Сом Рахманський несподівано з’являється на березі Дунаю у Братиславі). Він невловимий і багатоликий. Автор, отже, вступає у гру з читачем, подаючи нові варіанти імені і, відповідно, статусу свого героя, можливі версії прочитання цього твору, що змушує Тамару Гундорову оцінювати роман як «перверсію іншого тексту, можливо, ще (чи ніколи) не написаного». «Перверзія» справді втягує в інтертекстуальне поле величезний масив текстів: від «Метаморфоз» Овідія, «Іліади» Гомера, «Енеїди» Вергілія – до творів сучасників, зокрема самого Андруховича, який пародіює всіх і все, навіть самого себе, цього разу демонстративно прощається зі своєю роллю апологета карнавального дійства, повідомляючи читачам про те, що зі зникненням свого героя він лишився живим. Зникнення Перфецького сприймається читачем як початок нової гри, натяк на зміну авторського амплуа. Романи Юрія Андруховича зіткані з відомих фрагментів інших творів (не лише літературних), образів-персонажів, цитат, алюзій, вражень, ремінісценцій, що дає підстави, зокрема Людмилі Бербенець, розглядати їх як пастиш, який виявляється не просто інтертекстом, сумішшю фрагментів із чужих мистецьких текстів, а постає нагромадженням дійств, картин, що відбуваються одночасно.

Високий рівень інтертекстуальної компетенції демонструє і Юрій Винничук, називаючи героя роману «Весняні ігри в осінніх садах» своїм ім’ям. Реалізуючи любовну колізію, яка вивела його персонажа – сорокарічного Юрка Винничука – з рівноваги, письменник зізнавався, що писав про «те, що минулося», що довелося болісно пережити. У пролозі роману, який здобув перемогу в конкурсі «Книга року ВВС», зображено, як виникає колізія: після довгого мовчання героєві зателефонувала дружина зі США, щоб повідомити про розлучення, при цьому вона встигла вилити чимало бруду на його адресу («З того, що все ж таки запам’яталося, поставала дуже неприваблива картина. Потворам, таким, як я, просто не місце на землі. Нічого святого! Жодної надії на виправлення. Я граю все, що рухається на двох ногах протилежної статі. Я монстр! Маніяк! Вампір! Я висмоктую енергію, п’ю кров і втішаюся чужими муками»). Несправедливо ображеному Юркові лишалося лише підтвердити власними вчинками ці нісенітниці. Зраджений дружиною, він виявляє дивовижну активність у завойовуванні жінок, щоб помститися їй, колишній, за завдану йому кривду. Юрій Винничук подає численні вказівки на автобіографічний статус героя: він, як і автор, мешкає у Винниках поблизу Львова, працює у «Поступі», написав «Діви ночі», працює над романом «Мальва Ланда».

Автор у романі згадує багатьох відомих письменників для того, щоб акцентувати убогий духовний світ своєї дружини, яка вважала митців головними винуватцями всіх бід: «Усвідомлення того, що є щось для мене важливіше й цінніше за їхню піхву, дупу, перса […], викликає у них [тобто жінок. – В.П.] агресію, спрямовану саме на те найцінніше і найдорожче, чим живе письменник, і тоді у хвилини істерики вони хапають папери і рвуть, розкидаючи на всі боки клапті твоєї писанини, наступають ногами на одну половину книги, а другу з диким криком шарпають угору (і де тільки міць така в них береться?), в екстазі вони готові допомогти собі й зубами, і ось уже злітає в повітря сплюндрований Бодлер, а за ним – Рільке, а за Рільке – Свідзинський…».

Маркером інтертекстуальності в сучасних письменників нерідко постає жанрова номінація, винесена в назву твору: «Записки Тані М.» Галини Гордасевич, «Записки Білого Пташка» Галини Пагутяк, «Записки пройдисвіта» Юрія Винничука, «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко, «Записки на зап’ястях» Лесі Воронюк, «Заручник спокуси, або Записки гламурного коханця» Олександра Горобця. Назви перерахованих творів підтверджують, що «записки» здебільшого вказують на їх авторство. Цей жанровий маркер орієнтує читача на достовірність (іноді фактографічність) опису подій, особистісний характер рецепції, сповідальність, уривчастість і фрагментарність записів, наявність/ відсутність хронології. Назва роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого», що підкреслює національну ідентичність наратора, відсилає до тих попередників, які актуалізували дискурс божевілля. «Якщо головні герої повістей М.Гоголя та Л.Толстого є прикладом осмислення деструктивного дискурсу божевілля, коріння якого – в мікросвіті самих оповідачів, протиріччях їхніх характерів та світоглядів, то Л. Костенко інтерпретує тему «самашествія» як наслідок тиску на особистість глобалізованого й сповненого світових абсурдів сучасного життя. Роль назви роману «Записки українського самашедшого» полягає в налаштуванні читацької рецепції»[[17]](#footnote-17). Жанровим маркером «записки» акцентується форма викладу, особистий погляд на події і світ.

Жанровою дефініцією «лист» активно послуговується Олександр Ірванець, який як автор не відзначається особливою скромністю («І робиться зрозумілим, як із радянського (у гарному сенсі) романтичного поета з властивою та органічною в тій системі «прямою» риторикою, каламбурними прийомами і студійними («красивими») образами виходить іронічний стилізатор, а потім – не стану вигадувати зайвих визначень – просто єдиний у своєму роді поет Ірванець. Як і належить справжньому поету, він робить свої вірші з себе, з особистої та спільної пам’яті, з минулого, яким би воно не було»).

Листи Олександра Ірванця мають широке коло адресатів: попередників **(«Лист до Т.Г.Шевченка, українського письменника, революціонера й демократа»),** сучасників («Короткий лист до Олесі»,«Відкритий лист до прем’єр-міністра Канади Браяна Малруні та генерал-губернатора Романа Гнатишина від трудящих колгоспу «Шлях Ілліча» (закреслено) «Шлях Ільковича»), представників наступних поколінь («Осінній лист, або про те, що буде»). Вказівкою на адресата висловлювання акцентовано авторську орієнтацію на реципієнта, який має зрозуміти інтертекстуальні відсилання типу «всі бу-ба-бу і шабадабада», численні алюзії (“La Divina Commedia”), парафрази, ремінісценції, розсипані по всій канві творів. Отже, автор розраховує на читача, наділеного інтертекстуальною компетенцією.

Засобом привернення читацької уваги може бути діалог автора з великим попередником, спроба творчого прочитання його життєвих колізій. Олександр Ірванець, наприклад, не раз згадує Шевченка: у формі безпосереднього звертання до поета, цитування його творів, осмислення деталей із біографії, актуалізації прізвищ тих жінок, які мали значний вплив на його долю. У **«Листі до Т.Г.Шевченка, українського письменника, революціонера й демократа» (1991) поет характеризує** смакові враження, викликані семантикою прізвищ Варвари Рєпніної, що походить від назви такого овоча, як ріпа, та кріпачки Ликери Полусмакової**: «Якась вона, Тарасе Григоровичу,/ Ця наша жизнь невкусна – / Суцільні тобі Рєпніни / Та Полусмакови». Смакові асоціації поглиблюються формою множини, до якої вдається автор, щоб акцентувати відсутність взаємності, нерозуміння героїв: закохана у Шевченка Варвара Рєпніна не знайшла належного місця в його серці, а Ликера Полусмакова, яка своїми діями не раз шокувала сучасників, викликає асоціації з чимось несмачним, адже кидає поета після заручин, тому й не складається особисте життя, про яке так мріяв Шевченко.**

**Олександр Ірванець сміливо вступає в діалог із Кобзарем. Його «Українсько-німецький розмовник» (1999) будується як центон, зітканий із трансформованих рядків епістол «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм дружнєє посланіє», «До Основ’яненка». Вводячи Шевченків текст і осучаснюючи його, поет підтверджує актуальність думок попередника. У вірші поет згадує чимало історичних осіб (Максиміліана Робесп’єра, Юзефа Пілсудського,** Йоахіма фон Ріббентропа**), письменника Василя Єрошенка, кіноактора, режисера і продюсера Брюса Лі.**

Німець каже: Ви до НАТО?

– До НАТО, до НАТО.

Як не спонсора шукати,

То хоч мецената.

Наша слава кучерява

Не вмре, не поляже.

Або, може, і поляже,

Як вже німець скаже.

**Залежність українців від чужої думки, агресивних намірів сусідів стає предметом розвінчання у творі, що сприймається як відгук на адресовані Григорію Квітці-Основ’яненку слова Тараса Шевченка: «Наша дума, наша пісня / Не вмре, не загине…/ От де, люде, наша слава, / Слава України!». Отже, Олександр Ірванець вступає в полілог із попередниками, вносячи власні акценти. Якщо Шевченко утверджував незнищенність народних скарбів, то Ірванець уточненням («наша слава кучерява») досягає викривального ефекту, підкреслюючи схиляння сучасників перед іноземщиною.**

**Творчі діа- та полілоги можуть відбуватися як в одній часовій площині («Юркові, самому собі й Вікторові. Саме в такій послідовності» Олександра Ірванця), якщо, наприклад, вступають у розмову члени одного літературного угруповання чи полемізують між собою представники різних літературних поколінь, уподобань, так і у діахронії. Володимир Сосюра, наприклад, у 1944 році написав вірш «Любіть Україну», давши привід для цькування за буцімто «націоналістичний» твір. У сучасних авторів – Олександра Ірванця, Дмитра та Віталія Капранових – хрестоматійний твір викликав спроби ревізії. Ірванець пародіює його, вводячи в текст пародії «Любіть!» перелік назв американських штатів (Айова, Алабама, Аляска, Джорджія, Індіана, Дакота, Оклахома, Каліфорнія, Колумбія, Небраска, Невада). Чим більше штатів удається перерахувати, тим яснішою стає нездійсненність заклику, адже любити все чи всіх неможливо, тим більше, що український читач мало знає про американські штати. Поет, крім того, акцентує подібність імені відомої британської письменниці, яка покінчила життя самогубством, та назви американського штату («Вірджінію-штат, як Вірджінію Вулф / Люби! І люби – Оклахому!».**

**Віталій та Дмитро Капранови наголошують не на любові до країни, а насамперед до українок. Свій вірш «Любіть українок!» вони свідомо присвячують Володимиру Сосюрі, який, на їхню (надто суб’єктивну!) думку, «написав поганий вірш», тому вони намагаються переписати його, надаючи своїй спробі грайливо-еротичного присмаку. Як і Сосюра, для увиразнення думки вони вдаються до ампліфікації, наголошуючи на регіональній специфіці українок: подолянок, галичанок, слобожанок, гуцулок.**

Любіть українок, як сонце любіть,

 Як землю батьківську без тями.

 Не бійтеся щирість свою проявить

 Словами, піснями, руками.

Деталлю «руками» вони порушують урочисте звучання вірша, натякають на тілесний характер почуття.

Українські письменники початку ХХІ століття охоче вступають у діалог із класиками, нерідко піддають ревізії їхні твори. Вступаючи в боротьбу з попередниками, Віталій і Дмитро Капранови, Олександр Ірванець піддають іронічному прочитанню твори Володимира Сосюри, щоб переконати читача, що сучасна доба потребує іншого слова. Залучення для спостережень більшої кількості текстів українських письменників кінця ХХ – початку ХХІ століть дозволить виявити характерні ознаки інтертекстуальності як авторської стратегії, покликаної демонструвати ерудицію, діалог чи боротьбу з попередниками.

**Запитання і завдання:**

1. Зіставте оповідання В. і Д. Капранових з однойменними творами Т.Шевченка. Визначте відмінності.
2. З якою метою письменники апелюють до відомих творів класиків?
3. Які авторські номінації служать маркерами інтертекстуальності?
4. Наведіть приклади діалогу сучасних авторів із класиками.
5. У чому виявляються особливості постмодерністської інтертекстуальності?

**МОДЕЛІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ**

1. Широка модель інтертекстуальності.
2. Вузька модель інтертекстуальності.
3. Маркери вузької моделі.

**Література**

1. Безруков А. Поэтика интертекстуальности: учебн. пособие. Бирск: Бирск. гос. соц.-пед. академия, 2005. 70 с.
2. Мітосек З. Теорії літературних досліджень. Сімферополь: Таврія, 2003. 408 с.
3. Genette G. Palimpsestes. La litterature au second degree. Paris: Editions du Seuil, 1982. 467 p.
4. Lachmann R. Concepts of Interteхtuality. *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory.* Bochum: Universitätsvеrlag Dr. Norbert Brockmeyer, 1989. P. 391-400.
5. Sager S. Intertextualität und die Interaktivität von Hypertexten. *Textbeziehungen: Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*. Tübingen: Stauffenburg, 1997. S. 109-123.

Традиційно виділяють дві моделі інтертекстуальності: широку і вузьку. Широке тлумачення інтертекстуальності з позиції читання пропонує Умберто Еко, який вважає реципієнта активним інтерпретатором тексту тому, що він залучає для розуміння та інтерпретації свої знання попередньої культури.

Рената Лахманн у праці «Концепти інтертекстуальності» (Lachmann R. Concepts of Interteхtuality. *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory.* Bochum: Universitätsvеrlag Dr. Norbert Brockmeyer, 1989. P. 391-400) запропонувала обмежити розгляд проблеми інтертекстуальності тим колом явищ, що стосується свідомої тематизації міжтекстової взаємодії. Лоран Женні також акцентує на такій інтертекстуальності, коли ми можемо віднайти «в тому чи іншому тексті такі елементи, які були структуровані ще до його виникнення».

За допомогою особливих маркерів автори роблять інтертексуальність помітною, розпізнаваною для читача. У сучасних письменників нерідко маркером міжтекстової взаємодії постає жанрова номінація, винесена в заголовковий комплекс твору: «Записки Тані М.» Галини Гордасевич, «Записки Білого Пташка» Галини Пагутяк, «Записки пройдисвіта» Юрія Винничука, «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко, «Записки на зап’ястях» Лесі Воронюк, «Заручник спокуси, або Записки гламурного коханця» Олександра Горобця. Назви перерахованих творів підтверджують, що «записки» здебільшого вказують на їх авторство. Цей жанровий маркер орієнтує читача на достовірність (іноді фактографічність) опису подій, особистісний характер рецепції, сповідальність, уривчастість і фрагментарність записів.

Вузька модель інтертекстуальності виникає завдяки свідомій маркованості показників міжтекстової взаємодії: тропів, цитат, запозичень тощо. Рената Лахманн пропонує розмежовувати онтологічний і дескриптивний аспекти діалогічності, яку вона розглядає:

* як іманентну характеристику структури тексту,
* як спосіб побудови смислу, як діалог із чужою смисловою позицією.

Свідомо маркована інтертекстуальність передбачає, що читач услід за автором сприймає текст у його діалогічній співвіднесеності з іншими. Сюзанна Хольтіус пропонує для цього спеціальне поняття «інтертекстуальна диспозиція», під якою розуміє наявність у тексті певних інтертекстуальних сигналів, які б спрямовували реципієнта до пошуку зв’язків з іншими кодами, знаками, смислами. Читач у процесі сприймання постає у функції декодувальника, адже розпізнає міжтекстові покликання, формує його смисловий простір. Текст постає генератором багатьох смислів, які можуть відкриватися при повторному читанні, виникненні численних асоціацій з іншими текстами.

Розмежування широкої та вузької моделей інтертекстуальності дозволяє чіткіше окреслити сферу спостережень, зосередивши увагу на виявленні тих міжтекстових зв’язків, що акцентуються автором. Більш продуктивна вузька модель інтертекстульності тлумачиться (Мішель Ріффатерр, Сюзанна Хольтіус, Манфред Пфістер, Ірина Арнольд, Валерія Чернявська, Ксеня Костигіна, Мар’яна Шаповал та ін.) як розпізнавана, свідомо маркована автором взаємодія.

Щодо широкої моделі інтертекстуальності, яку називають ще «глобальною», то вона не позбавлена вразливих моментів, адже, на думку Зофії Мітосек, «свідомо ігнорує інтенцію письменника, зрівнюючи його з усяким мовцем, а інтертекст розуміє як цілісний контекст, мовний досвід, що оточує кожну людину»[[18]](#footnote-18). Відсутність меж, ототожнення окремого тексту з усім інтертекстом культури призводить до розчинення тексту в міжтекстовому просторі. Однак у науковому дискурсі широка модель інтертекстуальності виявляється, як стверджує Валерія Чернявська, продуктивною, адже в науці інтектекстуальність є основною тексто- і смислотвірною категорією. Вона реалізується у формі експлікації чужих думок (цитат, покликань на ідеї дослідників та їхні праці, термінів), тобто постає як метатекстуальність завдяки врахуванню та оцінюванню вченими попередніх напрацювань.

Андрій Безруков пропонує зняти опозицію *широка* – *вузька моделі інтертекстуальності*, для цього вводить серединну, іншими словами розширювальну модель, яка передбачає смислотвірну активність не лише творця тексту, а й читача, який рухається за автором, щоб розкодувати повідомлення.

Свен Загер розрізняє три форми інтертекстуальності:

1.     абстрактна, тобто радикальна, інтертекстуальність – потенційно можлива інтертекстуальність, яка характеризує широкі культурно-семіотичні відношення у текстовому універсумі;

2.     актуальна, когнітивна інтертекстуальність – це відношення між текстом та його реципієнтом, які виникають у процесі його декодування та інтерпретації;

3.     текстуально виражена інтертекстуальність – це сукупність засобів вираження міжтекстового діалогу в текстовій тканині за допомогою різноманітних сигналів, маркерів[[19]](#footnote-19).

Під абстрактною формою мається на увазі радикальна модель інтертекстуальності, під когнітивною – така, яка виявляється у процесі розшифрування та інтерпретації тексту, під текстуально вираженою – маркована лапками, курсивом чи іншими графічними знаками. Інтертекстуальність досягається завдяки цитатам, епіграфам, відсиланням до попередників та їхніх творів.

Розглянуті моделі інтертекстуальності відрізняються об’єктом: широка модель охоплює будь-який спосіб міжтекстового зв’язку, що може реалізуватися як вербальними, так і невербальними засобами, вузька модель стосується свідомо маркованих автором міжтекстових зв’язків. Широка модель інтертекстуальності загалом характеризує принцип функціонування культури, вузька – більш придатна для практичного застосування, адже обмежує коло спостережень і дозволяє виявити ознаки діалогу автора з культурною традицією.

Українські літературознавці віддають перевагу вузькій моделі інтертекстуальності. «Говорити про функціонування інтертекстуальності у творах художньої літератури слід, насамперед відмежувавшись від бартівського широкого трактування цього явища, від його концепції «інтертекстуальності без берегів», оскільки за такого підходу передбачається вільна гра текстів та ігнорується авторська інтенція, тобто у постструктуралістських теоріях інтертекст «не функціонує», а розчиняється у нескінченності текстового простору, – підкреслює Мар’яна Шаповал. – Якщо ж розглядати це явище і з боку автора, і з боку читача, у його креативних та рецептивних компетенціях, то відкриваються ширші можливості для цікавих спостережень над міжтекстовими взаємодіями, які збагачують твір новими смислами і сприяють глибокому розкриттю творчого задуму, що, на нашу думку, є вагомою підставою для використання інтертекстуального підходу у літературознавстві»[[20]](#footnote-20).

**Запитання:**

1. Поясніть, яку модель інтертекстуальності доцільно застосовувати.
2. Визначте критерії розмежування широкої та вузької моделей інтертекстуальності.
3. Чому українські літературознавці віддають перевагу вузькій моделі інтертекстуальності?

**КЛАСИФІКАЦІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ЗВ’ЯЗКІВ**

1. Арнольд И. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сб. статей. СПб: Изд-во С.-Петерб. университета, 1999. 444 с.
2. Васильев А. Д. Интертекстуальность: прецедентные феномены: учебное пособие. М. : ФЛИНТА : Наука, 2015. 342 с.
3. Кораблева Н. Интертекстуальность литературного произведения: учебн. пособие. Донецк: Кассиопея, 1999. 28 с.
4. Москвин В. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М. : Книж. дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 168 с.
5. Просалова В. А., Бердник О. С. Інтертекстуальність художнього тексту : текстотвірний і рецептивний аспекти. Монографія. Донецьк: Норд-Прес, 2010. 152 с.

# Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.

1. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд 3-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2007. 280 с.

Шаповал М.О. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб’єктні реляції української драми. К.: Автограф, 2009. 352 с.

1. Genette G. Palimpsestes. La litterature au second degree. Paris: Editions du Seuil, 1982. 467 p.
2. Jenny L. La strategic de la forme.Poetique. 1976. № 27. P. 257-281.

Одну з перших спроб класифікації інтертекстуальності здійснив італійський учений Джан Б’яджо Конте. У книзі «Пам’ять поетів і літературна система» („Memoria dei poeti e sistema letterario”. Torino, 1974) він виділив п’ять підгруп: парафразу як синонімічне висловлювання, співвідношення текстів, об’єднаних за принципом загадки та відповіді, діалогічні зв’язки з літературною системою і культурною традицією, іронічну ремінісценцію, метафоричну реактивацію знака з уподібненням алюзії метафорі. Отже, в цій класифікації спостерігається поєднання форм і типів інтертекстуальності.

Лоран Женні кладе в основу класифікації критерії збереження чи трансформації форми джерела і виділяє:

* парономазію, під якою має на увазі ремінісценцію, що зберігає мовний лад джерела;
* еліпсис, тобто усічене відтворення джерела;
* ампліфікацію (вихід за віртуально наявні у джерелі значення);
* гіперболу, що досягається переведенням джерела в найвищий ступінь;
* інверсію, тобто перестановку, зміну порядку і ціннісних характеристик джерела, як, наприклад, при пародіюванні;
* перенесення семантичної схеми джерела в інший контекст.

Майкл Ріффатер[[21]](#footnote-21) виділив три типи інтертекстуальності: комплементарний (кожен знак, крім прямого, має приховане значення, яке читач має розпізнати, наче на негативі фотоплівки); медіативний, коли зв’язок тексту та інтертексту виявляється завдяки посередництву третього тексту; інтратекстуальний, коли інтертекст закодовано реалізується в тексті та розпізнається завдяки стилістичним відмінностям.

Автори класифікацій інтертекстуальних зв’язків нерідко співвідносять їх із певними тропами чи стилістичними фігурами, найчастіше метафорою чи метонімією. Так, Зоя Мінц пропонувала розглядати інтертекстуальність у формі «цитати-метонімії», під якою мала на увазі або всю творчість окремого автора, або відсилання до певного канону. Проте зведення інтертекстуальності до певного тропу чи стилістичної фігури недоречне, адже це поняття значно ширше і може бути виражене різними засобами.

Наталя Кузьміна розглядає інтертекстуальність як «перекличку текстів, марковану певними мовними сигналами»[[22]](#footnote-22). Дослідниця здійснила систематизацію підходів до інтертекстуальності як базового поняття, що може розглядатися у світлі різних теорій: референції, інформації, семіотики тощо. У світлі референції текст, на її думку, відзначається «подвійною референтною віднесеністю»: до дійсності, яку зображує, і до інших текстів. Однак припущення Наталі Кузьміної про те, що інтертекстуальність можна вважати критерієм естетичної вартості тексту, на нашу думку, не зовсім правомірне, адже сама по собі вона не є показником злагодженості інкорпорованих з інших творів фрагментів, не є критерієм їх співмірності, органічності. Тому доцільніше вважати її критерієм ерудиції автора і читача за умови, що останній усе-таки розпізнає міжтекстовий зв’язок, способом перечитування письменником попереднього досвіду, засобом досягнення підтексту.

Ірина Арнольд розглядає інтертекстуальність як «включення в текст або інших цілих текстів з іншим суб’єктом мовлення, або їхніх фрагментів у вигляді маркованих або немаркованих, перетворених або незмінних цитат, алюзій та ремінісценцій».

На відміну від Юлії Крістєвої – Жерар Женетт розуміє інтертекстуальність вузько – лише як один із видів транстекстуальності, як присутність одного тексту чи його фрагменту в іншому. Як найбільш загальне поняття він використовує поняття транстекстуальності, під яким розуміє трансцендентальність – усе те, що виходить за межі одного тексту і включає його у зв’язки з іншими. У книзі «Палімпсести. Література у другому ступені» (“Palimpsestes: La littérature au second degree” [1982]) він запропонував п’ятикомпонентну класифікацію типів транстекстуальності, тобто текстуальної трансцеденції, в основу якої покладено різні критерії. Перший тип транстекстуальності – це, на його думку, інтертекстуальність (лат. inter – префікс, що означає перебування поміж; лат. textus – тканина, зв’язок), що характеризує взаємодію текстів; архітекстуальність (гр. àpχı – префікс, що означає зверхність, старшинство) – їх жанровий зв’язок; метатекстуальність (μετά – префікс, що використовується на позначення систем, за допомогою яких описують інші) привносить елемент коментування, при цьому текст, який коментують, може бути навіть не названим. Паратекстуальність (гр. ŋαρα – префікс, що означає суміжність) характеризує взаємодію заголовка, епіграфа, передмови та інших елементів із текстом. Гіпертекстуальність (гр.  [ὑπέρ](https://ru.wiktionary.org/wiki/%E1%BD%91%CF%80%CE%AD%CF%81) – префікс, що означає надмірність, перебільшення) – такий тип зв’язків, що поєднує текст із попереднім на основі «його модифікації у формі висміювання, пародії, травестії, карикатури», служить досягненню імітаційно-пародійного ефекту. Цей тип інтертекстуальності (услід за Жераром Женеттом) Наталі П’єгге-Гро розуміє як «відносини, що зв’язують текст *В* (гіпертекст) з текстом *А* (гіпотекст), похідним від якого він є: вона передбачає не відносини включеності, а відносини щеплення»[[23]](#footnote-23).

У межах запропонованих типів виділяються численні підтипи, що надають класифікації розгалуженого вигляду.Так, скажімо, гіпертекстуальність може реалізуватися у формі імітації чи трансформації, що співвідносяться зі стилізацією і пародією. Жерар Женетт підкреслював незамкнутий характер типів інтертекстуальності, їх взаємопроникність. Так, наприклад, коли йдеться про пародію, то в цьому випадку гіпертекстуальність та інтертекстуальність поєднуються.

Нерідко йдеться при цьому про гетерогенні компоненти, що супроводжують текст і належать до інших семіотичних систем, як, наприклад, обкладинка чи ілюстрації до книги, виконані художником.

Манфред Пфістер та Ульріх Бройх розмежовують однотекстову та системно-текстову референцію. Якщо зв’язки виникають між двома текстами, то це, на їхню думку, приклад однотекстової референції, якщо між групою текстів, то – системно-текстової.

Манфред Пфістер та Ульріх Бройх виокремлюють «вертикальну» і «горизонтальну» проекції інтертекстуальності, маючи на увазі під першою із названих взаємодію давніх і сучасних текстів, що призводить до смислових нашарувань, виникнення конотативних відтінків. «Горизонтальну» проекцію інтертекстуальності розглядають у площині інтерсуб’єктності: як діалог автора-творця і читача, що виконує закладену письменником рецептивну програму. До уваги слід брати також кількість включених у взаємодію текстів, бо це служить показником її інтенсивності.

Для виявлення інтенсивності інтертекстуальних покликань запропоновано такі шість критеріїв:

* референційність (зв’язки між текстами тим інтенсивніші, чим більше один текст тематизує інший);
* комунікативність (ступінь усвідомлення інтертекстуального покликання з боку автора та читача);
* рефлексивність (підтверджує, що автор свідомо прояснює необхідність включення іншого тексту);
* структуральність (визначає, в якій мірі попередній текст стає основою для нового тексту);
* селективність, тобто вибірковість;
* діалогічність (визначає ступінь дистанційованості чи асимільованості з новим контекстом).

Ці критерії доповнюються щільністю і кількістю залучених до взаємодії текстів.

Ульріх Бройх, крім того, розмежовує марковану й немарковану інтертекстуальність. Немаркована інтертекстуальність має місце, якщо автор не усвідомлює факту цитування «чужого» слова або свідомо його приховує, якщо розраховує на читацьку компетенцію чи вдається до гри з читачем, щоб змусити його самостійно виявляти джерела. Чимало уваги дослідник приділяє маркерам інтертекстуальності, до яких відносить імена персонажів, зміну шрифту, виділення курсивом, цитування іншою мовою, стильовий контраст тощо.

Наталі П’єгге-Гро на основі класифікації Жерара Женетта виокремлює два типи міжтекстових зв’язків: по-перше, відносини співприсутності, до яких відносить цитату, алюзію, плагіат, референцію; по-друге, відносини деривації, під якими розуміє пародію, бурлескну травестію і стилізацію.

У межах відносин співприсутності дослідниця виокремлює експіцитні й імпліцитні міжтекстові зв’язки. З-поміж експліцитних виділяє цитату, що є, на її думку, показником авторитетності й аутентичності тексту, та покликання-референцію. До імпліцитних зараховує алюзію і плагіат, для розпізнання яких необхідно активізувати пам’ять, щоб зрозуміти джерело і функцію інтертексту. Слово «плагіат» (лат. plagium) означає, по суті, крадіжку чужого, цитати без лапок.

У межах відносин деривації Наталі П’єгге-Гро помічає, що в основі пародії та бурлескної травестії лежить трансформація першоджерела, а в основі стилізації – його імітація. Бурлескна травестія має справу з переведенням у низький стиль того чи іншого твору при збереженні його сюжету, суть пародії полягає «у трансформації тексту, коли змінам піддається сюжет, а стиль зберігається» (П’єгге-Гро 2008, С. 95). Стилізацію дослідниця розглядає як один із шляхів до розкриття власної самобутності, подоланий етап на творчому шляху автора.

Наталія Фатєєва відзначила складність і схематизм класифікації Жерара Женетта і на її основі здійснила свою, ще більш розгалужену систематизацію, виокремлюючи окремі підвиди у межах запропонованих типів та засоби вираження інтертекстуальності. У межах паратекстуальності вона розмежовує цитати-заголовки та епіграфи, в межах метатекстуальності виокремлює дописування «чужого» тексту, переказ, варіації на теми попереднього тексту, мовну гру з ним. Дослідниця ввела поняття метатропа як маркера інтертекстуальної взаємодії, запропонувала розмежовувати інтермедіальні тропи і стилістичні фігури, звуко-складовий і морфемний типи інтертексту. В основі інтермедіальних тропів і стилістичних фігур лежать, як стерджує дослідниця, семіотичні переноси, основою яких стало зіставлення зображальних засобів інших видів мистецтва, скажімо літератури і музики, літератури і живопису.

Галин Денисова, характеризуючи теорію Жерара Женетта, тлумачить метатекстуальність як «коментоване і часто критичне покликання на передтекст»[[24]](#footnote-24), тобто дає широке розуміння цього поняття. На її думку, найбільш виваженою із розроблених є класифікація Наталі Фатєєвої тому, що ця класифікація враховує ідеї попередників. До запропонованої Фатєєвою класифікації Галина Денисова вносить корективи, зумовлені врахуванням поняття ситуації. На цій підставі дослідниця додає «цитати з життя», що виконують подібну до «чужого» слова функцію, та інтертексти-стереотипи, які відрізняються від паремій тим, що виявляються «зберігачами інформації, джерело якої хоч звичайно і не відоме носіям мови, проте може бути з точністю встановлене». Стереотипні цитати розглядаються нею як результат колективного досвіду, своєрідний код, знання якого дозволяє реципієнтові ідентифікувати себе з певною етнокультурною спільнотою.

Міхал Ґловінський критично підходить до класифікації Жерара Женетта, редукуючи її окремі компоненти. Доцільність розмежування інтертекстуальності й гіперінтертекстуальності, на його думку, сумнівна: «Адже немає усталеної граничної лінії, яка б розділяла ці явища, натомість формується величезна кількість межових, не зовсім означених явищ, які протистоять однозначній їх кваліфікації»[[25]](#footnote-25). Спроба усунути дублювання інтертекстуальності й гіпертекстуальності зумовлена тим, що під «гіпертекстуальністю» мається на увазі така міжтекстова взаємодія, коли «гіпертекст», тобто новий твір, виявиться незрозумілим без гіпотексту – того тексту, що передував його появі.

Паратекстуальність, тобто те, як співвідноситься текст з епіграфом, передмовою, післямовою тощо, не є, на думку Міхала Ґловінського, власне інтертекстуальністю. Тому його пропозиція зводиться до «усунення паратекстуальності в такому її розумінні за межі міжтекстової проблематики (хоча в принципі її можна потрактувати як один із виявів метатекстуальності)» (Ґловінський 2008, с. 290). Паратекстуальність дослідник розглядає як внутрішньотекстову взаємодію, бо йдеться про взаємозв’язок тексту і його компонентів, тому усунення цього різновиду не викликає заперечень.

Виявивши окремі неузгодженості й, таким чином, спростивши класифікацію Жерара Женетта, Міхал Ґловінський пропонує розмежовувати інтертекстуальність, метатекстуальність і архітекстуальність, що передбачає жанровий зв’язок творів, тому виявляється органічною для художньої літератури. Що ж до метатекстуальності, то, на його думку, окремим жанрам, зокрема ліричним, вона не властива. При цьому увагу акцентовано на тому, що інтертекстуальність виявляється тоді, коли «відбувається семантична активізація двох текстів, однак провідним чинником є текст, який посилається, а активізація тексту, на який посилаються, є вторинним явищем» (Ґловінський 2008, с. 292).

Для визначення типів інтертекстуальності – реконструктивної, конструктивної та реконструктивно-конструктивної – Ілля Смирнов пропонує застосовувати категорію часу як культурну, а не фізичну величину. Реконструктивна інтертекстуальність, згідно з його тлумаченням, відзначається діахронічним підходом, при цьому текст виникає як відсилання до іншого відсилання. Конструктивна інтертекстуальність стає результатом паралельного існування споріднених текстів, що породжують новий. Синхронічний зріз у поєднанні з діахронічним дають змішаний тип – реконструктивно-конструктивну інтертекстуальність, яка виникає, якщо письменник орієнтується на одне джерело, проте простежує «незалежні одна від одної філіації претексту у пізнішій літературі»[[26]](#footnote-26). Теоретично це виглядає досить переконливо, однак в умовах двоколійності, а то й триколійності літературного процесу розмежування конструктивної і реконструктивної інтертекстуальності виявляється досить проблематичним. По-перше, непросто встановити наявність чи, навпаки, відсутність зв’язку між окремими ланками літературного процесу. По-друге, аналіз ускладнюють свідомі приховування запозичень, імпліцитний характер інтертекстуальності. По-третє, нерідко виявляється задіяною «нижня» свідомість (за Іваном Франком), що призводить до незвичного комбінування образів, ситуацій, несподіваних художніх рішень, які й сам автор іноді не може пояснити.

Наталія Корабльова пропонує тричленну таксономію інтертекстуальних зв’язків, згідно з якою виділяє текстуальні, контекстуальні й метатекстуальні зв’язки. Текстуальні реалізуються безпосередньо в тексті у формі цитат, алюзій, ремінісценцій. Ті зв’язки, які опосередковано виявляються завдяки контексту, дослідниця розглядає як контекстуальні. Під ними має на увазі запозичення, варіації, співтворчість, творчу залежність, пародіювання. Метатекстуальні зв’язки представлені стереотипами, архетипами та кенотипами.

Мар’яна Шаповал у межах вузької моделі інтертекстуальності, під якою має на увазі впізнавану, свідомо акцентовану автором взаємодію, пропонує таксономію інтертекстуальних елементів, в основу якої кладе розмежування однотекстової (відношення співприсутності) та системно-текстової (відношення деривації) референції. У межах однотекстової референції вона розрізняє семантичні і стилістичні форми, з-поміж семантичних, у свою чергу, такі, як:

«1.1.1. Інтертекстуальні мотиви (стійкі формально-змістові компоненти інших творів);

1.1.2. Традиційні сюжети (стереотипні моделі розвитку подій у художніх творах);

1.1.3. Традиційні образи (античні, фольклорні, релігійні, історичні);

1.1.4. Референція (згадка про цілий твір або одного з героїв, що є „точковою” цитатою або, в іншій термінології, – „згорнтутим текстом”);

1.1.5. Колаж (поєднання в одне ціле гетерогенних частин способом сурядності, що може бути як художнім прийомом, так і принципом організації художнього простору)»[[27]](#footnote-27). З-поміж стилістичних форм вона виділяє цитати з атрибуцією, паратекстуальні цитати (епіграфи, заголовки), плагіат як «розлапковану цитату» для привласнення чужого, алюзію, ремінісценцію, центон, під яким має на увазі «введення до основного тексту одного автора фрагментів із творів інших авторів без посилання на них» (Шаповал 2009, с. 68), а також різновиди кодової інтертекстуальності (топоси і крилаті слова). У межах системно-текстової референції Мар’яна Шаповал виділяє:

* запозичення прийому, що може стосуватися сюжетної схеми, обставин, характерів героїв, композиції;
* парафразу як скорочений чи розширений переказ тексту;
* наслідування, що виявляється на рівні системи світобачення, стилістичних особливостей;
* пародіювання, що використовується для висміювання попередника;
* травестію як комічну імітацію попереднього тексту;
* стилізацію;
* пастиш як різновид стилізації,
* архітекстуальність.

Тлумачення травестії, що, як стверджує авторка, «використовуючи претекст, обнижує або підвищує його», викликає сумніви, бо надто незрозумілим лишається питання про те, як можна «підвищити» претекст. Спостерігається, крім того, змішування форм і типів інтертекстуальності (стилізація, наприклад, та архітекстуальність), нечіткою виявляється демаркаціійна лінія між наслідуванням, стилізацією, травестією і пастишем.

Ганна Віват з урахуванням теорії множинності виокремлює чотири основні групи інтертекстуальних зв’язків:

* дотикання,
* перетинання,
* накладання,
* комбінована взаємозалежність.

Група дотикання характеризується «невеликими вкрапленнями з іншого тексту»[[28]](#footnote-28)**,** група перетинання відзначається багатьма розмаїтими зв’язками з попереднім текстом, що можуть мати характер переплетення, відштовхування, підпорядкування. Група накладання представлена сюжетно-образними запозиченнями, варіаціями, переспівами, перекладом, переказом, пародіюванням тощо. Твори з комбінованою взаємозалежністю містять інтертекстуальні зв’язки різних типів.

Василь Москвін в основу класифікації поклав авторські інтенції, згідно з якими виокремив риторичну, спонтанну і криптофорну інтертекстуальність. Остання виявляється тоді, коли автор свідомо руйнує чи приховує зв'язок із попереднім текстом, щоб уникнути звинувачення у плагіаті. Риторична інтертекстуальність досягається експлуатацією фігур інтертексту: цитуванням, аплікаціями, алюзіями, парафразами, творчим наслідуванням, пародіюванням. Спонтанна інтертекстуальність виникає між оригіналом і перекладом, анотацією, адаптацією, новою редакцією, скороченим варіантом тексту. За енергетичним принципом дослідник розмежовує позитивну (у випадку риторичної інтертекстуальності), нульову, якщо йдеться про спонтанну інтертекстуальність, і негативну, якщо має місце криптофорна взаємодія.

Теорія інтертекстуальності продовжує активно розвиватися, тому, закономірно, з’являться нові ідеї, підходи до систематизації інтертекстуальних зв’язків. Василь Москвін пропонує виділяти три типи міжтекстових зв’язків, поклавши в основу розмежування авторські інтенції, з-поміж яких він виділяє заплановані, не заплановані та ретельно масковані. Перший тип – це риторична інтертекстуальність, що виникає внаслідок: а) цитування, б) текстових аплікацій та алюзій, в) парафрази чи травестування, г) пародіювання, д) творчого наслідування успішного автора. Другий тип – це спонтанна інтертекстуальність, іншими словами незапланована, що виникає між оригіналом та його перекладом, новою редакцією тексту, адаптацією, анотацією, скороченим варіантом тощо. Третій тип дослідник називає криптофорною, тобто свідомо приховуваною, інтертекстуальністю, маючи на увазі криптопародію чи плагіат, коли автор прагне будь-якими засобами приховати джерело запозичення.

**Запитання:**

1. Які типи транстекстуальності виділяє Жерар Женетт?
2. У чому особливості метатекстуальності? Відповідь підтвердіть прикладами.
3. Проілюструйте на конкретних прикладах такий тип транстекстуальності, як архітекстуальність.
4. Які корективи у класифікацію Жерара Женетта вносить Міхал Ґловінський?
5. У чому особливості класифікації Наталі Фатєєвої?
6. Яку класифікацію пропонує Мар’яна Шаповал?
7. Які пропозиції вносить Василь Москвін?

**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ З ПОЗИЦІЇ АВТОРА ТА ЧИТАЧА**

1. Інтертекстуальність з позиції автора.
2. Читацька інтертекстуальність.

**Література**

1. Васильев А. Д. Интертекстуальность: прецедентные феномены: учебное пособие. М. : ФЛИНТА : Наука, 2015. 342 с.
2. Мітосек З. Теорії літературних досліджень. Сімферополь: Таврія, 2003. 408 с.
3. Москвин В. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М. : Книж. дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 168 с.
4. Просалова В. А., Бердник О. С. Інтертекстуальність художнього тексту : текстотвірний і рецептивний аспекти. Монографія. Донецьк: Норд-Прес, 2010. 152 с.

# Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.

1. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд 3-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2007. 280 с.

Міжтекстова взаємодія, ця складова частина художньої творчості, передбачає орієнтацію на адресата як носія спільної з адресантом пам’яті. Автор, з одного боку, має на увазі цього ідеального читача, а з іншого – сам постає у його функції, працюючи над твором і поєднуючи його з попередніми: своїми і чужими текстами. Читач (уже у процесі сприймання твору) наближається до нього обсягом увібраної інформації, рівнем мовної культури і, таким чином, відбуваються обопільні зв’язки адресанта й адресата.

Інтертекстуальність із формального погляду – це введення елементів інших текстів у створюваний, із семантичного – це здатність тексту нарощувати свій смисловий потенціал за рахунок інших творів, тому завдання інтертекстуального аналізу – «дати крізь перспективу читання новий імпульс для розуміння функціонування тексту там, де на зломах мімезису (наслідування, подібності, імітації) спалахує осередок семіозису»[[29]](#footnote-29). Якщо взаємодія з іншими текстами давала письменникові можливість повніше реалізувати себе, виявити свою ерудицію і творчі здібності завдяки міжтекстовому синтезу, то інтертекстуальний підіхід уже з боку літературознавців нерідко викликав у автора занепокоєння, зумовлене виявленням можливих впливів чи запозичень. Складність інтерпретації окремого тексту в аспекті інтертекстуальності зумовлена завуальованим характером цієї взаємодії, нерідко підсвідомим звертанням автора до того чи іншого джерела, а то й ретельним приховуванням запозичень.

Мішель Монтень із цього приводу писав: «Я вітав би того, хто зумів би мене викрити, тобто за однією лише ясністю суджень, за красою і силою висловлювань зумів би відрізнити мої запозичення від моїх власних думок. Бо, хоч за відсутності пам’яті мені самому часто не під силу розрізнити їх походження, я все ж, знаючи мої можливості, дуже добре розумію, що розкішні квіти, розсіяні в різних місцях мого викладу, зовсім не належать мені і незмірно перевищують мої власні обдарування»[[30]](#footnote-30). Отже, йдеться про підсвідому дію пам’яті, не завжди усвідомлені запозичення, що мають місце у процесі творення. З позиції автора інтертекстуальність може бути як свідомою, так і несвідомою. Несвідома інтертекстуальність призводить до виникнення її широкої моделі.

Розмежування авторської та читацької інтертекстуальності зумовлене різницею в компетентності цих суб’єктів комунікативного процесу, часовою дистанцією між творенням тексту і його рецепцією, свідомим приховуванням автором міжтекстових зв’язків, потенційною множинністю і непередбачуваністю читацьких інтерпретацій тощо. «З позиції читача, інтертекстуальність – це настанова на глибше розуміння тексту чи розв’язання нерозуміння тексту (текстових аномалій) за рахунок встановлення багатовимірних зв’язків з іншими текстами. З позиції автора, інтертекстуальність – це спосіб генезису власного тексту і постулювання власного поетичного «Я» через складну систему відносин опозиції, ідентифікації і маскування з текстами інших авторів (інших поетичних «Я»)»[[31]](#footnote-31). Наталя Кузьміна охарактеризувала зв’язки автора та реципієнта як дзеркальне відображення: «автор за допомогою кодувального механізму мови передає в тексті якийсь зміст – читач, сприймаючи готовий текст, користується декодувальним механізмом для того, щоб зрозуміти цей зміст»[[32]](#footnote-32).

Авторська інтертекстуальність може бути зорієнтована на конкретного реципієнта чи групу реципієнтів, які розпізнають міжтекстові зв’язки і зрозуміють авторські інтенції, модальні нюанси тексту. Інші читачі можуть просто не помітити цих інтертекстуальних відсилань, сприйнявши текст без закладеної в нього системи міжтекстових конотацій.

Інтертекстуальність, на думку Наталі П’єгге-Гро, «виводить на сцену смислові особливості літературного тексту, умови його прочитання, його сприйняття і глибинну природу»[[33]](#footnote-33).Отже, визначає як особливості його сприйняття, так і шляхи його інтерпретації. Текст автора і сприйнятий читачем не збігаються, проте мають чимало точок дотику, зумовлених тими мовними сигналами, які залишив автор читачеві, спільністю культурного середовища, часом, що відділяє написання твору від його сприйнятття.

Майкл Ріффатер зауважує, що визначення інтертекстуальності за допомогою читання призводить до своєрідної форми терору, коли інтертекст мимоволі доводиться вишукувати. Вчений розмежовує факультативну та необхідну інтертекстуальність. Остання, на його думку, виконує функцію імперативу, що керує розшифруванням повідомлення.

Інтертекстуальність дозволяє письменнику нарощувати смисловий потенціал твору: шляхом залучення фрагментів інших, їх перекомпонування, різного роду покликань. Уведення в новостворюваний текст інтертекстуальних компонентів служить засобом згортання інформації тексту-попередника, а в новому – засобом актуалізації його смислових полів, що призводять до виникнення нового міжтекстового смислового простору. Виявлення цих смислових полів – функція інтерпретатора, який (залежно від своєї інтертекстуальної компетенції, звичайно) здатний «добудовувати» смисловий простір тексту, що втягує у своє поле інші й, таким чином, генерує нові смисли. Чим більше смислових зв’язків виявить реципієнт, тим багатшою буде інтерпретація, тобто творча реалізація тексту, його конкретизація у свідомості суб’єкта. Множинність конкретизації тексту зумовлена, з одного боку, суб’єктивністю реципієнта, з іншого – можливістю поліваріантного прочитання тексту, заповнення його лакун.

**Запитання:**

1. Які можливості відкриває інтертекстуальність перед автором?
2. Чим, на вашу думку, зумовлена множинність прочитання художнього тексту?
3. Які чинники впливають на сприйняття тексту читачем?

**ПАЛІМПСЕСТ ЯК УЗАГАЛЬНЕНИЙ**

**ОБРАЗ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ**

1. Знаковість образу палімпсеста.
2. Палімпсест в українській поезії.
3. Палімпсест як герменевтична модель.

**Література**

1. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1998. 352 c.
2. Де Квинси Т. Палимпсест, история и происхождение. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008. С. 200-202.
3. Просалова В. А. Палімпсест в українській ліриці ХХ ст. і проблема його рецепції. Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Сер. Літературознавство. Тернопіль: ТПУ, 2009. Вип. 27. С. 333-338.
4. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 238 с.
5. Genette G. Palimpsestes. La litterature au second degree. Paris: Editions du Seuil, 1982. 467 p.

Семантика образу палімпсеста багата і постійно розширюється завдяки його метафоричному вживанню як у художній, так і в літературно-критичній діяльності. У літературознавчому сенсі під палімпсестом маємо на увазі строкатість, гетерогенність тексту, повторне використання й інтерпретацію певних елементів, заздалегідь відібраних фрагментів чужих творів, на які прагне відгукнутися автор. Жерар Женетт у книзі “Palimpsestes: La littérature au second degree” («Палімпсести. Література у другому ступені») [Paris, 1982] скористався цим поняттям для характеристики текстів, написаних на основі інших, що проступають крізь семантику нових. Юлія Крістєва назвала їх «мозаїкою цитат», підкреслюючи цитатність художнього мислення.

У палімпсесті важко розрізнити привнесене і внутрішньо іманентне, розмежувати верхній і нижній записи. На думку Мішеля Фуко, кожний носій культури має справу з «уже не раз переписаними пергаментами», тобто зі стертими чи напівстертими фрагментами попередніх текстів, що проступають крізь новостворений. Текст-палімпсест лише зовні здається гомогенним, насправді ж приховує ознаки гетерогенності, зумовлені наявністю слідів інших творів, більшою чи меншою мірою виявлених. Сальман Рушді назвав палімпсестом спосіб оформлення картин, коли художник зверху попередньої малює нову, свідомо роблячи полотно багатошаровим. Якщо при цьому стерти фарби, нанесені зверху, то під ними можна помітити нижнє зображення. Таким чином письменник демонструє техніку накладання шарів і, відповідно, особливості власного стилю, в якому, як відзначали дослідники, поєдналися ознаки Сходу і Заходу.

Подібність тлумачення палімпсеста як літературознавцями, так і письменниками очевидна. У художній творчості цей образ набуває різноманітних варіацій, ототожнюючись то з пам’яттю, то з душею, то зі спробами переписувати самого себе, щоб зберегти створене. Зазначені іпостасі образу, проте, не претендують на вичерпність. Ідеться лише про узагальнення певного масиву художніх творів, авторами яких були українські поети ХХ століття.

Палімпсест для української поезії ХХ століття став знаковим: на основі вже написаного виникало нове, що, проте, не знищувало попереднє. «Мій мозок – це палімпсест; твій, о читачу, – теж», – писав ще в 1845 році англійський письменник Томас де Квінсі. Вслід за ним французький поет Шарль Бодлер характеризував пам’ять як «великий і складний палімпсест» (“Les paradis artificiels”), акцентуючи здатність людського мозку пробуджувати всі її відгомони, що можуть злитися в якусь мить в один логічний і гармонійний хор.

Ототожнення пам’яті з палімпсестом мало місце в українських поетів. Микола Вороний, наприклад, акцентував на неможливості забути пережите, тобто на зберігаючій функції пам’яті, що все рівно повертає героя до недавнього раю. У циклі «За брамою раю» йшлося про нерозділене кохання, що викликало цілу гаму почувань: від обожнювання коханої до сумнівів у справжності її почуттів, потім зради і зумовленого цим відчаю. Вже присвята циклу («Цвіту зів’ялому, / Листу опалому, / Зіроньці згаслій моїй...») «відсилає» до збірки Івана Франка. Микола Вороний свідомо акцентував інтертекстуальний перегук із «Зів’ялим листям», бо йшов уже второваним шляхом, тому не вдавався, як попередник, до містифікації, щоб уникнути осуду чи звинувачень на свою адресу. Він відтворював подібний емоційний стан ліричного героя, синтезуючи народнопоетичні й літературні традиції, створюючи багатошаровий текст, крізь який проступають народнопоетичні ремінісценції, традиційні для фольклору образи, стилістичні фігури.

Інтертекстуальні відсилання Лоран Женні розглядає як своєрідну альтернативу: продовжувати читання чи звертатися до тексту-джерела, щоб зрозуміти той чи інший фрагмент. Виявлення творів, на які реагував автор, дозволяє простежити конотативні нашарування образів, процес генерування смислів. Зіставлення циклу «За брамою раю» зі збіркою Івана Франка підтверджує подібність лейтмотивів, образів, ідейно-естетичних акцентів («Без тебе жить – весь вік тужить...» у Івана Франка; «Не вернути тебе – загубити себе...» у Миколи Вороного). Ліричний герой в обох поетів уподібнений до раба: «Буду раб, невольник твій, / Весь тобі віддамся в руки,/ Лиш ти серце заспокій!» (І. Франко); «Глянь-бо у душу свою: раб той нікчемний – се ти!» (М. Вороний); обоє в дівчині віднаходили свою мрію: «Ні, не тебе я так люблю, / Люблю я власну мрію!» (І. Франко); «В тобі я власну мрію покохав...» (М. Вороний). Проте герої не змогли уникнути розчарування, зумовленого усвідомленням ілюзорності ідеалу.

Однак можна помітити і відмінність. Так, у першому жмутку збірки «Зів’яле листя» знайшли відображення, наприклад, захоплення і розчарування, викликані різними особами, що зумовлювалося написанням віршів у різний час і виявилося у їх неврівноваженій тональності. Цикл Миколи Вороного також виник не відразу, а внаслідок групування віршів, написаних під впливом різних обставин особистого життя. Поет, працюючи над його композицією, то включав окремі вірші, то вилучав.

Присвятою Микола Вороний підкреслював зв’язок не лише зі збіркою Івана Франка, а й із народнопоетичною традицією, згідно з якою кохану називали «зіронькою», «рибонькою» тощо. Варто зауважити, що обидва поети вдавалися до осмислення фольклорних традицій, проте не копіювали їх. Микола Вороний відтворював «чужий» стиль не у чистому вигляді, а поєднував різні стильові ознаки. Зіронька у нього виявилася згаслою, бо до циклу ввійшли вірші, написані під впливом його трагічного розриву в 1904 році зі своєю дружиною – Вірою Миколаївною Вербицькою. Отже, «брама раю» для автора-творця зачинилася, тому в циклі виразно простежуються опозиції: *взаємне кохання / нерозділене, розквіт почуттів / згасання, рай/ пекло.*

Цикл «За брамою раю» упорядкований самим автором, що об’єднав вірші 1903-1910 років у єдине ціле, адже прагнув протиставити щасливе минуле і безвідрадне теперішнє, колишній рай і безнадійну самотність. Зіставлення часу написання віршів із позатекстовою реальністю дозволяє виявити зміну емоційної тональності, простежити ту трагічну подію, що викликала непорозуміння, болісно вражала парадоксальністю («Твої уста! Твої уста, / Що в поцілунках розцвітали,/ Де сяяла усмішка свята.../ Мені прокльони посилали!»).

Поет не прагнув дотримуватися чіткої хронології у межах циклу, зображуючи перебіг почуттів від їх розквіту до найвищої напруги, що, проте, довго не спадала. Ідилічні картини минулого лише відтіняли трагізм розлуки:

Чи верну я тебе, чи верну я тебе,

А чи буду весь вік туманіти?

Не вернути тебе – загубити себе...

Боже милий! Пожалься на діти!..

Своєрідним підсумком став вірш «Finale», що підтверджував, як трагічне набувало статусу естетичного переживання.

У вірші «Палімпсест», що ввійшов до циклу «За брамою раю», поет, по суті, «реставрував» процес нанесення на пергамент нового тексту, що міг бути кондаком чи тропарем: «Коли в монастирях був папірусу брак, / Ченці з рукопису старе письмо змивали, / Щоб написати знов тропар або кондак, / І палімпсестом той рукопис називали». Активізація цього художнього образу зумовлена орієнтацією на ерудованого читача, який зможе відчитати текстові нашарування, проникнути в задум, збагнути глибину висловленого.

Палімпсест символізував нанесення певного тексту зверху іншого – стертого чи напівстертого, поступове проявлення попереднього крізь новий: «Та диво! Час минав – *і з творів Іоаннна / Виразно виступав знов твір Арістофана»*. Микола Вороний наче свідомо ілюстрував ідею палімпсестності художнього мислення, коли в оригінальному раптом озивалися «голоси» попередників: названих і неназваних. На одній основі, скажімо пергаменті, записувалися різні висловлювання, що могли заперечувати один одного. Тому, як вважає Наталі П’єгге-Гро, «єдність, явлена палімпсестом безпосередньо на своїй поверхні, всього лише зворотний бік розмаїття, іноді ретельно приховуваного» (Пьегге-Гро 2008, 166).

У цьому зв’язку цілком слушним здається спостереження Мішеля Монтеня, який писав: «Я вітав би того, хто зумів би мене викрити, тобто за однією лише ясністю суджень, за красою і силою висловлювань зумів би відрізнити мої запозичення від моїх власних думок. Бо, хоч за відсутності пам’яті мені самому часто не під силу розрізнити їх походження, я все ж, знаючи мої можливості, дуже добре розумію, що розкішні квіти, розсіяні в різних місцях мого викладу, зовсім не належать мені і незмірно перевищують мої власні обдарування»[[34]](#footnote-34). Отже, йдеться про підсвідому дію пам’яті, не завжди усвідомлені запозичення, що мають місце у процесі творення.

Однак не слід забувати і про свідоме приховування авторами впливів, запозичених елементів. На матеріалі англомовної поезії Гарольд Блум розглянув зв’язки авторів із літературною традицією у системі міжособистісних стосунків, як боротьбу з попередниками, а творчий процес – як ретельне приховування чужих «слідів». Амбівалентність ставлення молодших письменників до старших, на думку дослідника, виявляється у захопленні й навчанні у попередників, проте й усвідомленні того, що таке навчання неминуче загрожує втратою власної ідентичності. Запропоновані американським ученим поняття (клінамен, тессера, кеносис, даймонізація, аскесис, апофрадес тощо) відбивають, по суті, стратегію читання, витіснення з нового тексту його джерела, подолання «страху впливу».

Виокремлена «даймонізація» полягає у зведенні особливостей попередника до статусу об’єктивної необхідності, що спостерігається, наприклад, у заключній поезії циклу «За брамою раю», коли М.Вороний стверджує: «І ось тепер всім страдникам нещасним / В своїх піснях я образ той несу: / Відбити в душах їх сіянням чистим, ясним / Його красу». Образ коханої поетизується, постаючи в ореолі краси, а поет, як і Іван Франко, утверджує силу почуттів.

Палімпсест у літературі ХХ століття став, по суті, узагальненим образом інтертекстуальності, актуалізував напругу між єдністю частин твору і розмаїттям інтерпретованих джерел, що не завжди виявлялися експліцитно. Цей образ служив маніфестації креативних можливостей авторів, був для них знаковим.

У Петра Карманського – автора поетичної збірки «Пливем по морі тьми» (1909) – палімпсестом була душа, що зберігала сліди від пережитого, накопичувала дискретні враження, зумовлені романтичним коханням і його драматичним фіналом: цілком прозаїчним для дівчини і виразно афектованим самим юнаком. Почуття в ліричного героя то спалахували, то пригасали, однак душевні рани не гоїлися. Спогади, враження не зникали безслідно, а утримувалися в людській пам’яті. На перший погляд, вони здавалися розрізненими і непоєднуваними, накладаючись одні на інші, мов у палімпсесті. Очевидно, цим зумовлювалася і сама назва вірша – «Палімпсест», якою акцентувалася колишня «містерія раю», втрата ідилічних уявлень про кохання, що продовжувало ятрити героєві душу. Переживання ліричного героя проявлялися крізь позірне намагання «пошанувати» нерви коханої та проривалися солодкаво-щемким зізнанням: «Часи романтизму давно вже за нами... / Однак для розради повім вам на вушко: / Сей лицар ще й нині впиваєсь сльозами...». Вважаючи романтичну добу давноминулою, ліричний герой стверджував незнищенність романтичних поривів. Його висловлювання будувалися за принципом палімпсеста, щоразу відкриваючи інший фрагмент життя, досі прихованого.

У Леоніда Мосендза образ палімпсеста відзначався багатоплановістю, ввібравши і «сліди» фоліантів, і щойно пережитих вражень, зумовлених спілкуванням поета з Оленою Шовгеневою, що тоді, як підтверджує присвята до триптиху «Флягелянти», мала ще дівоче прізвище.

Я затопився в палімпсести,

всі прагнення мої

були в ціле величне звести

і будень, і її ...

Виникнення і нашарування конотативних смислів досягалося введенням у триптих слів, що відсилали то до епохи Середньовіччя, коли одна з релігійних сект пропагувала публічне самобичування для спокутування гріхів, то до тих розмов, що колись точилися поміж молодими людьми, адже, як відомо, Леонід Мосендз допомагав Олені в навчанні. Розмови закарбовувалися в пам’яті, змушували до роздумів, а іноді призводили й до дискусії.

Єдність триптиху амбівалентна, бо він зорієнтований на чимало контекстів: євангельський, середньовічний, соціокультурний, літературний, біографічний тощо. Смислова динаміка тексту досягалася накладанням часових площин (*минуле/ сучасне*), варіюванням і зміною конотацій, що розгорталися у парадигмі *юнак/* *дівчина*. Юнак поставав і як «неофіт», і як «флягелянт», і як «кривавого екстазу тепер апологет», і як «красунь стрункий», що зводив своєю красою придворних дам. Його взаємини з дівчиною були позначені присмаком еротики («Я ж хочу, щоб промінні очі, / слів запальний екстаз / були моїми дні та ночі / або хоч раз, хоч раз...») і набували часової багатовимірності завдяки вже згадуваним амплуа партнера. Образ палімпсеста був знаком багатошаровості, множинності значень, переписування самого себе – задля збереження власного «я», свого художнього світу. Цим образом передавалася смислова багатовимірність тексту, наявність численних нашарувань, що відкривалися лише за умови їх уважного зчитування.

Палімпсест вважають «привілейованим образом інтертекстуальності, адже вона теж являє собою роботу по накопиченню текстових відкладень; нерідко вона стимулює таке прочитання і таку інтерпретацію тексту, коли головне полягає у віднайденні в ньому прихованих слідів іншого тексту» (Пьегге-Гро 2008, 167). Палімпсест невипадково порівнювався з айсбергом, що видніється над морською поверхнею, хоч більша його частина виявляється прихованою. Так і в палімпсесті: нові записи накладалися на давніші, що згодом могли проступати крізь уже нанесені зверху. Конотативні значення цього образу розмаїті: людський мозок, свідомість, пам’ять, душа, зрештою, символ, що акцентує «сліди» інших текстів, наявність прихованих смислів.

Чи не найвиразніше з-поміж усіх згаданих авторів палімпсестність написаного маніфестував Василь Стус, назвавши «Палімпсестами» створену в неволі збірку віршів. Образ палімпсеста виник у нього, очевидно, під впливом Федеріко Гарсіа Лорки, якого він перекладав, відчувши у його однойменному триптиху спалахування смислів, появу численних конотацій. Для поета-в’язня творча самореалізація ставала порятунком, тим духовно-життєвим простором, що розширювався завдяки його входженню в чужі художні світи і творенню на їх основі свого, незалежного від обставин. Вірші були написані у в’язничній камері, замкнутому життєвому просторі, в тому обширі, що його поет характеризував як «чотири на чотири».Наявність відсилань до сфери культури (це і народні пісні, і літопис Самовидця, і твори Миколи Костомарова, Миколи Чернишевського) підтверджувала, що пам’ять не згасла, а зберегла свою когерентність, відтворюючи ті чи інші тексти, на які поет продовжував реагувати. Автор-творець зберігав у своїй пам’яті фрагменти чужих творів, уводив у свої вірші. При цьому попередній входив у новий текст не у своєму оригінальному, а в суб’єктивному сприйнятті. Якщо Василь Стус відгукувався про Миколу Костомарова, то це означало не лише актуалізацію його імені, а й свій, індивідуально-авторський, варіант прочитання його життя і творчості. Мішель Бютор вважає, що практично «кожний творець кличе на допомогу тих чи інших творців минулого,

одночасно показуючи, наскільки ми погано їх знаємо, обурюючись, що ми виявилися настільки глухими до їх уроків»[[35]](#footnote-35).

Палімпсестність художнього мислення зумовлювалася жагою самопізнання та необхідністю запам’ятовувати написане. Папір у Василя Стуса могли відібрати в будь-яку хвилину, тому створене в неволі доводилося заучувати, щоб згодом при нагоді відновити. Пам’ять же, як відомо, не могла втримати все: з’являлися варіанти, зумовлені відтворенням уже написаного, шліфуванням самого себе, пошуками нових акцентів, увиразненням уже виявлених. Переписування попереднього твору (більшою чи меншою мірою) його змінювало, повторення супроводжувалося зміщенням акцентів чи приховуванням попередніх, актуалізацією певних нюансів, образів, омовленням досі несказаного.

Палімпсест, окрім цього, репрезентував герменевтичну модель, за якою здійснювалося відчитування тих нашарувань, що ввібрав текст. «Життєвий світ автора, світ його фантазій трансформується у тексті в багатоопераційну систему з необмежено мінливим діапазоном впливів на складний світ уяви, вражень, переживань та сенсотворчих можливостей кожного читача, – підкреслює Марія Зубрицька. – Силове поле, що виникає між автором і читачем за посередництвом тексту, здатне витворювати якнайширшу амплітуду рецепційних коливань, яка свідчить про діалектичну єдність принципу варіятивності та інваріятивності в процесі сенсотворення»[[36]](#footnote-36).

Якщо палімпсест розглядати саме як певну герменевтичну модель, то під текстом слід шукати інший, той, що його (хоча б певною мірою) прояснює, адже в палімпсесті поєдналися незмінність основи і неоднорідність записів, зроблених у різний час. Реципієнт на поверхні тексту-палімпсеста відчитує стерті письмена, простежує їх послідовність, рухається, отже, до основи. Цей рух відбувається у зворотньому напрямку: від поверхні до першого запису. Пошуки в тексті вже знаного дозволяють переконструювати його: зрозумілий фрагмент допомагає висвічувати ті частини, що були досі незрозумілими. Відбувається поступове розширення зони зрозумілого, адже відкриваються все нові й нові зв’язки між раніше розрізненими фрагментами, що дають відповіді на питання, які виникають у процесі відчитування та інтерпретації. Від компетенції реципієнта тепер залежить віднайдення прихованих смислів, напівстертих записів, розкодування знаків.

Міхал Ґловінський слушно зауважує, що прихильники інтертекстуального аналізу мають на увазі завжди «виключно ідеального читача», який усе виявить, усе розпізнає. Однак наділений інтертекстуальною компетенцією реципієнт – це, по суті, літературознавець, здатний відчитати, проте, лише частину інтертекстуальних відсилань, бо ж деякі з них втрачають свою актуальність, якщо стосуються творів, що не витримали іспиту часу. Частина цих творів згодом може актуалізуватися, набути інших, ніж досі, прочитань.

Умберто Еко відзначав парадоксальність інтерпретації, маючи на увазі, що «в тексті є багато такого, над чим навіть не задумуються наші теоретики тексту»[[37]](#footnote-37). Вчені, які дотримуються різних теоретико-методологічних орієнтацій, виділяють у тексті чи поза ним свій домінантний смислотвірний елемент. Це можуть бути авторські інтенції, інтенції інтерпретатора, суб’єктивний досвід реципієнта тощо.

Рецепція художнього твору не лишається раз і назавжди визначеною. «Навіть минулі, тобто народжені в діалозі минулих віків, смисли ніколи не можуть бути стабільними (раз і назавжди завершеними, кінечними) – вони завжди будуть мінятися (оновлюватися) у процесі подальшого, майбутнього розвитку діалогу, – підкреслював Михайло Бахтін. – У будь-який момент розвитку діалогу існують великі, необмежені маси забутих смислів, але в певні моменти дальшого розвитку діалогу <...> вони знову згадаються й оживуть в оновленому (в новому контексті) вигляді»[[38]](#footnote-38).

У процесі сприймання актуалізуються ті риси тексту, які відчитує в ньому читач, таким чином народжується той інтерпретаційний варіант, який визначається його індивідуальними особливостями. «Принципова можливість множинних трактувань свідчить про відкритий, динамічний, розвивальний характер с п р и й н я т т я тексту і залежить не від адресанта і повідомлення – незмінних ланок комунікативного акту передачі-прийому художньої інформації, а й від адресата – його єдиного перемінного чинника, тобто від особистості читача і соціуму, до якого він належить»[[39]](#footnote-39).

Стосунки автора і читача позначені напругою *притягання/ відштовхування* і мають широкий діапазон вияву. Від компетенції реципієнта, його життєвого й естетичного досвіду залежить віднайдення у творі прихованих смислів, виявлення авторських інтенцій.

Читачі можуть віднаходити у творі такі значення, які раніше не помічали, відкривати ті глибини, що до цього не виявлялися. Актуалізація латентного змісту може відбуватися у свідомості реципієнта під час зіставлення з іншими творами, що раніше існували відокремлено один від одного. Смислові акценти при цьому залежать від того, з яким твором виникли у читача асоціації.

**Запитання:**

1. У чому особливості тлумачення образу палімпсеста М. Вороним, Л.Мосендзом?
2. Чому образ палімпсеста знаковий для української літератури?
3. З’ясуйте значення образу палімпсеста в поезії В. Стуса.

**ІНТЕРТЕКСТ**

1. Складність інтерпретації інтертексту.
2. Інтертекст як віртуальне утворення.
3. Інтертекстема.
4. Інтертекстуальний простір.
5. Інтертекстуальне поле.

**Література**

1. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Предисловие С.Гардзонио; Предисловие Ю.Н.Караулова. М.: Азбуковник, 2003. 298 с.
2. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. М.: КомКнига, 2007. 272 с.
3. Мітосек З. Теорії літературних досліджень. Сімферополь: Таврія, 2003. 408 с.
4. Олизько Н. С. Интертекстуальный анализ художественного произведения: Учеб. пособие. Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 2008. 147 с.
5. Просалова В. А. Інтертекстуальний підхід і його застосування у літературній компаративістиці. *Філологічні семінари: Теорія літератури у вищій школі.*  К.: Київський університет, 2008. Вип. 11. С. 43-50.

Просалова В. А. Художні тропи як маркери інтертекстуальної взаємодії. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. Донецьк, 2009. Вип.13. С. 16-26.

Смирнов И. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Пастернака. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 1995. 190 с.

Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. 280 с.

Шаповал М. О. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб’єктні реляції української драми. К.: Автограф, 2009. 352 с.

1. Genette G. Palimpsestes. La litterature au second degree. Paris: Editions du Seuil, 1982. 467 p.

Слово «інтертекст» (лат. *intertextum*) у перекладі означає «вплетений усередину». Це поняття потребує, без сумніву, співвіднесення з базовим поняттям «текст», яке до цих пір не дістало чіткого визначення. Значна частина зарубіжних і вітчизняних учених не поділяє постмодерністської тези про «смерть автора» і застосовує поняття «інтертекст» для позначення цитат та інших випадків міжтекстової взаємодії. Як стверджують вітчизняні вчені, інтертекст служить не маркером утрати авторської індивідуальності, а показником культурного діалогу, у процесі якого народжуються нові смисли, нова художня якість.

Складність ідентифікації інтертексту як похідного поняття зумовлена:

* неоднозначністю базового поняття «текст»,
* розумінням його як неподільної цілісності,
* віртуальністю та дискретним характером вияву.

У визначенні поняття «інтертекст» мають місце різні тенденції, тому розглянемо найголовніші з них. Перша тенденція має місце у спробах ототожнити його з поняттям «текст» (Ролан Барт, Шарль Гривель); друга – у пропозиції розглядати як синонім до таких понять, як «інтертекстуальність» (Вадим Руднєв), «інтекст» (Зофія Мітосек), прототекст (Михайло Ямпольський); третя полягає в акцентуванні одного зі складників його внутрішньої будови («інтер» чи «текст»), кожний із яких, у свою чергу, призводить до різнотлумачень.

«Кожний текст є інтертекстом, а інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш пізнаваних формах: тексти попередньої культури і теперішньої культури. Кожний текст уявляється новою тканиною, зітканою зі старих цитат…»[[40]](#footnote-40), – стверджував Ролан Барт. Ототожнення тексту з інтертекстом призводить до розмивання текстових меж, акцентування міжтекстових зв’язків, а не самих текстів. Синонімічне вживання понять лише ускладнює термінологічний апарат інтертекстуальних студій, породжує відмінності в дослідницьких інтерпретаціях.

Вадим Руднєв тлумачить інтертекст як основний вид і спосіб побудови художнього тексту в мистецтві модернізму і постмодернізму, тобто ототожнює з інтертекстуальністю, яку розглядають як процес, наслідком якого постає інтертекст.

На думку Зофії Мітосек, інтертекст – це запозичений фрагмент, «фрагмент чужого, попереднього тексту, введений у новий, свіжо створений літературний твір»[[41]](#footnote-41). Він може мати форму цитати, ремінісценції, алюзії, метамовного висловлювання.

Подібним чином Пеетер Тороп тлумачить інтекст, розуміючи під ним таку семантично навантажену частину тексту, що потребує подвійного опису: в новому тексті та попередньому. При цьому необхідно враховувати характер уведення інтекста (стверджувальний чи полемічний), cтупінь його виявлення (фрагментарний чи цілісний), рівень актуалізації (явний чи прихований).

Проблему інтекста дослідник розглядає в генетичному, семантико-прагматичному і синтаксичному аспектах. У генетичному плані він розмежовує такі види інтекстів: інтекст як частина вихідного тексту, як модель конкретного тексту, як знак певної літератури чи автора, як функція (авторська містифікація) та інші, що, однак, не претендують на повноту охоплення всього їх розмаїття. У семантико-прагматичному аспекті Пеетер Тороп розрізняє: інтекст у буквальному значенні слова, інтекст як знак, як діалог, «еквівалент тексту», «авторитарний текст», як помітна відсутність інтекста, тобто квазіінтекст. З позиції синтаксичного включення вчений виокремлює мовні, парамовні, графічні, авторські, персонажні та автономні інтексти.

Ірина Арнольд вважає інтекст «варіантом висування» і має на увазі під ним «таку організацію контексту, яка фокусує увагу читача на важливих елементах повідомлення, встановлює семантично й ієрархічно релевантні відносини між ними, посилює емоційний, оцінювальний, експресивний потенціал тексту, сприяє передачі імплікації, іронії і різних модальних відтінків»[[42]](#footnote-42)**.** Інтекст призводить до активізації структури, актуалізації певного фрагменту тексту.

Пеетер Тороп розмежовує поняття «інтекст» та «інтертекст». Інтекст він пов’язує з тим самим джерелом, а інтертекст – не лише з текстовими, а і позатекстовими елементами. На думку вченого, коли мова йде про інтертекст, список джерел не може претендувати на вичерпність чи остаточність, тому дослідник розмежовує поетику інтексту, що тлумачиться як внутрішньотекстовий елемент, поетику інтертексту, поетику джерел і поетику «свого – чужого». Поетику інтертексту він розглядає як комбінацію кількох інтекстів, розмежовуючи зовнішню і внутрішню інтертекстуальність. «Зовнішня інтертекстуальність характеризує можливі контакти готового тексту, його семантичний потенціал, – наголошує Пеетер Тороп, – внутрішня інтертекстуальність характеризує породження тексту, принципи поводження з „чужим словом”»[[43]](#footnote-43).

Як підкреслює Георгій Косиков, інтертекст – це «розмите поле анонімних формул, походження яких нечасто вдається встановити, несвідомих чи автоматичних цитат без лапок»[[44]](#footnote-44) (Косиков 2008, 30). Це міжтекстове утворення, окремі компоненти якого взаємодоповнюють один одного, проте не мають чіткої закріпленості у жодному окремо взятому творі. Міжтекстове існування зумовлює його віртуальність, а багаторазові взаємодії породжують множинність можливих інтерпретацій. Наталія Корабльова вважає інтертекст «самопроявлюваним контекстом», Віктор Миловидов порівнює його із «вузликом», із фрагментом, який виник унаслідок авторських зусиль у сфері потенційно безмежного інтертексту.

Наталі П’єгге-Гро розглядає інтертекстуальність як «пристрій, за допомогою якого один текст перезаписує інший текст» (П’єгге-Гро 2008, 48). Інтертекст дослідниця тлумачить як «усю сукупність текстів, що відбилися в цьому творі, незалежно від того, чи співвідноситься він із твором in absentia (наприклад, у випадку алюзії) чи включається в нього in praesentia (як у випадку цитати)» (П’єгге-Гро 2008, 48).

Наталя Кузьміна узагальнює запропоновані вченими визначення інтертексту і наводить такі з них: 1. будь-який текст, який завжди становить собою «нову тканину, зіткану зі старих цитат» (Р. Барт, В. Лейч, Ш. Гривель та ін.); 2.декілька творів (чи фрагментів), що становлять єдиний текстовий (інтертекстовий) простір (О. Жолковський, І. Смирнов, Н. Фатєєва); 3. текст, який містить цитати (у широкому сенсі); 4. текст-джерело; 5. підтекст як компонент семантичної структури твору (Сурен Золян)[[45]](#footnote-45).Інтертекст дослідниця розуміє як інформаційну реальність, що об’єктивно існує та є «продуктом творчої діяльності Людини».

Як прихильниця синергетичного підходу Наталя Кузьміна вважає, що інтертекст наділений енергією, яка може спричинити перехід від хаосу до порядку. Вибух енергії, на її думку, провокує появу нового метатексту, що виникає на основі прототекстів. Дослідниця вважає інтертекст «відкритою єдністю, яка безкінечно самогенерується за шкалою часу» (Кузьмина 2011, 252).Слушним є міркування дослідниці про відсутність в інтертексті аксіологічної шкали, бо «тексти високої художньої цінності і слоган у рекламі, слова популярного шлягеру і творіння генія на рівних входять в інтертекст, оскільки значимим виявляється лише той факт, що вони кимось колись були сказані» (Кузьмина 2011, 28).

Галина Денисова розуміє інтертекст як «апеляцію до окремих подій або культурних фактів», а також як цитати будь-яких повідомлень природньою мовою. На думку дослідниці, інтертексти слід розглядати в таких аспектах:

* у творчості окремого письменника;
* у мисленнєво-мовленнєвій діяльності носіїв мови та культури в певний історичний момент;
* у діахронії як динаміку переміщення інтертекстів із центру культурної пам’яті на периферію[[46]](#footnote-46).

Василь Москвін виявив субкатегоріальні підтипи поняття «інтертекст»: інтертекстему, інтертекстуальне поле, інтертекстуальний простір.

Поняття «інтертекстема» було запропоноване лінгвістами Костянтином Сидоренком та Валерієм Мокієнком. Костянтин Сидоренко розглядає інтертекстему як «одиницю інтертексту, функціонально зорієнтовану міжтекстово, представника прототексту, міжрівневий реляційний (співвідносний) сегмент змістової структури тексту»[[47]](#footnote-47). Для легкого розпізнання цю одиницю інтертексту подають у сильній позиції. Інтертекстеми називають ще інтертекстуальними вкрапленнями, включеннями, маркерами.

**Інтертекстуальне поле.** У статті «Інтертекстуальне поле і контекст: диференціація понять» було здійснено спробу розмежувати споріднені поняття. Пропоную таке робоче визначення: «Інтертекстуальне поле – це сукупність творів, що актуалізуються в пам’яті реципієнта при прочитанні одного з них і позначаються на його сприйнятті. Як частина літературного контексту, інтертектуальне поле охоплює ті тексти, що стосуються одного окремо взятого»[[48]](#footnote-48). Складність виявлення інтертекстуального поля зумовлена фіксацією якогось одного етапу міжтекстової взаємодії, що відбувається безперервно і може втягувати у процес усе нові й нові тексти.

Поняття «інтертекстуальне поле» вужче, ніж контекст, адже використовується лише для позначення найближчого літературного та авторського контексту. Один і той самий текст по-різному «поводиться» в різних контекстах, сам виявляє здатність формувати свій контекст. Якщо взаємозв’язок тексту з контекстом розглядати як взаємозалежність часткового з цілим, то взаємозв’язок тексту з інтертекстуальним полем слід співвідносити з частиною літературного контексту, що оточує певний текст. Інтертекстуальне поле обмежується лише авторським і літературним різновидами контексту.

У широкому тлумаченні інтертекстуальне поле – це «смислове поле», яке формується на основі спільних кодів і смислових систем усіх попередніх текстів. Юліана Пихтіна віддає перевагу вузькому розумінню і зводить його до інтертекстуальних зв’язків у просторових характеристиках низки текстів.

Інтертекстуальне поле, крім інтертекстем, включає ще і твори, з яких вони були засвоєні, та твори, в які вони були введені. Отже, поєднує всі складники міжтекстової взаємодії: текст-джерело – інтертекстему – текст-реципієнт.

**Інтертекстуальний простір.** Поняття «інтертекстуальний простір» увела в науковий обіг Юлія Крістєва, запропонувавши вживати слово «простір» не у прямому, а в переносному значенні. Пеетер Тороп тлумачить інтертекстуальний простір як подвійну реальність: «В одному інтертекстуальному просторі текст зароджується. Взаємозв’язки тексту з цим простором можуть бути подвійні – закономірні зв’язки традиції чи випадкові (тобто більш суб’єктивні) зв’язки генезису (в розумінні Ю.Тинянова). У другому інтертекстуальному просторі текст сприймається і виявляється у сфері більш чи менш випадкових зв’язків з іншими текстами, набуваючи нові сенси і втрачаючи часто первинні»[[49]](#footnote-49). Дослідник розглядає інтертекстуальний простір «у вигляді концентричних кіл (із центром у тексті)», що виникають на різних рівнях тексту і перетинаються та накладаються одне на одне.

Інтертекст як багатозначне поняття експлікує складну історію тексту, що виникає на основі трансформації попередніх, його багатокомпонентний склад і наявність міжтекстових зв’язків. Інтертекст може виконувати різноманітні функції: бути засобом первинної комунікації (прислів’я, приказки), привернення читацької уваги, переконання реципієнта, прикрашання тексту, створення ігрової ситуації, вираження оцінки і пародіювання. Він може служити імпульсом для роздумів, виконувати одночасно кілька функцій.

Інтертекст як віртуальна єдність текстів виявляється тим механізмом, завдяки якому відбувається збереження мистецьких надбань та трансляція культурних традицій.

**Запитання:**

1. Чим зумовлена складність визначення інтертексту?
2. Які підходи до визначення інтертексту пропонують учені?
3. Назвіть складники інтертексту.
4. Що таке інтертекстема?
5. Дайте визначення інтертекстуального поля. Проілюструйте прикладами.

**ІНТЕРТЕКСТУЛЬНІ ЗВ’ЯЗКИ І МЕТАТРОПИ**

1. Тропи як маркери інтертекстуальної взаємодії.
2. Символ.
3. Алюзія.
4. Ремінісценція.
5. Парафраза.
6. Метатропи.

**Література**

1. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
2. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд 3-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2007. 280 с.

Літературознавці, які прагнуть зрозуміти суть інтертекстуальної взаємодії, давно замислюються над питанням, з яким саме художнім тропом слід зіставляти міжтекстові трансформації. Михайло Ямпольський у міжтекстових смислових перетвореннях вбачає ознаки метафори, Зара Мінц – метонімії, Лоран Женні – гіперболи та іронії, Мiшель Ріффатерр – силепсису, тобто семантичної бівалентності знака.

Дж. Б. Конте підкреслював, що функція «алюзивного мистецтва» в поетичному мовленні нічим не відрізняється від функції риторичних фігур. «Алюзивне мистецтво», на його думку, тісно зв**’**язане з особливим поетичним дискурсом, що провокує на обов**’**язкові асоціації.

Зара Мінц порівнювала текстуальні інтеракції з метонімією, коли цитата виявлялася знаком цитованого тексту чи загалом творчості певного письменника, цитованої культури чи певної настанови на цитування. Євген Маланюк, скажімо, вводячи у вірш слова із «Заповіту» Тараса Шевченка («І рідним був одразу клич: / – Вставайте! Кайдани порвіте!»), розраховував на їх легку впізнаваність, а тому й не нагадував імені автора, яке читач знав і без його підказки. Слова Кобзаря були знаком усієї його творчості, що міцно ввійшла у свідомість кожного українця.

Щоб співвіднести міжтекстові зв**’**язки з певними тропами і стилістичними фігурами, звернемося до тих творів, автори яких орієнтувалися на синтез різних культурних традицій, тобто вдавалися до численних міжтекстових сходжень. Так, у Євгена Маланюка Прага озивалася «строфами Рільке»; Карловий університет зберігав сліди Григорія Сковороди («Жупан і журавель Сковороди / Пригадує похмурий Каролінум»); перо Пантелеймона Куліша само виводило літери («І перо виводить ядом спраги / „Народе без пуття, без чести, без поваги”»); Шопен поставав диригентом осені («Жовтень грає глухі прелюди, / Диригує Шопен листопадом»). Приклади підтверджують, що метафора і метонімія можуть підкреслювати зв’язок текстів: у першому випадку – з творами австрійського поета, який мешкав у Празі; у другому – українського філософа-«любомудра»; у третьому – невгамовного Пантелеймона Куліша, який помер саме в той день і рік, коли народився Євген Маланюк. Перевагу надано тропам, що ґрунтуються на перенесенні ознак чи перейменуванні. Ці тропи кристалізують попередній смисл і виробляють новий. Проте звести інтертекстуальну трансформацію до певного тропу не вдається. Кожен із вчених висловив слушну думку тому, що названі ними тропи і стилістичні фігури справді можуть бути показниками інтертекстуальності, однак не лише вони. До вже згаданих тропів і фігур можна додати символ, алюзію, ремінісценцію, парафразу, що також виступають маркерами інтертекстуальної взаємодії. Іноді йдеться не про один із них, а про їх комбінацію.

Вчені давно помітили здатність символу входити у твори і таким чином нарощувати семантичний потенціал, пов’язуючи нові тексти з попередніми. «…Чим у більшу кількість контекстів можуть входити символи, – підкреслює Зара Мінц, – тим більшими стають парадигми їх значень: інерція (культура) сприйняття символу така, що він ніби зберігає „пам’ять” про всі попередні контекстні значення»[[50]](#footnote-50). І водночас набуває нових.

Множинність значень символів, зокрема сонця, вогню, хреста, містить приховану семантичну енергію, яка актуалізується в залежності від контексту, позатекстових чинників, життєвого досвіду реципієнта тощо. Символ завдяки своїй багатошаровій структурі дає простір можливим інтерпретаціям, спонукає читача до пригадування і зіставлення з раніше прочитаними творами. В Олекси Стефановича, наприклад, поліваріантність символу хреста очевидна. Епіграфом до його диптиха «Хрест» (1929) невипадково стали слова «Хрест степи собі на перса / Із доріг кладуть», що підкреслювали рокованість української історії, її степове прокляття, адже степ відкривав свої простори кожному завойовнику. Для України – це «її проклятіє, злодух», постійна загроза поневолення сусідами, принизливе рабське становище колонії. «Розрубати цей хрест», вивернути «злоречий камінь» – значить вирватися на волю, здобути незалежність. Опозиція бажаного, потенційно можливого і реального посилювала враження від масштабів руйнації краю, де тільки «кряче» та «гра» вороння. Символіка зловіщого Дива та збірного образу вороння розкривала особливості світобачення наших пращурів, які не раз потрапляли в безвихідні ситуації: «Вправоруч – погроза, ще тяжча погроза – вліворуч! А просто – пропасти, покласти себе і коня». Зображена поетом билинна ситуація осмислювалася як «роздоріжжя на бездоріжжях» (за висловом Ліни Костенко) і символізувала глобальні суспільні катастрофи: «Багато крові, багато, / Та ради не дасть огневі, – / От-от він прорве загати / І рине по всьому небі». Вогонь поставав символом очищення, перетворення, звільнення від скверни і сил зла. Сергій Аверінцев наголошував: «Всякий символ є образом (і всякий образ є, хоча б до певної міри, символом); однак якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самій собі, то категорія символу робить акцент на іншому боці цієї ж сутності – на виходженні образу за власні межі, на присутності якогось смислу, інтимно злитого з образом, але йому не тотожнього»[[51]](#footnote-51). Сенс намальованої Олексою Стефановичем картини оптимістичний, життєстверджувальний: сила вогню нездоланна. Всі відтінки значення цього символу виявляються задіяними, всі «працюють» на зміст, служать передачі одкровень. Множинність семантичних відтінків символу виявляється «у відмові від переваг одного над іншими, в утвердженні всіх, хоча б віддалено можливих, значень слова, включеного в текст»[[52]](#footnote-52). Символу притаманна транстекстуальність, семантичне прирощування до попереднього значення нового, набутого в іншому контексті.

Алюзія (лат. allustiо – жарт, натяк) також служить актуалізації міжтекстових зв’язків. На відміну від цитати, що повторює фрагмент джерела, вона запозичує не ціле висловлювання, а його окремий елемент, що зберігає зв’язок із попереднім текстом і натякає на певну думку чи подію. Алюзія відзначається меншою розпізнаваністю в тексті, ніж цитата, бо її введення не супроводжується спеціальними маркерами інтертекстуальності й розраховане на читацьку компетенцію. У новому тексті відоме висловлювання подається імпліцитно (ніби за текстом), щоб читач уже в процесі сприймання відновив із пам’яті його позатекстовий смисл завдяки наведеній підказці, що може актуалізувати в його уяві відразу кілька прототекстів. Чим більш відомий текст залучає автор, тим легше його розпізнати, тим імовірнішим буде прочитання його смислу реципієнтом.

Якщо алюзія відсилає читача до тексту, що вийшов зі сфери активного функціонування, то ймовірно, що цей текст так і лишиться неактуалізованим ним, а смисл алюзії непроясненим, адже відсилання мало імпліцитний характер. Тому в інтерпретації цього тексту необхідно приділити особливу увагу джерелу, до якого здійснювалося відсилання, щоб відновити той смисл, який воно «підказує» реципієнтові.

Алюзії, виражені власними іменами, зокрема літературних героїв, відзначаються особливою частотністю і розпізнаваністю. Нерідко вони стають складовою частиною порівнянь: «Ні, не вмреш ти. *Марком Проклятим* / Будеш мукою мірять віки...» (Євген Маланюк); «Звучать, звучать в душі акорди горді, / Як із *Вільгельма Телля».* Юрій Дараган свідомо викликає у пам’яті читача згадку про шиллерівського героя і, таким чином, у свій вносить атмосферу чужого твору, співзвучного його власним почуванням. Згадка про вершинну драму «Вільгельм Телль», яку Фрідріх Шиллер писав, долаючи недугу, – це можливість сказати про все відразу: про захоплення народним месником, про мрію згуртуватися так проти чужинців, як у свій час мешканці Швейцарії, про свою турботу лишити після себе щось на зразок шиллерівського твору, про передчуття близького кінця. Отже, згадка про Телля відзначалася конотативними нашаруваннями, відчитування яких може здійснити лише наділений інтертекстуальною компетенцією читач, знайомий з історією написання та джерелами драми «Вільгельм Телль», яку Юрій Дараган не цитує. Ім’я Вільгельма сприймалося як знак, що потребував образного розуміння і розшифрування. До складу порівнянь, як бачимо, можуть входити власні імена, які нерідко cтають смисловим центром сюжету художнього твору. Алюзія стає вузлом зчеплення семантико-композиційної структури нового тексту.

Інтертекстуальна активність виявляється тоді, коли читач не може збагнути якусь текстуальну аномалію шляхом осмислення метафоричних чи метонімічних процесів. Аномалії можуть стосуватися орфографічних чи пунктуаційних правил, словотвірних моделей, для розуміння яких необхідно знайти джерело подібних відхилень від норми. Так, наприклад, у «Дияболічних параболах», написаних кількома авторами, згадуються «Мамалюа й Папалюа», тобто міститься натяк на відомих героїв Франсуа Рабле – Гаргантюа й Пантагрюеля. Ті елементи, які порушують закони семантичної узгоджуваності в тексті, привертають увагу, змушують реципієнта шукати пояснення, дошукуватися відповіді шляхом зіставлення.

Порівняння з іншими творами допомагає відчути чужі новому тексту елементи і зрозуміти підтекст висловленого. Таке сприйняття можливе, звичайно, завдяки тому, що в пам’яті реципієнта зберігаються сліди раніше прочитаних творів, моделі можливих переосмислень. Іноді ці моделі відбивають особливості словотвірних процесів, що допомагають розпізнати попередника. Так, Євген Маланюк, відтворюючи поетичний світ раннього Павла Тичини, не тільки вводив у вірш його образи (плуг, вітер), а й імітував його стиль, зокрема, завдяки оказіоналізмам зі словом «сонце»: «сонячно-ярий», «сонценосно» («На межі двох епох, староруського золота повен, / Зазгучав *сонценосно* твій *сонячно-ярий* оркестр…»). Таким чином, передавалася атмосфера «Сонячних кларнетів» і оспіваного Павлом Тичиною національного пробудження.

Ремінісценція (лат. reminiscentia – спогад) – на відміну від цитати – відтворює джерело не дослівно, а лише його відгомін, слід, тому її виявлення потребує врахування біографічних, психологічних та ідіостильових чинників. Як правило, передаються окремі деталі чи стилістичні особливості відомого твору, які читач має розпізнати, хоч і без цього вірш може бути йому зрозумілим. У Юрія Дарагана, наприклад, озиваються голоси Павла Тичини («Знов безжурний я, молодий!»), Максима Рильського («І хай за обрієм похмурим / Зникає синя далечінь!»), Олександра Олеся та інших авторів. Ремінісценція може бути наслідком підсвідомої дії творчої пам**’**яті, актуалізувати звідкись уже знане.

«Т. зв. формотворчі ремінісценції полягають у мимовільному чи свідомому відтворенні ритмічних, строфічних, синтаксичних, сюжетно-композиційних, жанрових і стильових схем відомих текстів»[[53]](#footnote-53).У художньому світі поеми Юрія Клена «Попіл імперій», наприклад, відчутні голоси багатьох попередників: Аліг’єрі Данте (в описі новітнього пекла), Йоганна-Вольфанга Гете (у зображенні вальпургієвої ночі у Гарці), Івана Котляревського (зберігає бурлескний тон, дециму і 4-стопний ямб його «Енеїди»), Панаса Мирного («Воли ж ревуть, бо ще порожні ясла»), Олександра Олеся («Ні, не орел є нашої доби / птах символічний, а папуга»), Миколи Вороного, Миколи Хвильового, Миколи Зерова, Павла Филиповича, Олега Ольжича, Олени Теліги та багатьох інших авторів.

Ремінісценція виявляється функціональною тоді, коли її розпізнає реципієнт, коли вона актуалізує якісь культурні події чи художні явища, проте її виявлення не є обов’язковим для читача. Вона відзначається незначною міжтекстовою вираженістю, тому не завжди береться до уваги дослідниками інтертекстуальності.

Парафраза (від давньогрецького παράφρασις – переказ) – опис, скорочений чи спрощений переказ іншого висловлювання. Як синонімічне висловлювання вона передає зміст іншого твору, актуалізує думку попередника, при цьому не повторює її дослівно. У сонеті Олекса Стефановича «Два» так, наприклад, відтворено зміст слів Кобзаря:

Нехай звучить в чужинному соборі:

«Не мертві будьте, душі, а живі», –

Нам із-над круч рокоче, «Заповітне»,

Твоє «вставайте, кайдани порвіте».

Парафраза близька до пародії, проте не висміює оригінал, а лише спрощує його, ускладнюючи розуміння нового тексту, що описує фрагмент попереднього.

Парафраза може увиразнювати чи, навпаки, спрощувати зміст попереднього висловлювання. «Aemulatio i reductio – одного походження: і в тій, і в іншій ситуаціях інтертекстуальність виявляється потенційно аксіологічною, але в першому випадку вона намагається утвердити цінність посттексту, тоді як у другому покликана заперечувати цінність претексту»[[54]](#footnote-54).

Інтертекстуальний зв’язок стає більш виразним, якщо покликання на джерело входить до складу тропу чи стилістичної фігури. Тропи – маркери інтертекстуальної взаємодії – можуть доповнюватися формотворчими чи словотвірними моделями переосмислення. Іноді тропи, що маркують текст, вишиковуються в ланцюжок, взаємодоповнють один одного:

Лютий зір прозрілого раба,

Гонта, що синів свяченим ріже, –

У досвітніх загравах – степа

З дужим хрустом випростали крижі.

А ось поруч – усміх, ласка, мати

І садок вишневий коло хати.

Так у сонеті «Шевченко» передано значення його діяльності, відтворено атрибути художнього світу поета.

І хоч порівняти семантичні міжтекстові трансформації з певним найбільш відповідним для цього тропом не вдається, однак, це не означає, що інтертекст має нетропну структуру. Наталя Фатєєва неможливість звести інтертекст до тропу пояснює тим, що «при інтертекстуальній взаємодії (якщо, звичайно, в ній виявляється якась естетична функція) відбувається запозичення не одного елемента, а цілого „комплексу поетичної думки” [Гинзбург 1974, 383] чи самого „коду висловлювання”»[[55]](#footnote-55). Код висловлювання розглядається як семантичний комплекс, який вона називає метатропом, тобто метатекстовим тропом. Метатропи – це «глибинні функціональні залежності, що структурують модель світу певного автора» (Фатеева 2000, 54). Дослідниця розмежовує ситуативні, концептуальні, композиційні і власне операціональні метатропи, що утворюють цілу систему залежностей. Ситуативні метатропи зумовлені внутрішньою смисловою необхідністю і служать моделлю для мовленнєвих ситуацій. Композиційні метатропи впливають на ритм тексту як цілого, операціональні – визначають конкретні звуко-семантичні перетворення. «Концептуальні метатропи утворюють сферу, де перетинаються всі ланки пам’яті і створюється „креативна пам’ять”, яка забезпечує переведення з одного „можливого світу” думки і мови в інший і, відповідно, генерує механзім народження все нових „можливих світів” з одних і тих же світоглядних джерел» (Фатеева 2000, 64). Концептуальні метатропи виконують інтеграційну й організаційну функції. Завдяки цим метатропам на перетині метафоричних і метонімічних трансформацій виникає новий принцип відображення, що характеризується подібністю відображуваного і відображеного.

Метатропи знаходять реалізацію у віршах-портретах, у яких поети намагалися передати не лише індивідуальні риси свого колеги, а й характерні ознаки його художнього світу, його манери письма. Входження в художній світ побратима по перу супроводжувалося навчанням у нього, засвоєнням притаманних йому ознак. Це спостерігалося на різних рівнях тексту: мотиву, системи образів, тропіки, фоніки, ритмомелодики. Йдеться, отже, про різнорівневе відтворення художнього світу, що трансформувався завдяки вибірковості та суб*’*єктивності його рецепції. Метатропи пронизують і вірші-полілоги, якими автори реагують на актуальні проблеми своєї доби, намагаючись відповісти опонентам.

**Запитання і завдання:**

1. Проілюструйте конкретними прикладами збагачення семантики символу в різних контекстах.
2. У творчості улюбленого поета простежте функції алюзії.
3. Порівняйте алюзію та цитату.
4. У чому особливості ремінісценції?
5. Яку функцію виконують у тексті метатропи?
6. Яку класифікацію метатропів пропонує Н.Фатєєва?

**ДИСКУРС ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ**

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У ЛІТЕРАТУРІ**

1. Проблема міжмистецьких зв’язків у літературознавстві.
2. Інтермедіальність як наслідок засвоєння властивостей інших видів мистецтва.
3. Інтертекстуальність та інтермедіальність: кореляція понять.

**Література**

1. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початку ХХІ ст. / Упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В.Моренця; Пер. з польськ. С.Яковенка. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 309-321.
2. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Сост. Р. Г. Григорьева; пред. С. М. Даниэля. – СПб.: Академический проект, 2002. 544 с.
3. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк – Вінниця. 2015. 154 с.
4. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века.* К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вып. № 12. С. 149–154.
5. Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 450 с.

Взаємозближенню мистецтв сприяє праця митців, які успішно реалізують себе в різних сферах творчої діяльності, виявляючи різноплановість свого обдарування. Засвоєння засобів інших видів мистецтва виявилося органічним для тих українських письменників, які намагалися реалізували себе в живописі (Тарас Шевченко, Богдан Лепкий, Василь Хмелюк, Галя Мазуренко, Олег Ольжич, Наталена Королева, Олена Блаватська, Святослав Гординський, Олександр Довженко, Емма Андієвська, Ліда Палій), скульптурі (Оксана Лятуринська, Галя Мазуренко), музиці (Наталена Королева, яка вчилася в самого Миколи Лисенка, а також Павло Тичина, Микола Чирський, Віра Вовк), танці (Олена Теліга). Звернення до засобів інших видів мистецтва дозволяло повніше себе реалізувати, яскравіше виявити своє авторське *Я*, експериментувати і розширювати зображально-виражальні можливості художнього слова.

Готгольд Ефраїм Лессінг у трактаті «Лаокоон, чи Про межі живопису та поезії» (1766) здійснив аналіз скульптурної групи, що відтворювала загибель дітей та троянського жерця Лаокоона, який відчув загрозу від залишеного ахейцями коня. Скульптор показав обплетених величезними зміями героїв, їх тілесну красу, яку не змогли спотворити ні фізичні муки, ні страждання. На думку Лессінга, поет передає процес створення предмета, а скульптор чи маляр, оперуючи знаками, обмежується лише зображенням найбільш значимого моменту. Знаки, якими послуговуються ці митці, різняться як за своєю природою, так і розташуванням: скульптурні знаки розташовуються у просторі, а поетичні – в часі.

Йоганн-Готфрід Гердер критично поставився до міркувань Лессінга, давши іншу інтерпретацію наведених прикладів. Насамперед він звернув увагу на необхідність зіставлення поезії не лише з живописом, а і з музикою та риторикою, що теж мають часовий характер. Він помітив, що знаки, якими оперує художник (фарби, лінії), однорідні з самим зображуваним предметом, а поет оперує довільними знаками, що впливають насамперед швидкою зміною уявлень. Дискусія Гердера з Лессінгом значною мірою визначила шлях подальших зіставлень художньої літератури та інших видів мистецтва. Натан Тамарченко помітив, що у словесних зображеннях немає достовірної наочності, притаманної живопису та скульптурі.

Проблема міжмистецьких зв’язків не нова й осмислювалася як самими митцями, так і багатьма вченими: Аристотелем, К.Брауном, Й. Хельбігом, Й. Мюллером, Р. Вагнером, В. Вансловим, Т.Еліотом, І. Франком, О. Блоком, М. Каганом, Т. Адорно, Б.Галєєвим, Г. Степановим, С. Махліною, З. Старковою та іншими. Перелік імен, звичайно, не претендує на вичерпність, однак буде неповним без урахування праць Оскара Вальцеля про «взаємне висвітлення мистецтв», у яких учений на основі концепції Генріха Вельфліна розвивав ідею спільності літератури і живопису. Оскар Вальцель підкреслював універсальні принципи формотворення, що дозволяють у композиції словесного твору віднаходити музичні чи живописні відповідники. Статус музики як своєрідного мистецького коду німецький учений пояснював універсальністю творення музичних форм, більшою розробленістю музичного словника.

Між зображальними і виражальними видами мистецтва немає неперехідної межі: «принципи побудови образних знаків, специфічні для однієї і для іншої, виявляються досить гнучкими, здатними модифікуватися, йти одна одній назустріч і навіть вступати в прямий контакт, об’єднуючи свої зусилля для створення складних, синтетичних художніх структур»[[56]](#footnote-56). Уведення елементів інших видів мистецтва – зображальних чи незображальних (за класифікацією Мойсея Кагана) – призводить до модифікації самого принципу взаємодії, що відбувається на рівні художніх кодів і призводить до появи нових смислів. Додаткові значення виникають, якщо в художній твір вмонтовуються гетерогенні фрагменти, наприклад: описи картин, архітектурних споруд, музичних шедеврів тощо. Подібний фрагмент, на думку Михайла Ямпольського, «порушує спокій мімезису, вільну проникність знака, але саме в місці цього порушення починає інтенсивно виявлятися семіозис»[[57]](#footnote-57). Ідеться про інтерсеміотичність, висвітлення літературою інших видів мистецтва.

У контексті міжвидових мистецьких зв’язків важливою виявилася ідея Юрія Лотмана про «поліглотизм» культури і будь-якого художнього твору («Культура в принципі поліглотична, і тексти її завжди реалізуються у просторі як мінімум двох семіотичних систем»). Явище поліглотизму характеризує мовне «багатоголосся», інтерсеміотичність, що виникає під час взаємодії різних семіотичних кодів у структурі художнього тексту. З позиції семіотики мистецтво – це знакова система, наділена «образною» інформацією. Кожний вид мистецтва володіє притаманними йому засобами творення образу: живопис, як відомо, – кольором і лінією, література – словом, музика – звуком і т. п.

Імпульсом до виникнення словесного твору може бути мистецький артефакт, що підтверджує своє функціонування у «великому часі» (за Михайлом Бахтіним), набуваючи індивідуально-авторської інтерпретації, яка може суттєво різнитися від первісного задуму митця, трансформуватися під впливом нового кута зору, певного стану, що змушує реципієнта виявляти свою суб’єктивність, відчувати те, що навіяло йому сприйняття мистецького твору. Микола Бажан, наприклад, підкреслював виражальність архітектурних споруд, що не в кожного глядача викликають подібну реакцію. Поетові старовинний готичний собор, що височів, «мов хрест, мов квіт, мов псалма і мов сон», навіяв слова католицького гімну покаяння: «Звучить колона, як гобоя звук, */ Звучить собор камінним Dies irae*, / Мов ораторія голодних тіл і рук» (триптих «Будівлі») [курсив мій. – В. П.]. Види мистецтва взаємодіють між собою, взаємопроникають один в одного, транспонують елементи інших видів. Якщо письменник береться, скажімо, інтерпретувати музичний чи малярський твір, то цей процес супроводжується перекодуванням знаків однієї семіотичної системи в іншу. При цьому відбувається співвіднесення компонента певної семіотичної системи – музичного чи малярського твору – з відповідною музичною чи образотворчою моделлю. Героєві Михайла Яцкова, наприклад, здається, що мальований стрілець цілить рушницею прямо в нього, що над його портретом, яким було закрите вікно в помешканні, де він мусив зупинитися на ніч, нависла хмара. Суб’єктивність сприйняття мальованого стрільця очевидна, адже герой уже не розрізняє, чи це йому сниться, чи відбувається насправді. Таємні страхи надають зоровим враженням конотативних відтінків, увиразнюють фобії героя, здатного відчути красу мистецтва, проте не спроможного подолати відчуття загрози.

Статика, відтворена художником чи скульптором, набуває в літературі динамічного висвітлення. У вербальному творі вона підмінюється динамікою розгортання сюжету, таким чином, картина, нариклад, Іллі Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану» і відтворене письменником суттєво різняться, адже художник схопив один момент, а письменник буде зображувати, як писар намагається передати сказане і приперчене козаками, які не тільки не злякалися погроз турецького султана, а сміються з його нахабства. /Про неавтентичність зображеного Рєпіним зараз не йдеться./ Трансляція засобами художнього слова смислу живописного чи музичного твору відбувається крізь призму суб’єктивного сприйняття автора вербального тексту, який саме так бачить чи чує мистецький артефакт. Ідеться про образ мистецького твору у структурі художнього цілого, про такий тип міжмистецьких зв’язків, завдяки якому відбувається кореляція між різними видами мистецтва.

Відтворена у вербальному тексті картина Івана Айвазовського, скажімо, «Дев’ятий вал» чи «Шторм на морі» не буде її точною копією, а нестиме відбиток того, як її сприйняв письменник, як він зрозумів задум художника, чи зрозумів мову барв, гру кольорів. Навіть шедевр може виявитися непоміченим, якщо автор-творець вербального тексту виявиться глухим до музики чи сліпим до багатства кольорової гами. Отже, взаємодія різних видів мистецтва змушує ставити питання про те, **як, якими** засобами вона відбувається, а також актуалізує проблему понятійно-термінологічного апарату, адже на позначення явищ міжмистецької інтеракції використовуються такі поняття і терміни, як взаємодія, синтез, інтерсеміотичність, інтертекстуальність, інтермедіальність. І це ще не весь перелік, адже, за визначенням Михайла Бахтіна, це «діалог культур», Володимира Біблера – «спілкування культур», Григорія Померанца – «концерт культур», Петер Козловськи – «взаємне проникнення мистецтв».

Поняття «інтермедіальність» виникає за аналогією до інтертекстуальності в останнє десятиліття ХХ століття на основі міжмистецьких взаємозв’язків. Його автор – Оге Ханзен-Льове – помітив різницю між «мультимедійною презентацією», характерною для синтетичних жанрів (опера, пантоміма та ін.), і «мономедійною», що здійснюється шляхом підпорядкування мові одного виду мистецтва. На відміну від мультимедійної – мономедійна презентація зберігає автономію тієї художньої форми, що репрезентується в іншій. Теорія інтермедіальності, що інтенсивно розвивається в німецькому (Юрген Мюллер, Іоаким Пех, Йєнс Шрьотер), російському (Ірина Борисова, Наталя Миш’якова, Наталя Тішуніна, Олексій Тімашков та ін.) наукових дискурсах, являє собою модифікацію теорії інтертекстуальності, адаптованої до міжмистецьких кореляцій. Наталя Тішуніна розглядає інтермедіальність як «специфічну форму діалогу культур,

здійснювану завдяки взаємодії художніх образів чи стилістичних прийомів, що мають для кожної епохи знаковий характер»[[58]](#footnote-58).

Інтермедіальні дослідження в літературознавстві досі лишаються порівняно новим напрямом інтертекстуального аналізу, увага якого зосереджується на взаємодії авторських свідомостей і художніх текстів. В інтертекстуальних студіях ідеться про взаємозв’язок вербальних творів, автори яких реагують на мотиви, образи, ідеї, художні знахідки попередників, а в інтермедільних дослідженнях – про висвітлення літературою інших видів мистецтва, тобто фіксацію в художньому творі іномедійних вкраплень, що підтверджують своєрідну «розгерметизацію» художньої літератури, яка не лише привласнює, а й асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки: візуальність живопису, пластичність скульптури, виражальність музики тощо.

Інтермедіальність відзначається понятійною розімкнутістю, стосуючись філософії, мистецтвознавства і літературознавства. Її слід співвідносити з, одного боку, з поняттями «взаємодія мистецтв» чи пізнішого за часом виникнення – «синтез мистецтв», що характеризується виникненням якісно нового, органічного цілого, та з іншого – з поняттям «інтертекстуальність», що характеризує взаємодію авторських свідомостей і текстів. Розмежування інтертекстуальності як взаємодії вербальних текстів та інтермедіальності як кореляції різних видів мистецтва, здійснене Володимиром Мюллером, доцільне тому, що в першому випадку йдеться про міжлітературну, міжтекстову взаємодію, а в іншому – про взаємовисвітлення літературою інших мистецтв, репрезентацію мистецтва в художній літературі, наслідок багатоканальності сприйняття. Завдяки інтермедіальності література підтверджує свій особливий статус універсального виду мистецтва, здатного відтворювати будь-які інші мистецькі явища.

Вернер Вольф інтертекстуальність та інтермедіальність вважає «міжсеміотичними відношеннями», розмежовуючи мономедійний і кросмедіальний варіанти зв’язку. Мономедійний варіант виявляється не в буквальному перенесенні матеріалу одного виду мистецтва в інший, а в його перекладі мовою медіадомінанти, завдяки чому зберігається гомогенність структури артефакту.

Щоб зрозуміти відмінність інтермедіальності від інтертекстуальності, необхідно врахувати семантику поняття «медіа». Під «медіа» мають на увазіне лише власне лінгвістичні засоби вираження думок, а й «будь-які знакові системи, в яких закодовано яке-небудь повідомлення»[[59]](#footnote-59)**,** маючи на увазі слово письменника, колір художника чи звук музиканта і т. п. Ідеться, по суті, про канали художньої комунікації між засобами різних видів мистецтва. Різні медіа, згідно з теорією Вілема Флюссера, можуть вступати у зв’язки взаємного означування. Кожний медіум має конкретну матеріальну структуру, що містить код, наприклад: для живопису – це колір, для графіки – лінія, для музики – ноти, що фіксують звуки. Теорія інтермедіальності враховує те, що художня форма бере активну участь у комунікації, а наділені специфічними ознаками художні форми різних видів мистецтва перебувають у стані взаємного обміну, взаємодіють одна з одною.

Німецький філософ Вальтер Беньямін помітив, що у процесі тиражування творів мистецтва їх унікальна форма втрачає свою неповторність, тому матеріальний компонент твору мистецтва, на його думку, набуває особливого значення, а форма твору постає не просто носієм значення, а його складником. Теорія інтермедіальності, що вийшла далеко за межі німецької наукової традиції, збагачується завдяки дослідженням про специфіку та взаємозв’язок мистецтв (Ю. Борєв, У. Вайсштайн, О. Вальцель, А.Зісь, М. Каган та ін.); працям про взаємодію літератури і живопису (Ю. Адамов, Б. Галанов, А. Гончаров, Н. Дмитрієва, О. Єгоров, М. Кузьмін, З. Старкова, І. Франко, К. Шахова); про літературно-музичні кореляції (К. Браун, Р. Брузґене, В. Васіна-Гроссман, В. Вольф, Л. Гервер, А. Гір, Т. Еліот, М.Машенко, С. Шер); феномен міжмистецьких зв’язків у творчості окремих авторів (В. Альфонсов, Л. Генералюк, Н. Дмитренко, І. Жодані, Г. Клочек, О. Мацяк, О. Профе, О. Рисак, М. Фока).

Різні медіа, згідно з теорією Вальтера Флюссера, можуть вступати у зв’язки взаємного означування. Кожний медіум має конкретну матеріальну структуру, що містить код. Теорія інтермедіальності ґрунтується на тому, що художня форма бере активну участь у комунікації, а наділені специфічними ознаками художні форми різних видів мистецтва перебувають у стані взаємного обміну та взаємодіють одна з одною.

Інтермедіальність постає наслідком засвоєння властивостей інших видів мистецтва, своєрідної «розгерметизації», контекстуальної креативності художньої літератури, що привласнює та асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки: візуальність живопису, пластичність скульптури, виражальність музики тощо. Інтермедіальність означає відсилання через знакову систему одного виду мистецтва до іншого, демонструє стереофонічну організацію художнього тексту, для автора-реципієнта стає терапевтичним засобом, дозволяючи насолоджуватися явищами високої культури і, таким чином, популяризувати їх. «Мадонна» Рафаеля, наприклад, інспірувала інтермедіальний полілог, у якому взяли активну участь Дж. Вазарі, В. Вакенродер, Й. Гердер, А.-В. Шлегель, В. Кюхельбекер, В. Жуковський, Л. Толстой, О. Герцен, А. Фет, а також українські поети: І. Франко («Сікстинська Мадонна»), П. Тичина («Скорбна мати»), М. Рильський («Сікстинська мадонна»), Є. Маланюк («Земна мадонна»), Юрій Клен («Божа мати»), Б.-І. Антонич («Велика гармонія»), Наталя Лівицька-Холодна («Ніжність»), І.Світличний («Мадонна»), Віра Вовк («Гуцульській Матері Божій») та інші.

Автори по-різному інтерпретують шедевр італійського Відродження, в семіотичному просторі віршів експлікують різні відтінки значень: Іван Франко акцентує її божественну і водночас загальнолюдську сутність; нетлінність краси; Максим Рильський – її «великий смуток», зумовлений знанням майбутнього свого Сина («Тому такий в твоїй печалі зміст, / Який лиш людство зрозуміти може, / А не свята Варвара й папа Сікст»); Богдан-Ігор Антонич – велич її жертви заради людей; Павло Тичина – антигуманний характер доби; Євген Маланюк – земну сутність. Інтермедіальний полілог підтверджує нетлінність мистецьких цінностей, експлікацію поетами нових смислових відтінків, що дозволяють виявляти авторську індивідуальність. «Мова» живопису при цьому включається в систему виражальності літератури не в її чистому вигляді: відбувається вербальне відтворення зображеного на полотні, перекодована таким чином інформація постає крізь призму іншого коду і набуває нового смислу. Інтермедіальність характеризує не лише цілісний метапростір і метамову культури, а й внутрішньотекстові зв’язки різних мистецтв. Вона тлумачиться, з одного боку, як спосіб висвітлення мистецтв у художньому творі, а з іншого – як методологія аналізу художнього твору і культури загалом.

На відміну від традиційного виявлення взаємозв’язку, «взаємного висвітлення» (за Оскаром Вальцелем) чи синтезу мистецтв – інтермедіальний аналіз ґрунтується на постструктуралістській і постмодерністській методології. Його теоретичною основою стало розуміння мистецтва як своєрідної знакової системи, що передає «образну» інформацію. Кожний вид мистецтва володіє притаманними йому засобами творення образу: література – словом, живопис – кольором і лінією, музика, що (за висловом Теодора Адорно) балансує між «мовою і не-мовою», – звуком і т. п.

**Запитання:**

1. Кому належить авторство поняття «інтермедіальність»?

2. Зіставте поняття «інтертекстуальність» та «інтермедіальність».

3. Порівняйте поняття «інтермедіальність» і взаємовисвітлення мистецтв.

4. Назвіть теоретиків інтермедіальності. Охарактеризуйте їх внесок у розвиток теорії інтермедіальності.

**ТИПОЛОГІЇ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ ЗВ**’**ЯЗКІВ**

1. Класифікація типів інтермедіальності Оге Ханзен- Льове.
2. Типологія Ульріха Вайсштайна.

**Література**

1. Вайсштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія* / За заг. ред. Д. Наливайка. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 393-410.
2. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк – Вінниця. 2015. 154 с.
3. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века.* К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вып. № 12. С. 149–154.
4. Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 450 с.
5. Müller J. E. Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster: Nodus Publikationen, 1996. 335 s.
6. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst- am Beispiel der Russischen Modeme. *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur ntertextualitat:* Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1983. Sonderbd 11. S. 291–360.
7. Wolf W. Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam: Rodopy, 1999. 272 p.
8. Scher S.P. Notes Toward a Theory of Verbal Music. *Comparative Literature*. Vol. XXII. 1970. № 2. P. 147–156.

Зарубіжні вчені розробили кілька типологій інтермедіальності. На матеріалі російського авангарду Оге Ханзен- Льове виокремлює такі типи інтермедіальності: перший пов’язаний із моделюванням фактури іншого виду мистецтва, наприклад: візуальних форм у поезії, таких, як акровірш, паліндром тощо; другий тип інтермедіальності виявляється в реалізації формотвірних принципів музичного, живописного чи архітектурного твору в літературному; третій – ґрунтується на інкорпоруванні мотивів, образів, сюжетів музики, живопису чи інших видів мистецтва в художній текст. Інкорпорування музичних творів у літературні спостерігається, наприклад, у прозі О.Кобилянської („Valse melancolique”, „Impromptu phantasie”). Вербальний дискурс знаходить у цьому разі верифікацію у музичному: твори Федеріка Шопена підтверджують значущість артикульованих письменницею ідей.

До тлумачення інтермедіальності склалося два підходи: формальний, що виявляє формальні наслідки цього процесу, та структуральний, що розглядає структуру взаємодії медіа. Йєнс Шрьотер на основі синтезу структурального і формального підходів розмежовує чотири типи інтермедіальності: синтетичну, що призводить до виникнення нових інтермедіумів, трансмедійну, трансформаційну й онтологічну. Синтетична інтермедіальність пов’язана з появою якісно нового, органічного інртермедіума. Трансмедійна, тобто формальна, інтермедіальність має у своїй основі естетичну реалізацію в одному медіумі формальних структур іншого медіума, трансформаційна – репрезентацію одного медіума в іншому, онтологічна – вияв якостей одного медіума через зіставлення з іншими.

Ульріх Вайсштайн виділяє такі міжмистецькі висвітлення: «твори мистецтва, які відображають та інтерпретують відповідну історію, а не є простою ілюстрацією до тексту; літературні твори з описом окремих витворів мистецтва; літературні твори, які створюють або літературно перетворюють зразки мистецтва; літературні твори, що імітують образотворчі стилі; літературні твори, що використовують технічні прийоми образотворчих мистецтв (монтаж, колаж, гротеск); літературні твори, що співвідносяться з образотворчим мистецтвом та художниками або передбачають спеціальні знання з історії мистецтв; синоптичні жанри (емблема); літературні твори на ту саму тематику, що й твори мистецтва»[[60]](#footnote-60). Звичайно, перераховані види міжмистецьких зв’язків не претендують на всеохопність і допускають застосування інших класифікацій. За ступенем вираженості зв’язків Вернер Вольф розмежовує експліцитну та імпліцитну форми інтермедіальності: перша виявляється в розповіданні, тобто тематизації („telling”, „thematization”); інша – в „імітації” („showing”, „imitation”, „dramatization”) структурних і змістових аналогів.

Органічними для художньої словесності виявляються літературно-музичні інтерференції, зумовлені спільною часовою, звуковою та ритмічною організацією музики та літератури. Статус музики як своєрідного коду для інших видів мистецтва, універсального засобу вираження людських емоцій Оскар Вальцель пояснив специфікою цього виду мистецтва, більшою розробленістю музичного словника, що проникає в літературу.

Проблему літературно-музичних кореляцій розробляв Стівен Пол Шер („Verbal Music in German Literature”), виокремивши такі різновиди, як симбіоз музики і літератури (вокальна музика), література в музиці та музика в літературі. Вчений розмежовує: а) «словесну музику» (word music), що стосується музичності художнього слова; б) «музичні структури і техніку» („musical structures and techniques”); в) «вербальну музику» (verbal music), що ґрунтується на описі музичних творів і вражень засобами художньої літератури. «Хоч вербальна музика може іноді досягати звуконаслідувального ефекту, – підкреслює дослідник, – вона ясно відрізняється від словесної музики (word music), яка спеціально прагне до літературної імітації звучання»[[61]](#footnote-61). Словесна музика виявляється у мелодійності висловлювання, звуковій організації тексту, вербальна – в ословленому результаті емоційно-суб’єктивного сприйняття музичного твору.

Пізніше Альберт Гір („Literatur und Musik. Komparatistischene Studien zu Strukturanalogien”, 1995) вніс семіотичні корективи у класифікацію Стівена Шера на основі співвіднесення музичного і словесного знаків. Він порівнював словесну музику з функцією сигніфіканта, структурні паралелі – з функцією сигніфіката, вербальну музику – з функцією денотата, референта. Вчений розмежував парадигматичний і синтагматичний рівні тексту: парадигматичний виділявся за принципом семантичної спільності, а синтагматичний розглядався як тотожній синтаксичному.

Осмислюючи музику як семіотичну систему, якій не властива семантика, Альберт Гір висловив думку про те, що завдяки переносу принципу еквівалентності з парадигматичної вісі на синтагматичну «стають можливими такі поетичні феномени, як рима, алітерація, віршовий ритм і т. п., тобто *впорядкування* здійснюється на вісі синтагматики, незалежно від семантичного компонента висловлювання»[[62]](#footnote-62). Альберт Гір розмежовує адитивні та візуальні феномени. «Слово і звук належать до адитивних (звукових) феноменів, що сприймаються в часі, – підкреслював учений, – тоді як візуальні феномени ми пізнаємо у просторі» (Гир 1999, 86).

У музикознавчій рефлексії літературних творів важливе значення має поняття поліфонії, яке Михайло Бахтін розглядає в аспекті «філософії множинності». Індивід тлумачиться ним як цілісна особистість, носій «цілісної особистісної позиції», «правди про світ». Усі інші голоси у творі репрезентують якісно відмінні соціальні контексти, ціннісні позиції, самостійні, проте суперечливі й несумісні. Поліфонія у його тлумаченні – це не просто множинність самостійних голосів і свідомостей, а й множинність не приведених до спільного знаменника поглядів, це розмаїття голосів, що постійно змагаються, борються, проте ніколи не примиряються. Поліфонія означає несумісність і незлитість різних голосів. Це поняття невипадково пов’язують із контрапунктом, під яким мають на увазі: «1) одночасне поєднання двох і більше самостійних мелодій у різних голосах; 2) мелодію, що долучається до певної мелодії; 3) те саме, що поліфонія; 4) рухливий контрапункт – повторне проведення поліфонічної побудови зі зміною інтервалів між мелодіями чи часу їх вступу один відносно одного»[[63]](#footnote-63). Ці значення контрапункта можуть бути застосовані для з’ясування специфіки літературно-музичних інтерференцій.

Олександр Махов розрізняє способи музичності літературного твору, зокрема виявлення в літературі формотвірних прийомів, таких, як контраст, повтор, наростання і спад (крещендо і дімінуендо). Він стверджує, що література точно не відтворює ту чи іншу форму в її конкретності, але завдяки загальним прийомам формотворення може відтворювати загальну лінію музичного твору. На думку вченого, основним засобом музичності твору є насамперед повтор у його різновидах: анафора, рефрен, лейтмотив, паралелізм, на звуковому рівні – алітерація, асонанс.

У системі інтермедіальних відносин перекодування знаків однієї семіотичної системи в іншу супроводжується взаємодією смислів. Вербальна і живописна картини, наприклад, суттєво різняться, адже властива образотворчому мистецтву статика замінена в художньому творі динамікою літературного образу, що виникає внаслідок смислових асоціацій і набуває нових відтінків. Побачене на полотні, видиме у творах Михайла Яцкова накладається на сприйняття реальності, відтіняє її бачення («Сонце, доми, дерева, *як на полинялих гобеленах»*), служить кодом розуміння загадкового сучасного: «По виразі личка, за той час відкрив я, що дівчина з вужем при грудях на образі в долішнім залі се її прабаба, а тайна, за яку вона грозила смертю, була для мене ясна, як на долоні».

Мнемонічна сила мистецтва допомагає пізнавати життя. Інтермедіальність – не лише наслідок запозичення, а й асиміляції літературою властивих іншим видам мистецтва засобів вираження. За визначенням Юрія Лотмана, це «текст у тексті», за характеристикою Єжи Фарино – «мистецтво в мистецтві», за висловом Наталії Тішуніної – «специфічна форма діалогу культур».

Французька дослідниця Василена Коларова пропонує розмежовувати інтермедіальність та інтерхудожність як вияв первісної спорідненості мистецтв, яку не змогла зруйнувати навіть їх подальша диференціація. Інтерхудожність вона розуміє як спосіб існування творів мистецтва, що забезпечує можливість конкретних інтермедіальних зв’язків.

Олексій Тімашков розглядає інтермедіальність як авторську стратегію у європейській художній культурі межі ХІХ – ХХ століть. Дослідник розмежовує, з одного боку, інтермедіальність як іманентну властивість тексту, з іншого – як авторську стратегію. Остання, на його думку, розгортається у «плані стилю» і визначається авторською індивідуальністю та досвідом творця.

Інтермедіальність як іманентна властивість тексту стосується «плану мовлення». У цьому випадку йдеться про універсальні властивості висловлювань, які не залежать від автора, а визначаються онтологією комунікації. Інтермедіальність – це спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва. Це, з одного боку, «внутрішньотекстова взаємодія у літературному творі семіотичних кодів різних мистецтв», з іншого (в широкому розумінні) – «взаємодія семіотичних кодів різних мистецтв у мультимедійному просторі культури»[[64]](#footnote-64).

Інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі. Прочитання живописних, кінематографічних чи музичних кодів у ній дозволяє виявити смислові глибини тексту, віднайти приховані в інтрахудожніх дискурсах відтінки значень.

**Запитання:**

1. Які типи міжмистецьких зв’язків виділив Оге Ханзен-Льове?
2. Яку типологію міжмистецьких зв’язків запропонував Ульріх Вайсштайн ?
3. Охарактеризуйте класифікації міжмистецьких зв’язків і визначте найбільш придатну для застосування.

**ЛІТЕРАТУРНО-МУЗИЧНІ ЗВ’ЯЗКИ:**

**ІСТОРІЯ ПИТАННЯ, КЛАСИФІКАЦІЇ**

1. Література і музика: спільне і відмінне.
2. Шляхи засвоєння музики літературою.
3. Словесна музика в літературі.
4. Типологія Вернера Вольфа.
5. Класифікація Рути Брузгене.

**Література**

1. Вайсштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? / Ульріх Вайсштайн . *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи.* Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 391-410.
2. Гир А. Музыка в литературе: влияния и аналогии / Перев. с нем. И. Борисовой. Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки. СПб, 1999. № 1. С. 86–99.
3. Брузгене Р. Музыка в литературе: тематизирование как аспект имагологии. *Літературна компаративістика.* Вип. ІV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч.1. К.: ВД «Стилос», 2011. 296 с.
4. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Зібр. тв*.: У 50 т. Т. 31. К.: Наук. думка, 1981. С. 45-119.
5. Scher St. P. Verbal Music in German Literature. New Haven: Yale University Press, 1968. 181 p.
6. Wolf W. Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam: Rodopy, 1999. 272 p.

У взаємозв’язку літератури та музики виявляються не лише їх генетична спорідненість і морфологічна близькість, а й «періоди дискримінації», коли один вид мистецтва, здобувши статус провідного, нав’язував свою волю іншому. Подібні зміни в ієрархії видів мистецтва в ту чи іншу епоху культурного розвитку зумовлені визнанням чи, навпаки, «дискредитацією» раціоналістичного типу пізнання. Сумніви щодо можливостей раціоналістичного пізнання світу стимулювали інтенсивний розвиток музичного мистецтва, що в добу символізму та імпресіонізму знову претендувало на статус універсального, зрозумілого всім виду.

Статус музики як своєрідного мистецького коду Оскар Вальцель пояснив універсальністю музичних форм, достатньою розробленістю музичного словника. Спільне коріння словесного та музичного мистецтва зовсім не означає їх тотожності: вони мають своїх носіїв образності та передають різну художню інформацію. «Коли музика апелює тільки до нашого слуху, самими чистими слуховими враженнями силкується розворушити нашу фантазію і наше чуття, то поезія, – наголошував Іван Франко, – властивими їй способами торкає всі наші змисли. Коли музика б’є переважно на наш настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструмента, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією…»[[65]](#footnote-65). Вербальна комунікація передає переважно інтелектуальну «інформацію», музична – емоційну. В основі літератури лежить «механізм дискретності» (за Юрієм Лотманом), музика, навпаки, континуальна, як і емоційне життя людини.

Для літератури і музики як адитивним феноменам характерні процесуальність відтворення і сприйняття, сугестія. «Музика на основі узагальнення і обробки інтонацій людської мови виробляє свою мову, яка становить ієрархію рівнів: окремих звуків, звукосполучень, акордів, – характеризує специфіку цього виду мистецтва Юрій Борєв. – Знакову, смислорозрізнювальну роль у музиці відіграють також гучність, темп, ритм та інші елементи»[[66]](#footnote-66). Теодор Адорно вважає, що музикабалансуєміж «мовою і не-мовою», володіє своїми, проте не понятійними засобами впливу. Питання про те, чи володіє музика «мовою», й до сьогодні лишається одним із найбільш дискусійних у мистецтвознавстві.

Художня література засвоює властивості музики різними шляхами: інтерпретації музичних творів, їх вербального опису, запозичення музичної термінології (соната, рапсодія, симфонія, серенада та ін.), присвяти чи введення у словесний твір імен відомих композиторів, виконавців, мелодійності висловлювання, що досягається різними повторами, звуконаслідуванням, внутрішнім римуванням тощо. Музика в цьому випадку постає донором, що кореспондує літературі свої можливості. У свою чергу, література платить за це донорство, надаючи свої засоби виражальному мистецтву, що, у свою чергу, прагне до зображальності**.**

Кельвін Браун виявив спільні структурні й жанрові елементи в літературі та музиці, відзначив численні музичні «сліди» в художній літературі. Неодноразові спроби поетів передати акустичні особливості музики призвели до того, що тон став спільним матеріалом для обох мистецтв. У ліриці тон досягається ритмом, інтонацією, тембром, звуконаслідувальними словами, що у слухача викликають такі ж відчуття, як і під час прослуховування музичних творів. Григорій Чупринка, який насамперед дбав про звучання вірша, творив мелодію зі звуків і підпорядковував її розкриттю мінливих відчуттів: «Будять т*иш*у листом в*иш*ні, / Липи, яблуні, дуби; / Десь *дзв*енять *дзв*інки розкі*ш*ні…». Повтори голосних і приголосних, окремих слів, вербальних конструкцій відтворювали багатоголосся природи, звукове розмаїття світу.

І музичні, і ліричні твори можуть мати у своїй основі принципи повторюваності, контрастності, розвитку. Можливості повторів у музиці, на думку Кельвіна Брауна, ширші, ніж у ліриці. У таких жанрах, як, скажімо, рондо, соната, фуга, певний тематичний елемент варіюється, видозмінюється і набуває поліфонічного звучання.

Стівен Пол Шер («Verbal Music in German Literature») виокремив у літературно-музичних зв’язках такі напрями, як симбіоз музики і літератури (вокальна музика), література в музиці та музика в літературі. У такій групі, як «музика в літературі», він розмежовує: а) «словесну музику» (word music), що стосується музичності художнього слова; б) «музичні структури і техніку» («musical structures and techniques»); в) «вербальну музику» (verbal music), що ґрунтується на описі музичних творів і вражень засобами художньої літератури. Євген Маланюк, описуючи, наприклад, «Місячну сонату» Людвіга ван Бетховена, передав ритм свого неспокійного часу, що змусив його стати добровільним вигнанцем: «Над обрієм глухий Бетховен / Жадобу, захват, скрегіт, жах – / Сполучує в єдиний помах / І буря звуків двиготить, / Вогонь скресаючи на зломах / Нещадних хвиль...». Так звана «буря звуків», викликана рухом диригента, знаходить у вірші художню реалізацію не лише на семантичному, а й фонічному рівнях. «Хоч вербальна музика може іноді досягати звуконаслідувального ефекту, – підкреслює Стівен Шер, – вона ясно відрізняється від словесної музики (word music), яка спеціально прагне до літературної імітації звучання»[[67]](#footnote-67).

Словесна музика в літературі досягається, по суті, тими ж засобами, що і в музичному мистецтві, тобто різними видами повторів: парономастичних і словесних конструкцій, слів, звуків, як, наприклад, у вірші Миколи Вороного «Зорі-очі», що має форму кільця завдяки варіюванню однієї строфи. Порівняймо першу і кінцеву строфи вірша: «Зорі-очі, очі-зорі / Тут і там. / Тут зорять – до дна прозорі, / Там зорять – як іскри в морі… / Зорі-очі, очі-зорі, / Я співаю вам!»; «Очі-зорі, зорі-очі / Тут і там. / Тут жагучі, тут дівочі; / Там блискучі, там урочі… / Очі-зорі, зорі-очі, / Я співаю вам!». Ніщо так не увиразнює настрій, як повтори, що дозволяють утримати емоції, надати їм сили і переконливості.

Словесна музика виявляється в мелодійності висловлювання, звуковій організації тексту, вербальна – в емоційно-суб’єктивному описі реального чи вигаданого музичного твору. «Яка дівочість в срібнім злеті флейти! / Як по-жіночи тіло скрипки снить! / Симфонія, мов теплий сад, шумить, – / Не вирвешся з її рясних алей ти!», – писав Микола Бажан. Опис симфонії «На відкриття одеського театру» українського композитора Дмитра Овсянико-Куликовського підтверджує чутливість реципієнта, який під впливом музики долає свою самотність. Вербальна музика, на думку Стівена Шера, не становить особливої цінності, адже здебільшого виявляє дилетантське захопленням музичним твором.

Альберт Гір («Literatur und Musik. Komparatistischene Studien zu Strukturanalogien», 1995) вніс семіотичні корективи у класифікацію Стівена Шера на основі співвіднесення музичного і словесного знаків. Він порівняв словесну музику з функцією сигніфіканта, структурні паралелі – з функцією сигніфіката, вербальну музику – з функцією денотата, референта. Вчений розмежував парадигматичний і синтагматичний рівні тексту: парадигматичний виділено за принципом семантичної спільності, а синтагматичний він тлумачить як тотожній синтаксичному.

Осмислюючи музику як семіотичну систему, якій не властива семантика, Альберт Гір висловив думку про те, що завдяки переносу принципу еквівалентності з парадигматичної вісі на синтагматичну «стають можливими такі поетичні феномени, як рима, алітерація, віршовий ритм і т.п., тобто *впорядкування* здійснюється на вісі синтагматики, незалежно від семантичного компонента висловлювання»[[68]](#footnote-68). Музика, апелюючи до підсвідомого, ірраціональних глибин, викликає суб’єктивні асоціації, смислові конотації, ледь уловимі семантичні відтінки, що нелегко піддаються вербальному відтворенню.

Наприкінці ХХ століття інтермедіальну концепцію міжмистецьких зв’язків запропонував Вернер Вольф. Теоретичною основою інтермедіальності стало розуміння мистецтва як своєрідної знакової системи, що передає «образну» інформацію. Кожний вид мистецтва володіє притаманними йому засобами творення образу: література – словом, живопис – кольором і лінією, музика – звуком тощо. Вернер Вольф типологію Стівена Пола Шера назвав інтракомпозиційною інтермедіальністю, тобто такою інтермедіальністю, при якій зв’язки літератури і музики виявляються в межах твору. Підвиди цієї інтермедіальності розглянемо докладніше:

1. Інтермедіальна референція:
   1. імпліцитна референція (інтермедіальна імітація):
      * музикалізація твору («музика в літературі»),
      * програмова музика («література в музиці»),
   2. експліцитна референція (інтермедіальна тематизація),
      * дискусії про музику в літературі,
      * відображення музики в літературі («музика в літературі»);
2. Плюральна медіальність (сигніфікати належать більше, ніж одній, семіотичній системі):

* інтермедіальне злиття (виконання опери, опера, «музика і література»),
* інтермедіальна комбінація (текстова основа опери, музика і література).

В інтермедіальній референції виокремлено два варіанти зв’язків: експліцитні, що виявляються в інтермедіальній тематизації, та імпліцитні, що характеризуються інтермедіальною імітацією. За ступенем виявлення літературно-музичних зв’язків Вернер Вольф розмежовує експліцитну та імпліцитну інтермедіальність: перша виявляється в розповіданні, тобто тематизації («telling», «thematization»); друга – в «імітації» («showing», «imitation», «dramatization») структурних і змістових аналогів.

У широкому тлумаченні, тобто в екстракомпозиційній інтермедіальності, Вернер Вольф розмежовує трансмедіальність (наративність музики та літератури, принципи варіації та ін.) та інтермедіальну транспозицію, що виявляється в переносах одного виду мистецтва в інший.

Кореляція типологій Стівена Шера та Вернера Вольфа дозволяє зробити висновок, що виділена Вольфом плюральна медіальність співвідносна з підгрупою «музика і література» і виявляється як синтез, наприклад, слова та мелодії в пісні, драми та музики в опері. Інтермедіальні компоненти в цій підгрупі відзначаються гетерогенністю, гібридністю і призводять до появи таких синкретичних форм, як звуковий фільм, опера.

На основі класифікації Вернера Вольфа в художній реалізації «музики в літературі» Рута Брузгене виділяє кілька рівнів:

«1. Тематизування музики (розказування, використання музичних образів); тематизування в межах тексту *з/без* спеціальної функції метатексту чи метаестетичного відображення; тематизування паратексту; тематизування контексту.

2. Імітація (музикалізація літератури): «мовленнєва музика»; аналоги форм і структури (мікро- і макроформи); аналоги змісту музики.

(Обидва ці випадки музикалізації можуть бути зв’язані з асоціативним мисленням.)

1. Відтворення музики в літературному тексті шляхом асоціацій: загальні способи музичної референції, специфічні способи музичної референції»[[69]](#footnote-69). Так звана «музика в літературі» реалізується такими засобами: тематизацією її компонентів, подібністю акустичних феноменів під час їх відтворення, структурними аналогами тощо.

Однак слід зважати на те, що структурні аналогії з музикою можуть виникнути не лише внаслідок їх свідомого відтворення, а й на основі спільних мистецьких принципів формотворення. Василь Пачовський, скажімо, назвав свій триптих «сонатою», щоб акцентувати імітацію жанрових ознак музичного твору, специфіка якого виявляється у протиставленні й розвитку двох тем, що набувають різної тональності, зумовленої в цьому разі несподіваним заміжжям коханої, яка віддала перевагу іншому. Авторське жанрове визначення – соната – стає у триптиху маркером інтермедіального зв’язку з камерною інструментальною музикою, її багатим емоційним потенціалом, сугестивною силою. Музикознавчий код літературознавчої інтерпретації триптиху, отже, актуалізовано самим автором. Як і в сонаті, мотив палкого кохання у триптиху зіставляється, а потім протиставляється настроям зрадженого юнака, який страждає і не може перебороти своїх почуттів: «Цілувала і спивала / Ревні сльози з віч моїх, / Та й випила мою душу, / Моє серце, сум і сміх!». В останньому вірші триптиху подвійна тональність акцентована як на семантичному, так і на структурному рівнях. Триптих відтворює музичну структуру сонати і тому відсилає до творів подібної жанрової парадигми, що мають у своїй основі загальні естетичні принципи побудови. Особливого значення набуває той факт, що в унікальності кожного окремого художнього тексту виявлено універсальні естетичні структури, притаманні іншим видам мистецтва, для яких характерні наростання напруги, досягнення кульмінації і поступовий спад.

Музика дозволяє передати цілу гаму почуттів – неясних, мінливих, не завжди ясно усвідомлених. «…Музикалізація тексту, – вважає Рута Брузгене, – створюється як заздалегідь продумане формування дискурсу, що здійснює вплив на лінгвістичний матеріал, композицію повістування, структуру, підбір образів із метою виникнення в художньому тексті переконливої аналогії з музичним твором чи з його впливом» (Брузгене 2011, 114). Музичність у літературі стає додатковим засобом смислотворення, при цьому не витісняє й не ущемлює виражальні можливості слова. У процесі функціонування музичного твору – під час створення, виконання і сприйняття – відбувається нарощування його смислових відтінків завдяки співтворчості композитора, виконавця та слухача, які беруть участь у комунікації, актуалізують свій життєвий та емоційний досвід. Виконавець і слухач нерідко по-своєму сприймають авторський задум, стають, по суті, його активними співтворцями, долучаючи власні асоціації, що виникли у процесі сприймання

Рената Краукліс пропонує враховувати в літературно-музичних зв’язках апеляцію до семантики, синтактики і прагматики музики. «Тема музики в літературі не вичерпується міжсеміотичною транспозицією з одного мистецтва в інше, – вважає дослідниця. – Літературний текст також апелює до різних філософських концепцій <…>, а також до семантики слів-сигналів (музика, наспів, звук, ритм, хор, скрипка та ін.), значення яких розширюється за рахунок літературного контексту»[[70]](#footnote-70). Згадані слова-сигнали, звичайно, потребують чіткішої диференціації, врахування їх багатої символіки, що конкретизується в контексті твору.

Струнні та духові інструменти у творах можуть протиставлятися як інструменти небесних і підземних богів, асоціюватися, відповідно, з аполонівським чи діонісійським первнями. Аполонівське, у свою чергу, викликає асоціації з порядком, мірою, ладом, відбиває одвічне прагнення людства до гармонії, діонісійське – зі стихією, дисгармонією. Той самий музичний інструмент може набувати різних смислових відтінків у творах, адже відбиває емоційний стан автора, гаму його мінливих відчуттів.

Без перебільшення, проза Михайла Яцкова насичена музичними рефлексіями, поняттями (арія, симфонія, менует, акорд, тон), фонічними ефектами, що підтверджують потужну музичну складову його творів і служать багатим матеріалом для спостережень. Музичність творів пояснюється насамперед тим, що, за власним зізнанням автора, він просто «рвався до мистецтва», відчував його магічну силу, захоплювався майстерною грою німецького скрипаля Віллі Бурместера, якого мав можливість слухати у Львові і вважав «божественним» виконавцем, усіма силами намагався засвоїти виражальні й сугестивні можливості музики.

З цією метою письменник актуалізував назви багатьох музичних інструментів: скрипки і цимбал («Цимбали гуділи, як рій бджіл, як гомін підгірських дзвонів, що завмирає в воздухах серед столітніх лип»; «На липі гудуть скрипки і цимбали – пчоли в повени цвіту»; «Музика строїв скрипку, в ній будився тихий плач дитини»), трембіти («Плач трембіти лягав на гори і хмари»), кіфари, флейти («Водограй сипав діаманти на струни кіфари, а поза твоїм тихим голосом чув я орфейські звуки і далеку симфонію грецьких флейтів»), арфи, сопілки, сурми, барабану. З переліку номінацій помітно, що письменник актуалізує старовинні (наприклад, кіфара, арфа) й народні (сопілка, трембіта, цимбали) інструменти, що підтверджує, з одного боку, обізнаність автора в цій сфері, з іншого – його безмежну віру в силу музики, її виражально-творчі можливості. Особливе функціональне навантаження мали в Михайла Яцкова такі струнні музичні інструменти, як скрипка та арфа, що приваблювали і своїми виражальними можливостями, і плавністю та красою форми, і багатою історією, і міцними зв’язками з різними культурами**.**

За допомогою струнних музичних інструментів митець передавав багатоманіття світу, багатоголосся природи, цілу амплітуду почуттів. При цьому важливою виявлялася форма цих музичних інструментів, що викликали асоціації з симетрією людського тіла, насамперед жіночого. В описі жіночої краси, пишного волосся, округлих форм тіла помітні музичні рефлексії: «Рамена творили старинну *арфу* зі слонової кості, волосся – золоті струни. Бедра звужувалися вгору, спливали лагідними лініями до ніг і творили дві *арфи* на собі. Збоку рисувалися також лінії грецької *арфи»*. Повторенням слова «арфа» підкреслюється не лише зовнішня подібність, а і багатозначність образу, що потребує розшифрування закладених у ньому смислів.

Амбівалентне тлумачення арфи зумовлене її багатовіковою історією, значним звуковим діапазоном, можливістю відтворення різних тональностей, постійною невдоволеністю митця між бажаним звучанням і видобутими звуками, її асоціативним сприйняттям як своєрідного порогу між земним і потойбічним світами: «Ти раз вінець моєї душі, то знов многострунна арфа**,** в якій закляті чари розкошу й терпіння. Так пророки в вітхненні шукали епохами імені бога, а в мене нема богів, нема музи над Тебе. Як же назвати Тебе? Ти муза моєї весни, раю і терпіння…». Арфа асоціюється з відходом в інший світ, із переживанням людських утрат, неминучості життєвого кінця, служить відтворенню невимовного, незбагненного розумом.

Звуки сурми та барабана герої Михайла Яцкова сприймають як щось чуже, небажане. Ці звуки змушують, наприклад, персонажа новели «Білий коник», опам’ятатися («Голос сурм і барабанів пригадав мені воєнний розказ»). Введення автором у словесну тканину творів назв музичних інструментів сприяло актуалізації їх символіки, розширенню асоціативного поля текстів, збагаченню емоційно-виражальних ресурсів літератури, її сугестивному впливу на читача.

Як один із шляхів реалізації музики в літературному творі слід розглядати відтворення навіяних нею вражень, спогадів, асоціацій. Цей шлях транспонування музики в літературу був досить поширеним у письменника – палкого шанувальника цього виду мистецтва. У поезії у прозі «Дитяча грудь у скрипці» автор, відтворюючи музичний ефект наростання звуку (крещендо), зображує той момент танцю, коли його темп прискорюється: «Мати пішла в колесо, дітвака взяв страх. Кличе матір зразу потихо, потому голосніше, та вона не чує його, не видить, лиш бігає з іншими в колесо і сміється, як би плакала, аж дітвака по серці ріже. Він не може на це довше дивитися і плаче, зойка на все горло, але цього ніхто не чує, бо його плач у скрипці». Картина танцю навіяна музикою. Гра на скрипці, що формою нагадує серце, асоціюється з невтішним плачем дитини, яка не може привернути увагу матері, втягнутої у танцювальний ритм. Михайло Яцків, отже, «розшифровує» слухові враження, передає навіяні віртуозною грою на скрипці переживання. «Плач» скрипки прокладає шлях до інтуїтивного пізнання основ буття, духовного очищення. Звуки набувають сакрального значення, бо привідкривають завісу над таємницями буття.

Письменник розкриває причини креативного акту, інспірованого великим зворушенням, болем, стражданням. Життєві випробування, пережиті страждання, хоч не раз вибивають митців із життєвого ритму, однак у мистецькому плані породжують справжні шедеври. В «Adagio consolante» показано, що музика народжується з великого болю і зворушення, тільки тоді вона хвилює, непокоїть, викликає зливу асоціацій і спогадів. Вже назвою твору – «Adagio consolante» – дається вказівка на те, як має виконуватися твір: «повільно, зла­ходжено». Такі рекомендації, як правило, подаються перед партитурою музичних творів. Автор, отже, свідомо акцентував зв’язок із музикою, яка здатна навіювати певні емоційні стани, зачаровувати.

В описаному Михайлом Яцковим випадку музика резонує зі станом душі наратора, який відчитує в ній ті смисли, які підказує йому життєвий досвід. Мелодія нагадує нараторові про загибель маленького Дана, який дуже тішився, коли його розважав пустун Тівар. Передчасна смерть малюка, спричинена його випадковим падінням, різко змінила життя причетного до цієї трагедії Тівара, який відчув свою провину в тому, що сталося з його маленьким братиком. Свої переживання герой твору вилив у музиці, що давала йому можливість виповісти невтішні болі й жалі. В «Adagio consolante» спостерігається вербалізація музики, що передається через сприйняття свідка цієї трагедії: «Слухаю і собі не вірю. Пливуть тони, дивна музика … знайомі таємні тони, що скрипка може їх виспівати, бо грудь скрипки – є грудь дитини... Лине скарга з далекого світу… Сльози перемішалися в діаманти і падуть на глибину, а на тій глибині струни арфи». Округлість зовнішніх контурів скрипки викликає асоціації з дитячими грудьми. Музика нагадала свідку трагедії про пережите, змусила ще раз відчути душевні муки й усвідомити, що Тівар страждав не менше, ніж він. Письменник акцентує катарсис, який настає від творчої реалізації задуму, майстерного виконання твору.

Музичний інструмент для музиканта – його спільник, порадник. Скрипка постає щирою порадницею для творчої особистості, вона відбиває його душевний стан, «до душі промовляє душею». Антропологізацією музичних інструментів акцентується самотність митця, який може довіритися хіба що скрипці як втіленню своєї душі.

Форми репрезентації музики в малій прозі Михайла Яцкова різноманітні, акцентовані поетикою заголовків, актуалізацією музичної термінології, назв старовинних музичних інструментів, що нерідко набувають амбівалентного тлумачення. Автор удається до відтворення навіяних музикою вражень і асоціацій, опису майстерного виконання та його впливу на слухачів, досягає фонічної виразності тексту тощо. Музичність у літературі стає додатковим засобом смислотворення, вона не витісняє й не ущемлює слово, а збагачує його виражальні можливості, cприяє досягненню акустичного ефекту. Як митець синестезійного світобачення Михайло Яцків невтомно збагачував зображально-виражальні можливості мови, переконливо відтворював слухові враження, звукове розмаїття природи, досягав фонічної виразності творів.

Різноманітність і багаторівневість вияву літературно-музичних зв’язків ускладнює їх типологію, зумовлює звернення до різних критеріїв розмежування, виявляє недостатню розробленість категоріального апарату інтермедіальних досліджень. Літературно-музичні інтерференції збагачують діалог поетів із читачами, надають йому відтінків недомовленості й багатозначності, ірраціональної глибини і неодновимірності.

**Запитання і завдання:**

1. Які спільні ознаки мають лірика і музика?
2. Якими засобами досягається мелодійність ліричного твору?
3. Простежте шляхи засвоєння музики художньою літературою.
4. У чому особливості типології літературно-музичних зв’язків Вернера Вольфа?
5. Яку типологію запропонувала Рута Брузгене?

**ЛІТЕРАТУРНО-МАЛЯРСЬКІ КОРЕЛЯЦІЇ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ**

1. Література і живопис: відмінності цих видів мистецтва.
2. Образ маляра в літературних текстах.
3. Особливості транспонування візуальних елементів у вербальний текст.
4. Літературно-малярські кореляції .

**Література**

1. Автухович Т.Е. Поэтический экфрасис: риторика чтения. *Чтение: рецепция и интерпретация:* сб. науч. ст. В 2 ч. Ч. 1 / ГрГУ им. Я. Купалы; редколл.: Т.Е. Автухович [отв. ред.]. Гродно: ГрГУ, 2011. С. 126-133.
2. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів.* Друга половина ХХ – початку ХХІ ст. / Упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В.Моренця; Пер. з польськ. С.Яковенка. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 309-321.
3. Генералюк Л. Екфразис у контексті correspondans des arts. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки.* Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. С. 52-77.
4. Дмитриева Н. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962. 315 с.
5. Шахова К. Образотворче мистецтво і література. Літ.-крит. нарис. К.: Дніпро, 1987. 195 с.

Письменники нерідко демонструють універсалізм свого творчого обдарування, реалізуючи себе не лише в літературі, а й у музиці, живописі чи інших видах мистецтва. У добу Ренесансу це явище виявилося особливо яскраво. Геніальний художник Леонардо да Вінчі був, наприклад, не лише автором таких відомих картин, як «Джоконда», «Таємна вечеря», а й музикантом, який віртуозно грав на лірі, інженером-конструктором смертоносної зброї.

Іван Франко, порівнюючи творчу діяльність маляра і письменника, підкреслював: «Маляр дає нам враження кольорів, поет викликає тільки спомини кольорів; маляр апелює безпосередньо до змислу, поет – до уяви»[[71]](#footnote-71). На його думку, письменник може апелювати до будь-яких відчуттів реципієнта, викликати в нього цілу шкалу різноманітних вражень.«Бо коли малярство апелює тільки до зору і тільки посередньо, при помочі зорових вражень, розбуджує в нашій душі образи, які найзвичайніше являються в асоціації з даним зоровим враженням (напр., бачимо на малюнку дерева з повгинаними в однім напрямі гіллям і вершками і догадуємося, що се є вітер, або бачимо голі дерева і закутаного, скуленого чоловіка і заключаємо, що йому зимно, і т. і.), то поезія апелює рівночасно до зору і до слуху, а далі при помочі слів і до всіх інших змислів і може викликати такі образи в нашій душі, яких малярство ніяким чином викликати не може» (Франко 1981). Поезія може впливати не лише на зорові, а й слухові, смакові, нюхові та інші рецептори, передавати цілу гаму почуттів. «Звідси <…> виражальна універсальність її художньої мови, хоч у чуттєвій повноті й конкретності вираження окремих сторін буття вона [тобто література. – В.П.] поступається іншим мистецтвам (наприклад, скульптурі – в пластичності вираження, малярству – в його візуальній наочності й барвистості, музиці – в емоційній наснаженості тощо), – відзначає Дмитро Наливайко. – Вираження, що дається засобами словесного мистецтва, за своєю технологією знакове, воно більш узагальнене й абстраговане у відтворенні чуттєвої реальності, але водночас воно різнобічніше, сказати б універсальне, наділене специфічною синтетичністю»[[72]](#footnote-72). Синтетичність художнього мислення виявляють митці, які не обмежуються однією сферою діяльності, а реалізують себе в різних амплуа. Олена Блаватська, Наталена Королева, Оксана Лятуринська, Галя Мазуренко, Емма Андієвська, Віра Вовк та інші авторки, наприклад, візуалізували свої життєві спостереження, збагачували власні художні твори засобами образотворчого мистецтва: розташуванням предметів, відтворенням їх форми, кольору тощо. Їх вабили мінливі лінії, розмаїті барви, тони і напівтони, вони прагнули малювати словом.

Галя Мазуренко, наприклад, як професійний художник образно характеризувала специфіку живопису, особливості його рецепції: «І мова барв для вуха неприступна, / Як слово неземне для молодих...». Живопис, звичайно, сприймається не слухом, а зором, проте авторка висловила цю думку образно, адже сама легко читала «мову» барв і щедро послуговувалася нею у власній творчості, малюючи і словом, і фарбами.

Письменники-малярі в літературних творах нерідко змальовували своє друге «я», передавали творчий екстаз художника, захопленого реалізацією своєї потаємної мрії. Богдан Лепкий, наприклад, у новелі «Образ» відтворив світ митця-естета, який, зображуючи оголену жінку, експлікував свої підсвідомі імпульси («артист вдивлявся в образ, як у живу людину, говорив з ним, пестився і любив всею силою, всею тугою наболілої душі»). Художник Рут прагне жити у світі краси – на противагу прагматичному оточенню, яке не може зрозуміти естетичних цінностей. Захоплений своїм творінням – портретом жінки, в якій поєдналися тілесна і духовна краса, – Рут втрачає адекватне сприйняття реальності, уявляє, що кохана з його картини прийшла до нього.

Митці нерідко постають у ситуації конфлікту не лише з міщанським оточенням, яке їх не розуміє, а й і з самими собою, як, наприклад, Корній Каневич (Білий Медвідь) із драми Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Талановитий художник не може розібратися в тому, що ж для нього важливіше: власний син, якого необхідно лікувати, негайно вивезти із задушливого Парижа, чи картина, моделями для якої служили його дружина Рита (Чорна Пантера) та син Лесик. Хвороба сина не дає можливості завершити полотно, але й продати його задля порятунку дитини митець не хоче, вважаючи їх для себе рівноцінними, завзято змагаючись із дружиною за своє незавершене творіння. Навіть зміни на обличчі хворої дитини Корній фіксує не як люблячий батько, а як спостережливий художник: «Як слабенько кривить губки… Змінився все-таки. От рисочка нова… Не дам, не дам тобі, моє бідне, померти… Мій Лесик не помре…». Побачивши нові рисочки на обличчі сина, митець хоче перенести їх на полотно, біжить ще раз до дитини, щоб запам’ятати і зараз же відтворити нові враження на полотні. Родина дає йому не лише натхнення, але й обтяжує побутовими проблемами, бо він мусить думати не тільки про творчість, не лише про реалізацію своєї заповітної мрії, а й про звичайний заробіток.

Корній Каневич, з одного боку, протистоїть тим малярам, які шукають натхнення в коханках, моделях, ведуть богемний спосіб життя, з іншого – він близький цьому середовищу, бо уважно прислухається до порад закоханої в нього Сніжинки, яка переконує звільнитися від обтяжливих родинних обов’язків, ізолюватися у світі краси, творити для вічності. «Артист з голови до ніг, од мозку до серця мусить бути красою, – підкреслює вона, – коли хоче не малюнки дати, а красу, велику й вічну».

На думку Рити, красу слід шукати в земному житті, його радощах і турботах («Життя, Ніко, не в красі, краса в житті, в любові, ось в цьому! (Показує на Лесика.) Це єсть людське…»). Корній же, заповзявшись будь-якою ціною закінчити полотно, радить їй продавати своє тіло Муленові хоча б заради їхнього сина. Конфлікт між подружжям відтіняє чорно-біла символіка твору, акцентована його назвою. Імпульсивна, пристрасна Рита, яку називають Чорною Пантерою, не може погамувати ревнощів, сама свідомо провокує їх, щоб переконатися, що Корній любить її і готовий пожертвувати навіть мистецькими амбіціями ради збереження родини. Їй здається, що в боротьбі за дитину всі засоби виправдані, проте зусилля виявилися марними: їй не вдалося ні чоловіка переконати в необхідності продати незавершене полотно, ні врятувати єдиного сина. Коли ж художник побачив нові рисочки на обличчі змученої втратою дитини дружини, він, здається, не усвідомлює всієї неприродності ситуації, відтворюючи рисочки страждання на обличчі матері, яка йому позує йому з мертвим немовлям на руках.

*«Корній* (шепоче). Тепер єсть знов… От тут. Так-так… Це воно... Воно, воно…

*Рита* (тихо, чудно). Воно? (Посміхається).

*Корній.* Так-так, нічого, нічого, посмішка ця нічого… Тепер добре… (Малює)». Дилема *краса чи родина* набуває трагічного розв’язання: гине і прекрасна картина, яку порізала Рита, і вся родина.

Чорно-білим контрастом у назві твору акцентовано полярність, різномасштабність мистецьких і життєвих цінностей, творчих і родинних обов’язків. Образ митця дає можливість виявити коло авторських зацікавлень, розкрити взаємозв’язок між художньою реальністю та проблемами (за Михайлом Бахтіним) «біографічного» автора, актуалізувати естетичні, морально-етичні аспекти творчої діяльності, що, з одного боку, дає митцям задоволення, надію на визнання, славу, а з іншого – мстить їм чорною невдячністю: як сучасників, так і майбутніх поколінь. Звернення до образу митця дозволяє експлікувати власні мистецькі інтенції, художньо верифікувати свої творчі принципи.

Рене Веллек вважав малярські паралелі неверифікованими тому, що вони ігнорують специфічні закони літератури та образотворчого мистецтва як автономних сфер мистецької діяльності. Переконання в неперекладності художніх тропів на «мову» візуальних мистецтв довгий час домінувало в літературознавстві. Северина Вислоух пояснює «реабілітацію візуального образу й повернення до малярської проблематики в літературознавстві» насамперед полемікою зі структуралізмом та акцентуванням проблеми іконічності літератури і мімезису.

Міжмистецький інтеракціонізм може реалізуватися в інтерпретації малярських творів, що не переносяться у вербальний текст, а завдяки поетичному натхненню перекодовуються засобами літератури. «…Опис картини переносить у літературний текст образний смисл кольору, форми, композиції тощо. Однак автор під час опису передає своє сприйняття і розуміння твору, свої враження, асоціації, роздуми, а тому в інтермедіальності наявна не цитація, а кореляція тексту»[[73]](#footnote-73). Палітра барв, відтінків, ліній своєрідно трансформується крізь призму суб’єктивного сприйняття реципієнта, який міг захоплюватися малярською технікою, системою образів, проте, скажімо, не погоджувався з авторським задумом чи не розумів його. Опис образотворчого полотна, реалізований у вербальному творі, збагачує його смисловий потенціал за рахунок залучення і транспонування елементів візуальних видів мистецтва, які виявляються пропущеними в ньому крізь призму авторської свідомості. Йдеться не про безпосереднє перенесення, наприклад, кольору в літературний твір, а насамперед про відтворення враження від кольору.

Трансплантація в художню літературу елементів зображальних видів мистецтва відбувається, як правило, шляхом вербального відтворення візуальних вражень, композиції картини. В літературних творах – на відміну від зображальних мистецтв – відтворюється невидиме візуальне. Вербалізація мистецьких артефактів у художніх творах виконує композиційну, сюжетну, естетичну, характерологічну та інші функції. Нерідко вона є наслідком не безпосереднього, а опосередкованого сприйняття, що досягається завдяки технічним досягненням. «Синтетичний образ літературного твору як симбіоз Слова, Кольору і Звуку – це не тільки словесний образ, збагачений новими структурними компонентами. У процесі взаємодії естетичних полів відбувається інтенсивне „нарощування нових граней”, збудження інертних компонентів і, головне, народження нових якостей. На горизонтальний рівень (сюжетна канва, лейтмотив, образна система) накладаються вертикальні амплітуди, художнє слово постає водночас у декількох вимірах: семантико-емоційному, ритміко-мелодійному, колористичному, тобто у силових полях поетичної, музичної та живописної образності»[[74]](#footnote-74).

«Транспонування» візуальних елементів у вербальний текст супроводжується їх динамічним осмисленням, тому словесна картина суттєво відрізняється від живописної, виконаної фарбами і сприйнятої зором. «Візуальні форми – лінії, кольори, пропорції – також здатні до артикуляції, як і слова, – вважає Сюзанна Лангер, – проте радикальна відміна полягає в тому, що візуальні форми не дискурсивні й закони цієї артикуляції інші, ніж закони синтаксису»[[75]](#footnote-75).

Письменниця-малярка Галя Мазуренко намагалася збагнути таємниці живопису, осягнути особливості творчої манери майстрів пензля: Поля Сезанна, Ван Гога, Клода Моне. У полотнах Поля Сезанна вона відкривала для себе кольорові відчуття, існування речей поза «сюжетом», простором, лінією, намагалася збагнути невимовне: не те, що зобразив художник, а те, що картина дозволяла побачити глядачеві, що виявлялося естетично вагомішим, ніж видиме. Йшлося про нерепрезентоване, про те, що читач міг відчути за зображеним, про те, на що маляр лише натякав. У незрозумілому глядачам захопленні циліндрами, конусами Поля Сезанна вона помічала простоту стилю.

Словесне відтворення мистецьких цінностей призводило, по суті, до перетворення описуваних об’єктів, що поставали крізь призму літературного коду та авторського сприйняття. У полілог із творцем мистецького артефакту вступав літератор, а продовжував читач, створюючи свій варіант описуваного. Поетичні описи мистецьких раритетів Святослава Гординського сприяли знайомству українських читачів із цінностями інших народів, збереженню пам’яті про них. Заглиблення у сферу нетлінних мистецьких цінностей дозволяло поетові знімати крайню емоційну напругу, долати самотність спілкуванням з авторами артефактів, які привертали його увагу, викликали певні асоціації. Це спілкування виконувало не лише естетичну, комунікативну, а й терапевтичну функції, даючи можливість прилучатися до вічного, актуалізувати його у своїй пам’яті та свідомості читачів.

Екфраза відкривала простір для експлікації різних смислових відтінків, що залежали від багатьох чинників: насамперед самого артефакту, ставлення спостерігача до автора-творця, емоційного стану реципієнта, його життєвого досвіду, культурної компетенції тощо. Існує два підходи до розуміння сутності екфрази: вузький і широкий, що характеризується прагненням розглядати його як опис літературно-художніми засобами твору будь-якого іншого виду мистецтва. Залежно від того, який вид мистецтва описано, виділяють архітектурну, живописну, статуарну екфрази. Екфраза, на думку Юрія Коваліва, – це «інтерсеміотичне розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів живопису, скульптури, музики, архітектури та інших видів мистецтва»[[76]](#footnote-76). Отже, в цьому випадку йдеться про опис інших видів мистецтва.

Леся Генералюк розглядає екфразу як своєрідну «гру» автора вербального твору з читачем: «Подеколи гра стає винятково віртуозною, бо фактично автор тексту, головний диспонент правил, ставлячи інтертекстуальні маркери, тобто вказуючи назви мистецьких творів, їх авторів чи упізнавані елементи, оперує утопічною в плані мови обіцянкою доступу до твору мистецтва. Читач розуміє, що засвоєння візуального твору мистецтва через вербальний текст нездійсниме, але, оскільки «екфрастична надія» відіграє свою роль, він погоджується бути учасником цієї парадоксальної гри. Щоправда, іноді більше від предмету опису читача цікавить сам текст, який завдяки підключенню суміжних мистецтв розширює і асоціативні канали, і загальнокультурну сферу рецепції»[[77]](#footnote-77). Майстерно описаний мистецький артефакт привертає увагу читача своїми іманентними властивостями.

У вузькому розумінні екфраза – це «вербальне *подання* візуального зображення», «словесний опис твору зображального мистецтва в художньому тексті». Платон у діалозі «Софіст» акцентував на тому, що малярі в зображенні пропорцій зважають не на об’єктивну відповідність, а на кут зору, під яким сприймаються образи. Живописна екфраза відбиває позицію глядача, послідовність руху очей, зміну зорових вражень, за спостереженням Леоніда Геллера, процес осягнення мистецького явища реципієнтом. Вербальний опис твору мистецтва призводить до оживлення сприйнятих деталей, естетизації мистецького артефакту, народження вторинного продукту культури як реакції на первинний.

Презентуючи артефакт, Святослав Гординський не лишався об’єктивним спостерігачем, а виявляв своє бачення мистецьких творів. Поет надавав перевагу інтерпретаційній моделі міметичної екфрази, що виникала на основі вражень від конкретного артефакту, нерідко згортаючи описові деталі до мінімуму, щоб експлікувати викликані спогляданням емоції, роздуми, асоціації. Маркерами безпосереднього контакту автора з артефактами були слова «дивлюсь», «око тішить», «поглядати», «стежити» тощо. У творчій практиці поета домінували міметичні екфрази, що мали певного відповідника в мистецькій скарбниці людства. Ці екфрази виконували функцію збереження культурної пам’яті.

Літературно-малярські кореляції у творчості письменників можуть набувати різних форм: ілюстрування власних віршів, вербальна інтерпретація картини живопису, словесна трансформація жанрів образотворчого мистецтва, актуалізація імен великих художників, уявний діалог із ними.

**Запитання і завдання:**

1. Як література засвоює властивості візуальних видів мистецтва?
2. Що досягається актуалізацією образу маляра в літературі?
3. Назвіть письменників, які реалізували себе в живописі.
4. Як відбувається транспонування візуальних елементів у вербальний текст?
5. Визначте особливості екфрази.

**ЛІТЕРАТУРА І КІНО: ПРИКЛАДИ ВЗАЄМОДІЇ**

1. Література і кіно як види мистецтва.
2. Засвоєння літературою засобів кіно.
3. Література як джерело кіносценаріїв.

**Література**

1. Агафонова Н.А. Искусство кино. Этапы, стили, мастера. Пособие для студентов вузов. Минск: Тесей, 2005. 192 с.
2. Базен А. Що таке кіно? М.: Мистецтво, 1972. 384 с.
3. Брюховецька Л. Література і кіно: проблеми взаємин: літературно-критичний нарис. К.: Радян. письм., 1988. 181 с.
4. Кадетова Э. Г. История мирового кино. Томск : ТУСУР, 2007. 152 с.
5. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. 576 с.
6. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд 3-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2007. 280 с.
7. Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 450 с.
8. Червінська О. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. посібник. Чернівці: Рута, 2001. 56 с**.**
9. Ямпольский М.Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. 464 с.

Література, з одного боку, засвоює засоби інших видів мистецтва, з іншого – сама стає джерелом тем, мотивів, образів для музики, малярства, театру, кіно. Особливо тісними виявилися її зв’язки з кіно в період 90-х років минулого століття, коли давалися взнаки відсутність професійних кіносценаріїв і фінансування галузі. Це змусило режисерів узятися за екранізацію української класики. Олександр Муратов звернувся до творів Миколи Хвильового.

Микола Хвильовий, який, за власним зізнанням, прагнув передати «запах епохи», її бурхливий ритм і несподіванки, виробив неповторний, місцями затемнений, стиль, що вже відзначали дослідники його творчості: Віра Агеєва, Юрій Безхутрий, Раїса Мовчан, Олег Соловей та інші. Проблема стилю Миколи Хвильового виникає у зв’язку з тим, що йдеться про спроби інтерпретаторів письменника продовжити його роман «Вальдшнепи», відчитати у творі приховані смисли. При цьому маємо врахувати, що історія роману відбила певною мірою долю самого автора, який відразу після арешту Михайла Ялового відчув наближення трагічних подій і намагався привернути увагу громадськості до того, що відбувалося й невідворотно наближалося. У передсмертному посланні письменник підкреслював: «Арешт ЯЛОВОГО [виділення автора. – В.П.] – це розстріл цілої Генерації… За що? За те, що ми були найщирішими комуністами? Нічого не розумію. За Генерацію ЯЛОВОГО відповідаю перш за все я, Микола Хвильовий». Почуття відповідальності змушувало письменника бити на сполох.

Зіставимо роман Миколи Хвильового «Вальдшнепи» з творами різних видів мистецтва: з одного боку, з повістю Артема Сокола «Аглая», а з іншого – з однойменною стрічкою, знятою за цим романом на кіностудії імені О. Довженка в середині 90-х років минулого століття, тобто майже через сім десятиліть після трагічного знищення роману. Необхідність зіставлення зумовлена спробами інтерпретаторів заповнити лакуни, що мали місце у творі, дати своє бачення тогочасних подій. При цьому зважаємо на час та особистості самих інтерпретаторів, а також особливості кожного виду мистецтва.

Спробуємо виявити, які лакуни в романі дали підстави для неоднозначного його прочитання, з’ясуємо відмінності конкретизацій «Вальдшнепів», здійснених засобами різних видів мистецтва. Зіставлення творів різних видів мистецтва – літератури й кіно – потребує врахування особливостей кожного з них. При цьому маємо на увазі, що літературна версія тексту – це справа одного автора, а кіно – це колективний феномен, наслідок співпраці сценариста, режисера, постановника, звукооператора, акторів, декоратора, гримера і т. п.

Для розуміння полілогу інтерпретаторів роману з Миколою Хвильовим важливою є думка Ганса Роберта Яуса про те, що наступні покоління у творі минулого можуть відчитати імпліцитну відповідь: «Твір минувшини постає перед нами як «ще наділений мовою» тому, що форма, яку розуміють як художній характер, що вийшов за рамки практичної функції бути свідченням певного історичного періоду, зі зміною тих періодів зберігає відкритим, а отже, й сучасним значення в розумінні імпліцитної відповіді, завдяки якій твір промовляє до нас»[[78]](#footnote-78). Імпліцитна відповідь потребує відчитування, а підстав для верифікації літературної й кінематографічної версій роману маємо недостатньо, адже сам автор знищив частину свого твору на вимогу партії. Спогади тих, хто мав можливість прочитати цей твір за життя письменника, не дають повного уявлення про авторський задум хоча б тому, що сам автор «роздав» свої й чужі висловлювання героям, свідомо вдавався до затемнення думки, подеколи виявляв амбівалентність в оцінці тогочасних подій. «Важливим елементом гри з читачем є «відкритість» їхнього закінчення, що проектує нове поле для роздумів – гра триває і після ознайомлення з текстом, вона є невичерпною, безконечною, – підкреслює Раїса Мовчан. – Автор же і так залишається замаскованим, він ніколи не робить остаточного висновку, ніде не виявляє власного ставлення до зображуваного»[[79]](#footnote-79). Письменник свідомо заохочував реципієнта до відчитування латентних смислів твору. Так званий «відкритий» фінал роману, що в цьому випадку виявився вимушеним, відбиває характерну ознаку ідіостилю М.Хвильового, змушує реципієнта моделювати подальший розвиток подій, прогнозувати долю героїв.

Юрій Шевельов помітив, що персонажі роману «Вальдшнепи» заходять у своїх твердженнях значно далі, ніж їх творець, зокрема в засудженні здійснюваної в той час українізації, утвердженні ненависті як (нібито?!) творчої сили. Кіноверсія роману «Вальдшнепи» привернула увагу Лариси Брюховецької, Олександра Пронкевича, Вікторії Тарасенко, проте, через відсутність кінопрокату, маркетингу фільм так і лишився маргінальним явищем, що призвело до невтішних зізнань амбітного режисера про те, що «не­спра­вед­ли­ва до­ля ча­с­то піднімає до вер­шин успіху і сла­ви по­вних нікчем, при­сто­су­ванців, еле­мен­тар­них ша­х­раїв», а не його – Олександра Муратова.

Інакше була сприйнята літературна версія роману Миколи Хвильового. «Аглая» зацікавила читачів і критиків, зокрема Олександра Вешелені, Ольгу Жук, Лілію Шутяк, Ростислава Чопика, які, однак, неоднозначно відреагували на появу в поважному видавництві «Смолоскип» цієї повісті, авторство якої викликає різні припущення, адже Осип Зінкевич висловився надто скупо про того, хто приховувався за літературним ім’ям – Артем Сокіл. Цілком імовірно, що відповідно до назви роману «Вальдшнепи» автор повісті свідомо обрав собі літературне ім’я зі сфери орнітології – *Сокіл.*

До спроби інтерпретації в повісті «Аглая» роману Миколи Хвильового досить критично поставився Ростислав Чопик, підкреслюючи відмінність його персонажів від героїв попередника, які, у свою чергу, виникли під впливом персонажів Федора Достоєвського. Відмінність, без сумніву, має місце, але в повісті, що особливо важливо, спостерігається заповнення тих смислових лакун, які лишилися на розсуд реципієнта в романі. Захоплений «Вальдшнепами» Артем Сокіл створює, по суті, фанфік, мідквел, даючи своє бачення відомих героїв М.Хвильового в нових умовах і водночас уводячи нових персонажів, таких, як Вілій, Петро, Аглая молодша, син Клавдії та Вовчика – Валік.

Артем Сокіл у літературній версії «Вальдшнепів» надає образу Аглаї вирішального значення, називаючи повість її ім’ям, що відрізняється правописом від імені героїні Миколи Хвильового лише однією літерою – **г**. Зміна літери ґ на г служить знаком не лише орфографічних змін, а насамперед знаком розмежування образів героїнь, які живуть у різний час і сповідують різні цінності.

Автор повісті «Аглая» переносить дію в «колишнє столичне місто над Лопанню», тобто в Харків, який у 1919–1934 роках був столицею УРСР. Покровський собор, що донині зберігся з другої половини ХVІІ століття, набуває у творі символічного значення духовного зв’язку поколінь, адже саме сюди приходить Аґлая, щоб подумки перенестися в неспокійні тридцяті роки і згадати, а то й подискутувати з Карамазовим щодо «мамулуватості» українців, здобутків і втрат на своєму життєвому шляху. Експозиція повісті стисла, побудована на екскурсі героїні в минуле, що було тісно пов’язане з Дмитрієм Карамазовим, якого їй (за версією автора повісті) вдалося звабити.

Артем Сокіл висуває гіпотезу про те, що Карамазов, прототипом якого (цілком імовірно) міг бути сам Микола Хвильовий, пішов із життя не з власної волі, а був ліквідований як особливо небезпечний владі літератор. «У шибці я [тобто Аґлая. – В.П.] побачила невеличку дірочку, шибка не розбита, лише невеличка дірка від кулі…». Загадковість обставин смерті посилюється несподіваним зникненням передсмертних записок із письмового столу, що могли б (хоча б частково) прояснити причини того, що сталося трагічного 13 травня 1933 року. Проте у своєму герої автор намагається віднайти не лише самого себе, а й іншого, відмінного від себе, але важливого для самопізнання. Михайло Бахтін, характеризуючи взаємини автора та героя, помітив: «Але ці точки поза героєм, на які все ж стає автор, мають випадковий, непринциповий і невпевнений характер; ці хиткі точки позазнаходжуваності зазвичай змінюються упродовж твору, стосуючись лише окремого, певного моменту в розвитку героя, потім герой знову вибиває автора із тимчасово зайнятої ним позиції, і він змушений намацувати іншу»[[80]](#footnote-80). Йдеться про ту ситуацію, коли герой оволодіває автором і змушує діяти всупереч його волі.

Як і автор, Дмитрій Карамазов у роки революції та громадянської війни заради ідеї ризикує життям, проте з часом помічає деформацію омріяних ідеалів. У цій ситуації він постійно озирається на пережите, зіставляє з теперішнім і ніяк не може визначитися, як має діяти в нових обставинах. «Ці Карамазови забули, що вони Карамазенки, що їм бракує доброго пастиря, – коментує Аґлая. – Вони (часто розумні й талановиті) не здібні бути оформителями й творцями нових ідеологій, бо їм бракує широкої індивідуальної ініціативи й навіть відповідних термінів, щоб утворити програму свого нового світогляду. Це запальні Діцґени, що їх використовують Маркси та Енгельси, але це не Маркси та Енгельси». Дмитрію самому потрібний провідник, який би вказав шлях, змусив би йти до кінця. Таким провідником стає для нього Аґлая, яка зрозуміла хворобу Дмитрія та інших Карамазових і взяла ініціативу у свої руки, протиставивши нерішучості, безвольності свою активність та впевненість у досягненні мети. Вона підштовхує Дмитрія до необдуманих кроків, імпульсивних рішень. Її поведінка переконує в тому, що вона вміє розставити пастки, в які легко потрапляє Дмитрій, захопившись її мигдалевими очима. Вона обирає тактику батога і пряника. «Прекрасне визначення! – з захопленням сказала Аґлая і тут же чомусь іронічно усміхнулась. – Але…». Багатозначне «але», недомовленість призводять до нерозуміння, лишають простір для інтерпретації, більше того, породжують конфлікт інтерпретацій, адже від особистості реципієнта, його життєвого досвіду, внутрішнього стану залежить те, як будуть заповнені ті чи інші текстові лакуни. Тим більше, що автор, за спостереженням Раїси Мовчан, скрізь виявляє ідеологічну неоднозначність: «Популярні у 1920-і роки ідеї: комуністична, націоналістична, антропософська чи, скажімо, про «загибель цивілізації» тощо лише розглядає, переосмислює, ніби перевіряє в умовному художньому тексті й ніколи не утверджує» (Мовчан 2008, 281). Тим самим автор доручає читачеві самому робити відповідні висновки.

Аґлая, за влучним спостереженням Лідії Кавун, стає ніби другим *Я* Дмитрія. З одного боку, це московка, яка хизується своїм походженням, вишуканими манерами, з іншого – розсудлива, впевнена в собі звабниця, яка спокушає жертву всіма можливими засобами – і тілом, що викликає асоціації з полотнами Рубенса, й інтелектом. Рішуча, вольова, амбітна, вона знає, чого хоче, свідомо виводить Дмитрія з рівноваги, провокує на необдумані вчинки. Вона, наприклад, запитує в нього, що він буде робити, якщо вона розповість його дружині про їхні взаємини. Напрошується питання: для чого їй потрібні подібні експерименти. Чи не тому тьотя Клава наспівує арію баядери з оперети угорського композитора Імре Кальмана «Баядера», викликаючи таким чином асоціації зі святою справою зваблення заради досягнення мети й розширюючи асоціативний простір твору.

Роман «Вальдшнепи», зокрема та його частина, що збереглася до нашого часу, закінчується розмовою Євгена Валентиновича і Вовчика, суть якої можна реконструювати за допомогою аналогій з іншими творами письменника, в яких функцію зваблення виконували жінки, як, скажімо, Майя з «Повісті про санаторійну зону». Її завдання полягало в тому, щоб звабити, а потім донести на Анарха

За версією Артема Сокола, Аґлая, виконуючи завдання, закохалася у Дмитрія Карамазова. Народивши від нього сина і назвавши його ім’ям батька, вона підтвердила свою вірність коханому, адже, як показує автор на початку повісті, вона часто приходила на могилу Дмитрія разом із сином, доки не була схоплена органами безпеки. Артем Сокіл своєю версією, по суті, дає відповідь на дуже важливе для читача питання про те, чи пробачила влада Аґлаї те завдання, яке вона мала, проте належним чином не виконала. Згадка про арешт героїні та її маленького сина підтверджує нещадність запущеної на повні оберти каральної машини. Про репресії в Україні можна було згадувати або за межами країни, або через багато десятиліть після того – вже в часи Незалежності. Подібних деталей у Миколи Хвильового, звичайно, не могло бути, отож, Артем Сокіл намагався внести інші, ніж у попередника, акценти, дати своє бачення ймовірного розвитку подій.

Автор повісті «Аглая» буквально сприйняв поліфонічний роман Миколи Хвильового, не усвідомив неоднозначності його смислів, ледь помітної іронії і гри з читачем, за якими маскувався автор, тим самим створюючи умови для амбівалентного сприйняття твору.

Слід звернути увагу на те, що професор Вовчик у Миколи Хвильового – лінгвіст, в Артема Сокола – літературознавець. Ця зміна профілю діяльності вченого зумовлена тим, що історія української літератури зазнала вилучення багатьох імен і творів, не раз переписувалася згідно ідеологічних настанов партії, пережила набагато більше змін, ніж мовознавство. Тому важливою виявляється деталь про неодноразове (13 разів!) переписування професором історії української літератури – залежно від суспільно-політичних змін у країні, ідеологічних настанов керівних органів. Філософія цього вченого проста: «Ми люди практичні, ми обережні, найобережніші з усіх. Тому ми живемо». Це філософія кон’юнктурника, який адаптується до будь-якої влади, адже вважає, що «в ім’я збереження життя можна пожертвувати всім – ідеями, принципами, друзями, знайомими, навіть рідними [… ], щоб жити». Тому й знаходить він у літературі потрібні владі смисли, підтверджуючи таким чином її пристосуванську, імітаторську роль.

Артем Сокіл, як і його попередник, лишає кінець твору відкритим, змушує таким чином читача доуявляти його, адже Дмитро та Аглая були заарештовані на могилі свого батька саме в день його смерті – 13 травня. Число 13, яке так любив Микола Хвильовий, у нумерології означає розрив із минулим, руйнування ілюзій, початок нового циклу. Неоднозначність кінця повісті відповідає духу першоджерела, підтверджує спроби Артема Сокола наслідувати манеру попередника.

Спроби художньої інтерпретації «Вальдшнепів» Миколи Хвильового переконують, що роман мав значний вплив на реципієнтів, які відчитують у ньому приховані смисли, що твір функціонує у «великому часі» (за Михайлом Бахтіним). Режисер однойменної стрічки, син відомого письменника – Олександр Муратов – в інтерв’ю газеті «Друг читача» запевнив, що йому вдалося у фільмі відновити втрачену частину роману: «Найцікавіше, що люди, яким Хвильовий давав читати роман повністю, казали мені, що я зробив дуже схоже на оригінал. Мені було неважко зрозуміти себе на його місці і стати ним на ту хвилину. Головні колізії другої частини я знав завдяки Володимиру Сосюрі і Олександру Довженкові, які читали її. Вони дуже приблизно пам’ятали зміст, але я відновив роман, бо знав усю творчість Хвильового»[[81]](#footnote-81). Запевнення, звичайно, далекосяжне, а от аргументи мали б бути більш переконливими, тим більше, що ті, кому довелося повністю прочитати роман, не змогли зберегти в пам’яті всі деталі й сьогодні не можуть підтвердити вірогідність кіноверсії.

Однойменний фільм «Вальдшнепи» завершив кінотрилогію за творами Миколи Хвильового. Знятий у світло-коричневих тонах, цей фільм справляє враження пожовтілих від часу світлин. Постановник Олександр Муратов та оператор Володимир Басс свідомо обрали техніку сепії, щоб досягти враження давнини і водночас примарності зображеного. Завдяки ефекту старої хроніки оператор акцентує достовірність відтвореного, передає тривожну атмосферу підготовки до масштабного «полювання» на людей.

Відтворенню колориту епохи у стрічці служать гасла, що з’являються в кадрах фільму, деталі інтер’єру, зокрема портрет Сталіна, пожовтілі світлини на стінах, лампа з абажуром у помешканні, що знімають Карамазови під час відпочинку, цегляна піч на подвір’ї, що служить улітку для приготування їжі, характерний для того часу одяг героїв.

У романі приїзд Вовчика зображується в той час, коли пройшли холодні дощі з грозою*.* У стрічці конкретизовано, що Вовчик прибув пароплавом і відразу зайшов до «буфету найкращих фіалок», який так детально описав йому в листі товариш. Сценарист Вікторія Муратова (дружина Олександра Муратова) зберегла розмову Ганни і Дмитра, інспіровану Вовчиком, який розповів Карамазовим про своє знайомство з двома «досить-таки пікантними дамочками». У сценарії також збережено дуже важливу для розуміння суїцидального синдрому репліку Карамазова, адресовану Ганні: «Чи ти хочеш, щоб я собі кулю пустив у лоб?». Відчутно, що Дмитрій роздратований питаннями дружини, яка схвильована станом свого чоловіка, бо бачить, як той надовго зникає з двома підозрілими дамочками, виявляє повну байдужість до неї як до жінки, відверто критикує політику партії, до якої належить. Питання Вовчика про те, як Дмитро ставиться до дружини, викликає в нього незадоволення, адже він, як сам зізнається, її просто ненавидить за те, що вона покірна, тиха і лагідна, за те, що вона не здатна вбити людину, бо вбивство заради великої мети, на його думку, виправдовує злочин.

У фільмі Юлія Волчкова в ролі Аглаї, гра якої була високо оцінена Ларисою Брюховецькою, постає, на мою думку, не такою яскравою, як захоплено відгукувався про неї Вовчик у романі, називаючи «не дівчиною, а прямо запашною клубничкою». Зовнішніми даними Юлія Волчкова значно поступається своїй «тітці», роль якої прекрасно виконує Ірина Дорошенко, яка поводиться так безцеремонно, наче це її справжнє амплуа. Зображення Юлії Волчкової крупним планом дає можливість акцентувати на таких деталях її поведінки, як свідоме зваблення Карамазова. Як професійна звабниця Аглаясвідомо розпалює пристрасть у Дмитра,оголює своє тіло на пляжі, а потім усіляко уникає зустрічі з ним, щоб змусити його страждати. Вона добре вивчила свою жертву, прагне познайомитися з дружиною, щоб продемонструвати їй свій вплив на її чоловіка й надати ще більшої пікантності їхнім стосункам, тому у присутності Ганни поводиться безцеремонно, провокує її до скандалу, заявляючи, що таким, як Карамазов, потрібні саме такі дружини, як вона.

Зваблюючи тілом, Аглая впевнена в досягненні поставленої мети, вважає Дмитра вже своїм. «Ти, тьотю Клаво, надзвичайно наївничаєш! У наш вік за два тижні не тільки сходяться, але й розходяться...», – цинічно заявляє вона. Упевненість, очевидно, приходить із досвідом, тому, мабуть, це не перша жертва спокусниці, якщо вона настільки впевнена в досягненні мети. У стрічці зміна поведінки Аглаї також лишає простір для інтерпретації. Невипадково тьотя Клава швидко зрозуміла, що її «племінниця» закохалася. У стрічці й повісті «Аглая» спостерігається подібність акцентів, проте досягається вона різними засобами: у фільмі – еротичною сценою, в повісті – зображенням відвідин Аґлаєю могили Карамазова.

Роль тьоті Клави у фільмі блискуче зіграла Ірина Дорошенко, мімікою, жестами, інтонаціями передаючи чуттєву натуру, яка прагне насамперед задоволення тілесних потреб. Удалими виявилися подані крупним планом кадри про те, як вона іронізує з приводу свого статусу тітки такої молодої племінниці, як Аглая. Акцент на цій сцені дозволяє збагнути підтекст кіноверсії, за якою родинні зв’язки – звичайнісінька фікція, необхідна лише для більшої переконливості взаємин виконавців завдання. Спокуслива тьотя Клава успішно зваблює Вовчика, задовольняє свої сексуальні потреби з ним у саду, не дуже-то переймаючись тим, що може бути викрита в будь-яку хвилину. Це підтверджує гіпотезу про те, що родинні зв’язки служать лише ширмою, за якою приховуються виконавці доручення. Коли справу було зроблено, тобто, коли опозиційно настроєна до влади людина була ліквідована, тоді виконавці доручення відпливли пароплавом. Дим, який клубочиться з труби, символізує душу, що покинула тіло. Багатозначний кінець фільму залишає простір для роздумів, дає можливість прогнозувати подальше життя Аґлаї.

Роль Дмитра Карамазова у стрічці зіграв Олександр Кузьменко, який зовні трохи схожий на Хвильового і на час зйомок мав уже значний досвід роботи в кіно, проте амбівалентність персонажа, який не вміє володіти собою, своїми почуттями, а тому відштовхує від себе друзів, знайомих, йому не вдалося пластично передати: надто невідповідним його вдачі виявився цей персонаж, буквально зітканий із протиріч, знервований, доведений до тієї межі, за якою – лише крок до суїциду. Карамазов піддається раптовим поривам настрою: то просить вибачення у дружини, яку ласкаво називає «Ганнусею», то жене її геть, як непотріб. При цьому міміка, жести, інтонації голосу актора не відбивають тієї зливи емоцій, що просто розшматовують героя.

Микола Хвильовий підкреслював, що Карамазов навіть до Ганни виявляв неоднозначне ставлення: співчуття і ненависть водночас. «Хіба Ганна здібна піднятись до тих питань, що так тривожать його? Хіба вона коли-небудь переможе свою обмеженість? Ганна все-таки типова миргородська міщаночка, і саме вона й не дає йому зробитись цільною й рішучою людиною, саме вона й перешкоджає йому протиставити себе рабській психіці своїх дегенеративних земляків». У власних проблемах герой прагне насамперед звинуватити когось, а не себе, сприймає дружину як втілення провінційності й хуторянства.

У стрічці «Вальдшнепи» відтворена почута від сучасників Миколи Хвильового версія про те, що небезпечного для влади Карамазова має ліквідувати його друг, аби й інші повірили в те, що смерть героя революції – це просто випадковий збіг обставин. За кіноінтерпретацією, Євген Валентинович, роль якого прекрасно виконує театральний режисер, народний артист України (1988) Едуард Митницький, вимагає від Вовчика вбити друга, щоб таким чином реабілітувати себе в очах влади. Саме йому доручено під час полювання вбити друга. Карамазов, дізнавшись про справжню мету цього полювання, вигукує: «А зараз ти маєш мене вбити, друже. Запам’ятай, я не людина, я вальдшнеп». Боротьба нерішучого Вовчика і неврівноваженого, експресивного Дмитра подається крупним планом, адже тільки таким чином глядач може зрозуміти, як друг, який здавався по-дитячому наївним, безпосереднім, раптом стає убивцею. Як зразок вертикального монтажу ця сцена постає багатозначною. Дмитро, усвідомивши всю складність ситуації, прагне врятувати Вовчика.

На кіноверсії «Вальдшнепів» позначилися кон’юнктурні моменти, що призвели до введення в фільм таких додаткових деталей, яких не було в романі. Зображення маленької доньки розкуркулених батьків Марійки необхідне у стрічці для того, щоб показати авторитет Карамазова, завдяки якому йому і вдалося врятувати цю маленьку дівчинку, яка мусила переховувалася в очереті після розправи над батьками і довго не могла прийти до тями після пережитої трагедії.

Екранізація роману «Вальдшнепи» підтвердила введення відсутніх у першоджерелі деталей, перестановку окремих сцен, імовірного дописування літературного твору. У стрічці увиразнювалися окремі завуальовані в першотворі моменти, однак привнесення невластивих автору висловлювань, як, наприклад, твердження Карамазова про те, що Україна вкриється тюрмами і концтаборами, переконує в осучасненому прочитанні твору прозаїка. «Наша комуністична імперія приречена на неминучий крах, бо існує за рахунок рабської праці», – заявляє Дмитро у фільмі. Помітні відхилення від роману змушують робити висновок про трансформацію першоджерела у стрічці.

Роман Миколи Хвильового «Вальдшнепи» поліфонічний, дає простір для поліваріантного прочитання, яке здійснюється на рівні тлумачення образів, додавання відсутніх у першоджерелі сцен, персонажів, реплік. Артем Сокіл зображує Аглаю вірною Дмитрію: вона відвідує його могилу, подумки звертається до коханого, турбується про їхнього сина Дмитра. У стрічці «Вальдшнепи» героїня – насамперед спокусниця, баядера, зваблива й самовпевнена. Досягнувши мети, вона разом з іншими виконавцями справи відпливла пароплавом, ніби нічого й не сталося.

В «Аглаї» Артем Сокіл зображує представників молодшого покоління, які навіть не згадувалися Миколою Хвильовим. Це Вілій, Петро, Валік, діти Дмитрія Карамазова – Дмитро й Аглая. У стрічці нововведених персонажів мало: в кадрах, як уже зазначалося, з’являється донька розкуркулених батьків – Марійка, жінка, яка пасе кіз і різко реагує на появу відпочивальників.

Отож, маємо дві відмінні одна від одної версії першоджерела: літературну й кінематографічну, що підтверджують вільне поводження з романом, уведення відсутніх у першоджерелі сцен. У зв’язку з тим, що дія в повісті «Аглая» Артема Сокола відбувається в шістдесятих роках, тобто через три з половиною десятиліття після зображеного в першоджерелі, це дає підстави розглядати її як сиквел, що відзначається не лише розвитком попереднього твору, а й перенесенням подій в інший щодо нього час. Англійське сиквел походить від латинського *sequo*, що в перекладі означає ‘продовжую, слідую за’. Так називають книги, фільми чи інші творчі продовження творів, що переносять дію попереднього твору в майбутнє.

У кінострічці «Вальдшнепи» час дії хронологічно не виходить за межі першоджерела, що дає підстави розглядати її як мідквел, тобто такий розвиток попереднього твору, який не порушує часові межі інтерпретованого тексту. Мідквел, як і сиквел, творчо продовжує чийсь твір засобами літератури чи кіно, але в межах уже визначеного попередником часу.

**Запитання і завдання:**

1. З’ясуйте особливості кіно як виду мистецтва.
2. Подумайте, якими засобами кіно впливає на глядача.
3. Продемонструйте, що кіно – це колективний феномен.
4. Зіставте літературний твір і його кіноверсію.
5. Чи впливає час екранізації літературного твору на його кіноверсію?

**ПЕРЕКЛАД У МІЖЛІТЕРАТУРНИХ ЗВ’ЯЗКАХ**

1. Перекладач як інтерпретатор чужого тексту.
2. Перекладацькі стратегії поетів.
3. Варіація.
4. Відмінності варіації та перекладу.

**Література**

1. Волков А. Творча індивідуальність перекладача. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства.* Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 558.
2. Денисова Г. В мире интертекста: язык, память, перевод / Предисловие С.Гардзонио; Предисловие Ю.Н.Караулова. М.: Азбуковник, 2003. 300 с.
3. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. Монографическое учебное пособие. К.: Брама, 2004. 336 с.
4. Тороп П. Тотальный перевод*.* Tartu : Изд-во Тартуского университета, 1995. 220 с.

«*Кожен, хто прагне освоювати чужий край і чужу культуру, повинен шукати можливостей заглибитись в іншу мову. У цьому полягає перелом, якого не уникнути і який повинен допомогти вилікуватись, якщо людина хоче вижити в нових умовах» Г.- Ґ. Ґадамер*

Форми засвоєння іншомовних літературних надбань різноманітні. Переклади як форми міжлітературної перцепції у цьому плані мають важливе значення, адже дають можливість, з одного боку, познайомитися з художніми здобутками інших літератур, сприяють їх засвоєнню літературою-реципієнтом, з іншого – характеризують уподобання перекладача, його сприйняття художнього тексту, рівень його перекладацької культури, іноді й вплив позалітературних чинників на його діяльність.

Перекладач постає реципієнтом і водночас інтерпретатором чужого тексту: йому доводиться відтворювати оригінал, враховувати специфіку двох мов (якщо вдається обійтися без перекладу-посередника), шукати найточніші відповідники, заповнювати притаманні першоджерелу лакуни. Внаслідок творчої діяльності перекладача виникає, по суті, новий текст, що не копіює оригінал. Таким чином, перекладач постає творцем «тексту про текст», адже абсолютно точно відтворити чи повторити оригінал йому не вдається. Якщо оригінал вважати інваріантом, то його переклади іншими мовами будуть вторинними щодо нього текстами, тобто його варіантами, моделями перцепції.

На думку Пеетера Торопа, переклад є завжди «інтерпретацією оригіналу», наслідком певної стратегії, розрахованої на введення чужого тексту в свою культуру. З позиції перекладацьких стратегій дослідник виділяє спроби коментувати оригінал перекладом, супроводжувати текст коментарем, зіставляти переклад і систематичний коментар, перетворити коментарі в компенсацію неперекладних елементів тексту. При цьому коментування перекладу, як наголошує вчений, може набувати ідеологічного відтінку. Коментарями, як вважає Михайло Гаспаров, мають супроводжуватися насамперед твори античних письменників, щоб читач міг адекватно їх сприйняти. Михайло Тростніков характеризує художній переклад як «своєрідний міст між двома культурними свідомостями», як «інтертекст інтеркультури», маючи на увазі його інтегративний характер.

Обов’язковими умовами адекватного перекладу служить «близькість соціально-філософського світосприйняття», «подібність темпераментів»[[82]](#footnote-82) автора і перекладача, літературного стилю і жанру. Однак це твердження не претендує на універсальність, адже є перекладачі, які успішно відтворюють тексти різних стилів.

Переклад виникає внаслідок інтерсуб’єктної взаємодії автора і перекладача, що виявляє своє розуміння оригіналу, тлумачить його, заповнює лакуни. Для повноцінного перекладу необхідно враховувати найтонші відтінки оригіналу. З одного боку, художній переклад характеризує смаки перекладача і його розуміння тексту, з іншого – підтверджує наявність «зустрічних течій» (Олексій Веселовський) у літературі-реципієнті. Ці зустрічні течії виникають під впливом суспільно-політичних, ідеологічних, загальнокультурних чинників, що сприяють чи, навпаки, гальмують засвоєння іншомовних надбань і збагачення культур. Так, наприклад, вірш Райнера Марії Рільке «Святий Юрій» близький українській народнопоетичній традиції, що наділяла Змієборця казковими рисами. Функція спасіння, в якій розкривався герой, надавала йому сакрального змісту, проте, в перекладі Богдана Кравціва, Юрій кидається рятувати дівчину з «нестями», отже, виконує свою місію несвідомо. Одним невдалим словом заперечується, по суті, традиційний статус героя.

Переклади творів можуть сприйматися як оригінальні, якщо вони здійснені кваліфіковано і враховують специфіку літератури-реципієнта. Дмитро Чижевський, скажімо, наводив цікавий приклад того, як переклад вірша Адама Міцкевича «Польській матері» помилково приписують російському поетові Михайлові Михайлову. Подібні випадки траплялися і з перекладами Генріха Гейне, що здобували самостійне життя, зокрема в українській літературі.

Переклад – це процес і водночас результат діяльності. У творчій діяльності перекладача виділяються такі етапи: перцепції оригіналу чи перекладу-посередника (якщо оригінал відсутній), його інтерпретації і мовного оформлення, що фіксує результат цього процесу. Процес перекладу можна проілюструвати схемою: *оригінал – інтерпретанта – переклад.* Оригінал і переклад співвідносні один з одним як донор і реципієнт, який реагує адекватно чи вибірково, сприймає і відтворює всі можливі чи лише певні відтінки тексту.

Зацікавлення українських авторів творчістю Райнера Марії Рільке зумовлене зверненням поета до праслов’янської тематики, універсальністю художнього мислення, філософічністю, глибиною думки, співзвучністю ідейно-естетичних домінант його творів національним інтенціям, мелодійністю, високою культурою вірша. Богдан-Ігор Антонич як один із перекладачів відзначав, що твори Рільке «дають неначе синтезу українського духу: з одного боку, безмежжя артизму української національної психіки, а з другого – мужню шану справедливості...». Особливо імпонували вірші, написані під впливом перебування в Україні: «Все буде знов могутнє і велике», «В оцім селі...». Приваблювала і Прага, де колись мешкав австрійський поет, «слов’янський відгомін празького життя» у ній, тому для Євгена Маланюка там навіть сади «строфами Рільке» шумлять. Зазначені чинники сприяли виникненню багатої україномовної «рількеани», представленої перекладами, стилізаціями, переспівами, варіаціями тощо.

«Перекладати Рільке дуже важко, – зізнавався Василь Стус. – Його поезії можуть трансформуватися тільки в дуже розвинені мови. Крім того, тема віршів поета кристалізується і змістовно, і ритмічно, і інтонаційно, і навіть фонічно. Доносити таку в кілька способів виявлену тему, не дубльовану, а розповнювану подібними концентратами, – мало не сізіфова робота». Приваблювала вона, однак, багатьох, незважаючи на те, що доводилося передавати смислові нюанси, стилістичні відтінки, фонічні особливості оригіналу. «Рількеана» Юрія Липи, Богдана Кравціва, Миколи Бажана заслуговує окремої розмови, але не є основним предметом спостережень. У перекладацькій діяльності Богдана Кравціва Леся Кравченко, зокрема, виявляє прорахунки і здобутки, відзначає, що як перекладач творів Рільке він допускав неточності й помилки. Йдеться про використання «застарілих, а тому й незрозумілих для широкого загалу читачів лексем підкреслено українського характеру», а варто було б, на її думку, акцентувати «чужомовну лінгвальну фактуру текстів Р.М.Рільке»[[83]](#footnote-83). Що ж до інших перекладачів, то справа вивчення запропонованих ними перекладних варіантів посувається надто повільно.

Леонід Мосендз виявляв пильний інтерес до української тематики у творах австрійського поета, а знання кількох мов, зокрема англійської, німецької, словацької, чеської, дозволяло йому знайомити українських читачів із творами різних авторів. Поезія Рільке „Неrbsttag” («Осінній день») мала значний резонанс в українській літературі: її перекладали (Юрій Клен, Михайло Орест, Юрій Шерех), переспівували, переробляли.

«Осінній день» Рільке в інтерпретаціях Леоніда Мосендза і Михайла Ореста – це індивідуально-авторські версії тексту, орієнтовані на різні читацькі аудиторії. Переклад Леоніда Мосендза максимально наближений до оригіналу, Михайла Ореста – більш читабельний, адаптований до сучасних норм української мови. Порівняймо фрагменти цих варіантів:

Велике було літо. Боже: час. Час, Господи! Дай літу відійти!

Покладь на соняшний годинник тіні, Клади на соняшний годинник тіні

По нивах розпусти вітряний глас. І по долині вітер розпусти.

Плодам осіннім накажи дозріть, Звели плодам доспіти в яснім саді;

Подай ти їм ще зо два дні південні, Дай їм ще два погожі дні і влий

Щоби достигнути й у вина темні Останній сік, солодкий і густий,

Останню солодкість перемінить. У ягоди важкого винограду.

(Перекл. Леоніда Мосендза) ( Перекл. Михайла Ореста).

Перший із наведених варіантів може розглядатися як пастиш, що тлумачиться як «імітація якогось конкретного або унікального стилю, носіння стилістичної маски, мовлення мертвою мовою: але це нейтральна практика мімікрії, без прихованого мотиву пародії, без сатиричного імпульсу, без сміху»[[84]](#footnote-84). У Леоніда Мосендза трапляються застарілі форми слів («покладь», «глас»), яких Михайло Орест. В обох варіантах перекладу виявилася обійденою лексема «в’юнок»: Леонід Мосендз для її передачі використав словосполучення «вітряний глас», Михайло Орест – просто опустив. Німецьке Wein перекладається Леонідом Мосендзом як вино, Михайлом Орестом – як виноград. Множинність смислових відтінків цього слова ввела в оману Леоніда Мосендза, тому його варіант перекладу, зокрема тієї частини, що стосується плодів, поступається перед запропонованим Михайлом Орестом варіантом, що звучить невимушено, легко. Йдеться не про осучаснення оригіналу, а лише про збереження перекладачем його семантичних відтінків. Обидва варіанти зберігають нерівнострофічну будову вірша, систему римування.

Неповна чи неадекватна перцепція оригіналу призводить до смислових втрат, невиправданих трансформацій, що переінакшують прототекст, позбавляють його неповторного колориту. Йдеться, звичайно, і про стилістичну неузгодженість оригіналу і перекладу, семантичні зміщення тощо.

Поезія Євгена Маланюка «Серпень» у зіставленні зі згаданими перекладами суттєво різниться від «Осіннього дня» Райнера Рільке. Епіграфом („Неrr: es ist Zeit”), наведеним без змін, підкреслюється генетична спорідненість віршів «Осінній день» і «Серпень». Епіграф, що завжди в тексті має сильну позицію, сприяє створенню діалогічної ситуації: між попередником і автором нового твору. У вірші Євгена Маланюка прочитуються авторські акценти, зумовлені відчуттям самотності, «переситом від людського й земного». Трансформовані слова Райнера Рільке «Час, Господи, покори й самоти», що стали рефреном, відбивають внутрішній стан ліричного героя Євгена Маланюка, який усвідомлює, що «самота – є завжди висота». Амбівалентність цього стану полягає в тому, що самота здається водночас і найтяжчою. Райнер Рільке акцентує увагу на благанні й досягненні завдяки йому бажаного, Євген Маланюк – на стані внутрішнього самозосередження і прозріння, тобто привносить у започаткований попередником мотив свої нюанси, відсутні у прототексті. «Варіація ж, використовуючи чужий стиль і змішуючи його з іншим чи іншими (позбавляючи його тим самим повноцінності), зображує зовсім інший предмет, ніж її прототип»[[85]](#footnote-85), – підкреслює Валерій Тюпа. Намічений у прототексті мотив самотності набуває в Євгена Маланюка глибокого осмислення, постаючи у несподіваному ракурсі: як «висота», як незалежність від «дрібничкової помсти днів і діб», здобута ціною величезних зусиль. Варіація – на відміну від перекладу – лише частково імітує стиль прототексту. У ній виразно виявляється відштовхування від джерела, варіювання його мотивів і образів.

Варіація не зберігає особливостей строфічної будови прототексту. Упорядкованим чергуванням моностихів і октав у вірші «Серпень» акцентується, зокрема, взаємодія текстів: попереднього і нового, в якому озиваються слова Райнера Рільке. Моностихом виявляється трансформований фрагмент прототексту, що служить імпульсом до роздумів і уявного діалогу з попередником. Нададресатом, як і в Рільке, постає Бог. Таким чином, реагуючи на твори попередників, Євген Маланюк ніби продовжує розпочату ними розмову, надаючи своєму висловлюванню виразних ознак полілогу.

Визначний художній твір, як відомо, може мати чимало перекладів, викликати все нові й нові художні інтерпретації. У цьому плані «Пісня Міньйони» Йоганна Гете – переконливий приклад або загальне місце в поезії (за висловом Михайла Тростнікова), адже кількість її перекладачів перевищує всі сподівання. Думається, що й віршам Райнера Рільке загрожує подібний статус: чисельність їх інтерпретаторів помітно збільшується. «Сам факт можливості багаторазового художнього перекладу одного й того ж твору різними перекладачами свідчить про те, що замість точної відповідності текстові Т¹ у цьому випадку протиставлений певний простір. Будь-який із текстів m¹, m¹¹, m¹¹¹... m\*, що заповнює його, буде можливою інтерпретацією відправного тексту»[[86]](#footnote-86). Художній переклад не повторює оригінал, а лише більшою чи меншою мірою виявляється адекватним йому. Трансформація оригіналу набуває різних виявів: редукції певних елементів тексту, спрощення його семантичних відтінків, вибіркового відтворення стилю тощо.

Аналіз перекладів у комунікативній площині дозволяє скористатися запропонованою Оленою Селівановою класифікацією. Дослідниця виділяє такі типи комунікативних стратегій: співробітництво, конфлікт і суперництво. Співробітництво, як правило, призводить до спроб максимального наближення перекладу до оригіналу, конфлікт – до переінакшень, різнотлумачень і, зрештою, вільного перекладу чи переспіву. Зрозуміло, що перекладач не завжди погоджується з автором, може вступити з ним у полеміку, але подібна поведінка виходить за межі його перекладацької компетенції і призводить до переспівування чи навіть пародіювання прототексту. Надання новому твору неадекватного ідеологічного, морально-етичного чи релігійного спрямування служить наочним прикладом конфліктної ситуації, що призводить до смислових алогізмів, змістових трансформацій.

Суперництво породжує спроби перевершити як оригінал, так і інших перекладачів. Згадані тенденції у галузі перекладу, звичайно, окреслені лише в загальних рисах. Так, переклади Юрієм Кленом, Миколою Бажаном і Василем Стусом «Орфея, Гермеса й Еврідіки» Райнера Рільке доцільно було б розглянути як суперництво, якби творча спадщина Освальда Бурґгардта не поверталася з таким запізненням в Україну. Відсутність відомостей про те, чи знали Микола Бажан і Василь Стус цей переклад, не дозволяє робити остаточних висновків, тим більше, що переклади суттєво різняться. Художній переклад Миколи Бажана звучить природніше, невимушеніше, ніж Юрія Клена, в якого трапляються ускладнені конструкції, властиві російській мові форми слів, немилозвучні збіги. Порівняймо, наприклад: «А почуття його [тобто Орфея. – В.П.] роздвоїлись: / Бо погляд забігав вперед, як пес, / І повертавсь, спинявсь і стояв, / Чекаючи у кожного звороту, А слух його, як запах, одставав / І інколи, здавалось, досягав / В пітьмі далеких кроків інших двох...» (перекл. Юрія Клена); «Чуття у ньому буцімто двоїлось, / бо мчався зір, неначе пес, вперед, / вертався, і спинявся, і чекав / на повороті ближчому дороги, / а нюх і слух позаду залишавсь» (перекл. М.Бажана).

Василь Стус – на відміну від цитованих перекладачів – відтворив «Орфея, Гермеса й Еврідіку» прозою. «Перекладаючи Рільке, мусиш гірко усвідомлювати, як багато губиться з його чарів: з його мудрості, з його доброти і ніжної людяності, з його природної граціозності, – зізнавався він. – Але в цій гіркоті завжди підтримує високе поетове почуття упокорення. Велике завше боре нас». Зіставленням перекладів Миколи Бажана і Василя Стуса увиразнюються їх художні знахідки і прорахунки у відтворенні оригіналу: «Вона [тобто Еврідіка. – В.П.] уже – не та білява жінка, оспівана колись в піснях поета, вона уже – не пахощі й не острів широкої постелі...» (перекл. Миколи Бажана); «Це вже була не та білява жінка, що увійшла мотивом в спів поета, уже не острів шлюбного кохання...» (перекл. Василя Стуса). При всій відмінності однозначне інше: перекладачі намагалися зберегти романтично-містичний ореол прототексту, символічне значення образу Орфея, що зачаровував усіх своєю грою, таємничість Еврідіки. Це завдання реалізували, проте, різними художніми засобами.

Суперництво в комунікативній стратегії зумовлює спроби дати свою версію образу, виявити своє бачення подій, висловити власні міркування. Отже, воно може стати потужним імпульсом до творчості. У передмові до «Чотирьох оповідань про надію» Микола Бажан, наприклад, пояснював, що «наважився написати свої варіації» на тему віри, щоб «відсторонити від неї ті релігійні, богошукальні обертони, яких їй надав поет [тобто Р.М.Рільке. – В. П.]». Автор точно визначив специфіку своїх «оповідань», назвавши їх варіаціями. Микола Бажан зображує інший, ніж Рільке, час, хоч це не головна відмінність. У третій варіації, зокрема, відтворюються жахи війни: «Мундир. Ремінний пояс. Бляха / з готичними словами / „Gott mit uns”. / Він з нами, Бог! / Тут, в смертній веремії, / тут в реві згуби, / з трупами в гною, / з простреленим виском / чи зашморгом на шиї. / **Я** жду. **Я** виглядаю. **Я** стою».

Полеміка з Рільке виявляється в акцентуванні людського в людині, в утвердженні віри, яку дарує не Бог, а сама людина, що виборює собі право на життя: «Крізь бурю знищення, / крізь битви чорториї, / крізь хащі вибухів, / крізь горя пароксизм / не Ти мені, / а я Тобі приніс / ковток води, / один ковток надії...». Різновекторність висловлених суджень очевидна: в основі розмежування лежить поняття віри, що дається людині чи здобувається нею в боротьбі. Отже, йдеться про концептуальну відмінність творів Райнера Рільке і Миколи Бажана, зумовлену ідеологічними чинниками, зокрема запереченням самого поняття Бог компартійною ідеологією, яка формувала світогляд українського поета.

Якщо у відтворюваний чужий стиль уводяться елементи свого власного чи зовсім іншого стилю, народжується варіація. Вона може безкінечно варіювати одне й те ж джерело, щоразу вносити нові зміни. На відміну від пародії, яка «вивертає» прототекст навиворіт, варіація змінює його лише частково. Від стилізації вона відрізняється імпліцитною чи експліцитною неоднорідністю, відштовхуванням від прототексту, а не його імітацією.

Варіація – на відміну від перекладу – служить самовираженню автора, дає можливість вибірково сприймати прототекст, полемізувати з ним. Варіація допускає «видозміну тем певного твору при збереженні його основного змісту», тобто дає більше можливостей для перегрупування, переінакшення, ніж переклад, який зберігає тісний зв’язок з оригіналом. Автор варіації може свідомо вибудовувати текст за іншими принципами, ніж попередник, переінакшувати його фрагменти. Образно кажучи, він має володіти всіма можливими продовженнями попередника і ставить собі за мету донесення не оригіналу, а його варіанту. Переклад і варіація різняться ступенем адекватності прототексту. Відхилення, які допускає варіація, неприпустимі в перекладі.

Михайло Бахтін підкреслював, що варіація «вільно вносить чужомовний матеріал у сучасні теми, поєднує стилізований світ зі світом сучасної свідомості, ставить стилізовану мову, використовуючи її, у нові і неможливі для неї самої ситуації»[[87]](#footnote-87). На відміну від стилізації, що не допускає сучасного матеріалу в текст, варіація, навпаки, його передбачає. Переклад репрезентує чужомовний текст, варіація – лише його трансформований варіант. Як форми літературної перцепції вони різняться насамперед ступенем адекватності оригіналу і сферою побутування. Переклад – це наслідок міжлітературної перцепції, варіація – і внутрішньолітературної, і міжлітературної, якщо йдеться, скажімо, про вибіркове чи трансформоване сприйняття творів Райнера Рільке українськими поетами.

**Запитання і завдання:**

1. Чи можна вважати перекладача інтерпретатором твору?
2. Які функції виконує переклад художнього твору?
3. Які елементи оригіналу здаються вам найбільш складними для перекладу?
4. Зіставте оригінал твору і його варіанти перекладу.

**ІДЕЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В**

**ПОРІВНЯЛЬНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТУДІЯХ**

1. Інтертекстуальний підхід у компаративістиці.
2. Перспективи інтертекстуальних студій.

**Література**

1. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
2. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. 347 с.
3. Просалова В. А. Ідеї інтертекстуальності у порівняльних літературознавчих студіях. *Conversatoria Litteraria. Międzynarodowy Rocznik Naukowy 2.* W Kręgu zagadnień komparatystyki: teoria i praktyka zwiozków literackich. Siedlce-Banská, 2009. С. 147–154.
4. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Д. Наливайка. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 487 с.

Теоретичний дискурс у порівняльних літературознавчих студіях постає результатом синтезу, «підсумку емпіричних досліджень та їхньої екстраполяції»[[88]](#footnote-88). На думку Едварда Касперського, літературна компаративістика має кілька підрозділів, що досліджують як методологічні та теоретичні проблеми, так і різноманітний емпіричний матеріал.

Особливий статус компаративістики, як вважає Наталя Пахсар’ян, полягає в тому, що вона «перебуває саме на межах, що її власним предметом і є аналіз того, як художньо втілюється концепт міжкультурної, міжлітературної „межі”...»[[89]](#footnote-89). Сучасна літературна компаративістика переживає період трансформації основних концептів, що призводить до інтенсифікації компаративних студій.

У сучасній компаративістиці Василь Будний виділяє такі методологічні підходи, як порівняльно-історичний (генетично-контактний), зіставний (типологічний), що ґрунтується «на поєднанні синхронного і структурного планів»[[90]](#footnote-90) та інтертекстуальний. Останній, на його думку, органічний для компаративістів.

Поняттєво-термінологічний апарат порівняльних літературознавчих досліджень останнім часом швидко збагачується – за рахунок залучення іншомовних термінів, творення українських відповідників, що нерідко функціонують паралельно з іншомовними, введення в літературознавчий обіг понять з інших галузей науки і сфер життя. Розширення термінологічного апарату зумовлене, з одного боку, методологічним плюралізмом, з іншого – строкатістю, гетерогенністю літературного процесу, що актуалізує проблеми рецепції та інтерпретації, змушує розробляти новий, відповідний до художніх пошуків, літературознавчий інструментарій.

Процес збагачення супроводжується термінологічним розкошуванням, появою численних термінів-дублетів на позначення одного й того ж явища (наприклад: претекст, прототекст, передтекст та ін. для вказівки джерела інкорпорованого елемента), нерідко еклектичністю застосовуваних методологій, іноді механічним перенесенням зарубіжних наукових концепцій у вітчизняне літературознавство, інтуїтивним тлумаченням термінів. «Ми починаємо відкривати те, що уже відкрито, давати нові визначення тому, що вже названо, – підкреслює Ольга Червінська, – осмислювати нові явища у вигляді реанімації старих, хоча у висновках ми, буває, і попадаємо в ногу з часом»[[91]](#footnote-91). Ідеться, по суті, про типові для пострадянського літературознавства ознаки, наслідки методологічної однобічності, що змушують відкривати відоме. Проте спостерігається й інше: засилля термінів, що не знаходять адекватного застосування; довільне їх трактування; поліваріантність дефініцій, що характеризують певний аспект, а не все явище в цілому. Дефініція, що акцентує одну ознаку літературного явища, сприяє редукції інших, не менш суттєвих, отже, спрощує, схематизує предмет номінації.

Георгій Косиков на підставі інтенсивного розвитку інтертекстуальних студій передбачав появу нової теоретичної дисципліни – інтертекстології, предметом вивчення якої мають стати універсальні правила міжтекстових взаємодій. І хоч поки що цього не сталося, проте інтертекстуальний аналіз знайшов широке застосування в літературознавчій практиці. Дмитро Наливайко підсумовує: «Отже, інтертекстуальність неабиякою мірою гомогенна компаративістиці, бо в ній закладена парадигма зіставлення тексту з різнорідними текстами й дискурсами, найширший простір для порівняльних досліджень; як зрозуміло для своїх польських читачів говорить Е. Касперський, «інтертекстуальність для компаративіста є тим, чим був степ для козака»[[92]](#footnote-92). Концепція інтертекстуальності тісно перетинається з проблематикою порівняльного літературознавства, їх взаємозв’язок двоякий: з одного боку, ідея, що кожний текст виявляється місцем перетину інших, накладається на предмет компаративних досліджень, з іншого – зумовлює потребу нового літературознавчого інструментарію, здатного адекватно реагувати на різноманітну творчу практику, що нерідко характеризується суперечливістю тенденцій.

Інтертекстуальний підхід називають ще інтердисциплінарним, культурологічним, бо він дозволяє вийти за межі одного твору, навіть певного виду мистецтва. Як і кожний новий підхід, він знаходить і своїх прихильників, і чимало опонентів. Опоненти, як правило, підкреслюють нівеляцію авторської індивідуальності теоретиками інтертекстуальності, свідомо ігноруючи той інваріант теорії, який склався в російському літературознавстві внаслідок кореляції протилежних підходів: Михайла Бахтіна та Юлії Крістевої. У синтезованому форматі ідеї цих вчених знайшли реалізацію у працях Ірини Арнольд, Галини Денисової, Наталі Фатєєвої, Олексія Жолковського та багатьох інших.

Олена Гончарова пропонує поєднати категорії інтертекстуальності та автора в понятті «індивідуальна художньо-літературна система», що виникло за аналогією до йому подібних: художній (поетичний) світ письменника, творча лабораторія митця. Всі тексти одного автора, на її думку, доцільно розглядати як певний «метатекст чи архітекст», той теоретично ймовірний єдиний текст, що складається з окремих текстів, які реалізують індивідуально-авторську художню концепцію дійсності. Отже, окремі тексти стають частинами цілого, тобто метатексту. Всебічний аналіз інтертекстуальності, її тексто- і смислотвірних можливостей дозволить поглибити уявлення про іманентні властивості тексту.

Текстотвірні можливості інтертекстуальності загострюють проблему межі між текстами, що вступили в інтертекстуальний зв’язок, адже інкорпоровані з одного твору в інший фрагменти зберігають пам’ять про попередні тексти, утворюючи віртуальний інтертекст, найменші одиниці якого служать семантичній трансформації попереднього смислу. Межі тексту нагадують мембрану, що пропускає всередину інорідні елементи, проте не позбавляє їх іншості. Таким чином, в одиничності створеного тексту проглядаються «сліди» попередніх, що актуалізуються вже у зміненому контексті. «Якщо для тексту буття „на межах” – це джерело процесів смислопородження (актуалізація постійної через перемінні – знаки, що належать іншим текстам), то для інтерпретатора <...> цей спосіб буття тексту створює таку дослідницьку ситуацію, коли інтерпретатор, працюючи з одним текстом, одночасно з неминучістю виходить у простір інших текстів, – підкреслює Олена Бразговська. – Володіючи формальними межами, текст як предмет дослідження перестав володіти межами семантичної структури»[[93]](#footnote-93).

Інтертекстуальний підхід, звичайно, не слід вважати універсальним. Він дозволяє простежувати як тексто-, так і смислотвірні процеси, однак потребує подальшої розробки і вдосконалення: уніфікації багатьох понять, розробки гнучкої, більш зручної класифікації інтертекстуальних елементів. Інтертекстуальний аналіз служить способом актуалізації теоретико-понятійних проблем і верифікації його ключових концептів.

Якщо первісно інтертекстуальний аналіз використовувався лише для дослідження художніх текстів, то останнім часом його застосування поширюється на тексти інших комунікативних систем, адже інтертекстуальність притаманна багатьом дискурсам: науковому, публіцистичному, політичному, масово-інформаційному та іншим. У cфері нaукової комунікації актуалізація інтертекстуального зв’язку надає текстам статусу достовірності, виваженості й обґрунтованості; у сфері масової комунікації, дослідження якої помітно активізувалися, – служить засобом акумуляції інформації, переконання реципієнтів, формування певного іміджу тощо.

Розширення дослідницького поля не означає вичерпаності інтертекстуального аналізу. Він, навпаки, розвивається і вдосконалюється, призводячи до редукції тих концептів, що не витримали верифікації, і породжуючи нові, зумовлені, з одного боку, багатоманітністю емпіричного матеріалу, з іншого – швидкими темпами розвитку лінгвістики тексту, текстології, семіотики, порівняльного літературознавства.

**ГЛОСАРІЙ**

**Адресант** ([нім.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D1%96%D0%BC%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) *Adressant*, від [фр.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B7%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) *adresser*  – направляти, посилати) – відправник повідомлення: а) автор художнього твору як учасник комунікації, б) розповідач (наратор) як суб’єкт викладу подій у літературному творі.

**Адресат** – одержувач повідомлення: а) реальна особа, якій присвячено твір, б) уведений у літературний твір читач чи слухач повідомлення, в) реципієнт тексту.

**Алюзія** (лат. allusio – натяк, жарт) – стилістична фігура, що містить натяк на певний історичний, міфологічний, літературний, політичний або ж побутовий факт, закріплений у текстовій культурі або в розмовному мовленні. Євген Маланюк, наприклад, у сонеті «Шевченко» натякав на вбивство Гонтою своїх дітей, описане ним у поемі «Гайдамаки», що, проте, не мало достовірної основи:

Лютий зір прозрілого раба,  
Гонта, що синів свяченим ріже..

**Архітекстуальність** – жанровий зв’язок текстів за класифікацією Жерара Женетта.

**Гіпертекстуальність** (гр.  [ὑπέρ](https://ru.wiktionary.org/wiki/%E1%BD%91%CF%80%CE%AD%CF%81) – префікс, що означає надмірність, перебільшення) – тип зв’язків, що поєднує текст із попереднім і служить досягненню імітаційно-пародійного ефекту.

**Дискурс** *(фр. discourse, англ. discourse від лат. discursus біганина назад-уперед; рух, кругообіг; бесіда, розмова*) – сукупність висловлювань, що стосуються певної проблематики. Патрік Серіо систематизував підходи до дискурсу і навів такі його значення: будь-яке висловлювання, тип висловлювання, вплив висловлювання на його адресата; мовлення, привласнюване самим мовцем; система обмежень, що накладаються на певні висловлювання. Йдеться, зокрема, про висловлювання, притаманні певній категорії людей, об’єднаних статтю, професійною діяльністю, соціальним статусом тощо. Найбільш важливими в літературознавчому аспекті є розуміння дискурсу як мовлення, як будь-якого конкретного висловлювання; врахування впливу висловлювання на адресата, а також того, як цей вплив позначається на конкретній комунікативній ситуації: на її учасниках, моменті та місці висловлювання. Поняття широко застосовується у філософії, соціології, літературознавстві, лінгвістиці, антропології, етнології, тобто тих науках, що вивчають процеси функціонування мови.

**Діалог** (грец. dialogos – розмова, бесіда) (*dialog*) – двосторонній обмін [інформацією](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D0%BD%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F), форма [спілкування](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D1%96%D0%BB%D0%BA%D1%83%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F) між учасниками комунікації у формі питань і відповідей. Діалогічність мовлення закладена у самій природі мови як засобу спілкування. Діалог може вести одна особа (т. зв. внутрішній діалог – розмова з собою) або більше двох осіб. Головною метою виникнення діалогу є усвідомлення опозиції «Я – Ти» на тлі інших.

**Інтермедіальність –** це, по-перше, висвітлення художньою літературою інших видів мистецтва, по-друге, методологія порівняльного аналізу літературного твору та іншого виду мистецтва. У 1983 році Оге Ханзен-Льове запровадив це поняття. Теоретичною основою інтермедіальності є розуміння мистецтва як знакової системи.

**Інтертекст –** віртуальна єдність текстів, механізм, завдяки якому відбувається збереження мистецьких надбань та трансляція культурних традицій. Це багатозначне поняття експлікує складну історію тексту, що виникає на основі трансформації попередніх, його багатокомпонентний склад і наявність міжтекстових зв’язків. Інтертекст виконує різноманітні функції: служить засобом первинної комунікації (прислів’я, приказки), привернення читацької уваги, переконання реципієнта, прикрашання тексту, створення ігрової ситуації, вираження оцінки і пародіювання, імпульсу до роздумів. Інтертекст може одночасно виконувати кілька функцій.

**Інтертекстема** – одиниця інтертексту, сегмент прототексту, втягнутий у міжтекстові зв’язки. Поняття запропонував Костянтин Сидоренко, який тлумачить її як «міжрівневий реляційний (співвідносний) сегмент змістової структури тексту» – граматичної (морфемно-словотворчої, морфологічної, синтаксичної), лексичної, просодичної (ритміко-інтонаційної), строфічної, композиційної. Для легкого розпізнання цю одиницю інтертексту подають у сильній позиції. Інтертекстеми називають ще інтертекстуальними вкрапленнями, включеннями, маркерами.

**Інтертекстуальне по**ле – це сукупність текстів, що актуалізуються в пам’яті реципієнта при прочитанні одного з них і позначаються на його сприйнятті. Інтертекстуальне поле охоплює ті тексти, що стосуються одного, окремо взятого. Воно, крім інтертекстем, включає тексти, з яких ці інтертекстеми були засвоєні, та тексти, в які вони були введені. Отже, поєднує всі складники міжтекстової взаємодії: текст-джерело – інтертекстему – текст-реципієнт. Поняття «інтертекстуальне поле» вужче, ніж контекст, адже використовується лише для позначення найближчого літературного та авторського контексту.

**Інтертекстуальність** **–** поняття, що вживається для позначення спектру міжтекстових відношень і постулює, що будь-який текст містить явні чи приховані елементи інших. Уведене в науковий обіг французькою дослідницею Юлією Крістєвою поняття характеризує взаємодію текстів і виявляється у*:*

* *відтворенні* в літературному творі конкретних літературних явищ інших творів,
* *явному наслідуванні* чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямків).

**Колаж** (франц. collage – наклеювання) – прийом, запозичений зі словника образотворчого мистецтва на позначення твору, що складений («склеєний») з різнорідних фрагментів інших текстів, справжніх або імітованих документів, а також алюзій, цитат тощо. У мистецтві постмодернізму він стає універсальним принципом текстотворення.

**Логоепістема** (від гр. логос – слово і еpistem – знання) – це «мовне вираження закріпленого суспільною пам’яттю сліду відображення дійсності у свідомості носіїв мови внаслідок осягнення (чи створення) ними духовних цінностей вітчизняної і світової культур» (В.Костомаров і Н.Бурвікова). Логоепістема може виражатися словом, словосполученням, реченням, вона вказує на текст чи ситуацію, що її породили. Більшість із них зберігають національну специфіку: спати на печі, варити воду у ступі. Комунікативний ефект досягається завдяки натяку, «згорнутого» відтворення думки.

**Метатекстуальність** (μετά – префікс, що використовується на позначення систем, за допомогою яких описують інші) – тип міжтекстових зв’язків, що містить елемент коментування. При цьому текст, який коментують, може бути навіть не названим.

**Палімпсест** ([грец.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) παλίμψηστον, [лат.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) с*odex rescriptus*) – рукопис на [пергамент](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82)і, з якого стерли первісний текст, а поверх нього написали новий. З часом попередній напис проступав на поверхню. Жерар Женетт у книзі «Палімпсести. Література у другому ступені» (1982) використав образ палімпсесту для позначення текстів, що виникли на основі інших. Образ палімпсесту став знаком багатошаровості, множинності значень, переписування інших і самого себе.

**Паратекстуальність** (гр. ŋαρα – префікс, що означає суміжність) – тип зв’язків, який запровадив Жерар Женетт на позначення відношення тексту до заголовка, епіграфа, передмови, післямови та інших білятекстових елементів.

**Парафраз[а]** (від давньогрецького παράφρασις – опис, виклад, переказ) – опис, скорочений чи спрощений переказ чужого висловлювання.

**Пародія (грец. parodia – жартівлива переробка)** – твір, що відтворює характерні особливості оригіналу для досягнення сатиричного чи комічного ефекту. За своєю природою це інтертекстуальний жанр, що має прямо протилежну до пародійованого твору спрямованість.

**Пастиш** ([фр.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B7%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) *Pastiche* від [італ.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) *pasticcio*) – вторинний [художній текст](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%96%D0%B9_%D1%82%D0%B2%D1%96%D1%80) ([літературний](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%96%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%82%D0%B2%D1%96%D1%80), [музичний](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%82%D0%B2%D1%96%D1%80), [драматичний](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%82%D0%B2%D1%96%D1%80) тощо), що імітує стиль одного чи кількох авторів. На відміну від [пародії](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D1%96%D1%8F), пастиш не висміює, а виявляє пошану до оригіналу. В [літературі](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%96%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0) пастиш найчастіше – це [продовження](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BA%D0%B2%D0%B5%D0%BB) або інша [сюжетна](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%8E%D0%B6%D0%B5%D1%82) версія первинного (авторського) твору, що зберігає авторські стиль, [персонажів](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%B6), антураж, час дії тощо. На відміну від стилізації й т. зв. [фанфіків](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%BD%D1%84%D1%96%D0%BA), які дозволяють вільніше трактувати вихідний матеріал, літературний пастиш висуває жорсткі критерії до автора з погляду введення додаткових персонажів і розвитку сюжету.

**Плагіат –** незаконне привласнення чужого твору.

**Ремінісценція** (від лат. reminiscentia – спогад) – елемент художньої системи, що відсилає до раніше прочитаного, почутого або побаченого твору мистецтва. Це своєрідна цитата без лапок. Обов’язковою умовою ремінісценцій є їх творча зміна, переосмислення, набуття нового змісту. Ремінісценції зі «Слова о полку Ігоревім» відчутні у вірші М. Рильського: «Лисиці брешуть на щити і кличе див поверху древа».

**Стилізація** (англ. stylization) – форма інтертекстуальної взаємодії, що полягає у свідомому наслідуванні формальних ознак чужого стилю, фольклорного чи літературного жанру. Вірші «Ой одна я, одна...» Тараса Шевченка, «Червона калино, чого в лузі гнешся...» Івана Франка відтворюють народнопісенну манеру.

**Таксономія** – систематизація, упорядкування літературних явищ за подібними й відмінними ознаками.

**Текст** (лат. textum – тканина, зв’язок, побудова)–цеструктурно організована цілісність, що відзначається смисловою завершеністю, відтворюваністю, зв’язністю. На думку Ролана Барта, це «поле методологічних операцій». Він багатозначний, множинний за своєю природою.

**Топос** (грец. topos **–** місце) **–** тематична категорія, що називає повторювані локуси й інші тематичні елементи. Іншими словами, це готова риторична формула, схема побудови думки.

**Транстекстуальність** – термін, який запровадив Жерар Женетт у книзі «Палімпсести. Література у другому ступені» (1982) на позначення всього того, що виходить за межі одного тексту і включає його у зв’язки з іншими.

**Центон** ([лат.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) *cento* – клаптевий одяг) **–**[стилістичний прийом](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%96%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%B9%D0%BE%D0%BC), який полягає в уведенні до основного тексту певного поета фрагментів із творів інших авторів без вказівки на них. Центон передбачає упізнаваність окремих складників. І. Іов, наприклад, із рядків Олександра Олеся, Павла Филиповича, Василя Чумака, Павла Гірника скомпонував «Мозаїку слухової пам’яті»:

Сміються, плачуть солов’ї

Там крізь минулого тумани –

Ми йдем і йдем, несем вогні,

Як п’яна покритка від пана.

**Цитата**  ([пізньолат.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0#%D0%9F%D1%96%D0%B7%D0%BD%D1%8F_%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0) *citatio*, від [лат.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) *cito* – «зрушую», «викликаю») – невеликий дослівний уривок з [літературного](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%96%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%82%D0%B2%D1%96%D1%80), наукового чи будь-якого іншого опублікованого твору, що наводиться для підтвердження чи заперечення певної думки з посиланням на автора і джерело. У літературних творах цитати можуть бути подані  з покликанням на джерело перед текстом (епіграф), у тексті (в мовленні дійових осіб, наприклад), а також у зміненій формі (невласне пряма мова, парафраза, алюзія, ремінісценція, стилізація, травестія, пародія) і виконують інтертекстуальну функцію.

**ВАРІАНТИ ЗАВДАНЬ**

**Варіант 1**

**Завдання І**. Визначити дефініції тексту в межах різних наукових парадигм.

**Завдання ІІ.** Простежити ґенезу і модифікацію поняття „інтертекстуальність”.

**ІІІ. Виконати тестові завдання.**

1.Визначте матеріальний об’єкт за Р. Бартом:

А текст

Б твір

В інтертекст

Г дискурс

2.У яких із перерахованих творів реалізується феміністичний дискурс:

А «Людина» О.Кобилянської

Б «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського

В «Борислав сміється» І. Франка

Г «Камінний хрест» В. Стефаника

3. Як називається жанровий зв’язок текстів:

А метатекстуальність

Б гіпертекстуальність

В паратекстуальність

Г архітекстуальність

4. У якому випадку доречно поставити питання *чий*:

А гендерний дискурс

Б дискурс героя

В феміністичний

Г психоаналітичний

5. Дайте визначення дискурсу:

А одиниця структурного аналізу, що позначає сукупність внутрішніх зв’язків, внутрішню побудову об’єкта;

Б образне втілення зв’язку між явним і прихованим смислом;

В основна структурно-семантична одиниця мови, що є назвою предметів, їх властивостей, процесів, явищ дійсності;

Г спосіб висловлювання, що виявляє комунікативну своєрідність суб’єкта мовлення, його вплив на реципієнта.

6. Визначте властивість тексту:

А усність

Б відтворюваність

В відсутність автора

Г варіантність

7. Як називається тип інтертекстуальності, якщо один твір пародіює інший:

А метатекстуальність

Б гіпертекстуальність

В паратекстуальність

Г архітекстуальність

8. У якому випадку доречно поставити питання як*ий*:

А дискурс автора

Б дискурс героя

В дискурс оповідача

Г утопічний

9. Дайте визначення інтертексту:

А наслідок міжтекстової взаємодії

Б наслідок взаємодії суб’єктів і текстів

В наслідок міжсуб’єктної взаємодії

Г наслідок позатекстової взаємодії

10. Хто характеризує текст як «поле методологічних операцій»:

А Р. Барт

Б Ц. Тодоров

В М. Ласло-Куцюк

Г Ю. Лотман

**Варіант 2**

**Завдання І**. З’ясувати специфіку розуміння тексту як комунікативної, семіотичної, культурологічної, когнітивної, лінгвістичної події.

**Завдання ІІ.** Продемонструвати відмінності між формами і типами міжтекстової взаємодії.

**ІІІ. Виконати тестові завдання.**

1.Хто розглядає текст як структуру:

А постмодерністи

Б структуралісти

В модерністи

Г авангардисти

2. Поняття «інтертекстуальність» уведене:

А Р. Бартом

Б М. Фуко

В Ю. Крістєвою

Г Ж. Женеттом

3. Предметом інтермедіальних студій є:

А особливості рецепції представників інших етносів;

Б міжмистецька взаємодія;

В жанрові особливості літератури;

Г ремінісценції в текстах.

4. У якому випадку доречно поставити питання як*ий*:

А дискурс ліричного суб’єкта

Б дискурс героя

В дискурс оповідача

Г утопічний

5. У якому випадку доречно поставити питання *чий*:

А постколоніальний дискурс

Б дискурс автора

В феміністичний дискурс

Г психоаналітичний дискурс

6. У чому полягає відмінність скриптора від автора:

А метафорично позначає слід як не-поняття тісно пов’язане з неографізмом;

Б позначає сукупність внутрішніх зв’язків, внутрішню побудову об’єкта;

В виражає відмову від суб’єкта письма, деперсоналізацію фігури автора;

Г пов’язується з первинним механізмом ідентифікації людського суб’єкта і є основою всіх його подальших ідентифікацій.

7. Дайте визначення вузької моделі інтертекстуальності:

А немаркована взаємодія текстів,

Б розпізнавана, свідомо маркована взаємодія текстів,

В взаємодія 3 і більше текстів,

Г взаємодія авторів.

8. Рукопис, написаний на пергаменті, з якого стерто попередній напис, називають:

А гіпертекстом,

Б інтертекстом,

В палімпсестом,

Г метатекстом.

9. Як називається тип інтертекстуальності, якщо один твір імітує інший:

А метатекстуальність

Б гіпертекстуальність

В паратекстуальність

Г архітекстуальність

10. Виявити, в яких із наведених рядків яскраво виявляється фонічний рівень тексту:

А «А справжня слава – то прекрасна жінка,

що на могилу квіти принесе»

Л. Костенко

Б «Одна маленька дівчинка

пішла гуляти в сад.

Там дві зелені яблуньки

Край тину встали в ряд»

Н. Забіла

В «Не смійтеся, чужі люде!

Церков-домовина

Розвалиться… і з-під неї

Встане Україна»

Т. Шевченко

Г «О панно Інно, панно Інно»

П. Тичина

**Варіант 3**

**Завдання І**.  Обґрунтувати *правомірність / неправомірність* ототожнення дискурсу і тексту.

**Завдання ІІ.** Дати характеристику типам інтертекстуальності (за класифікацією Ж. Женетта).

**ІІІ. Виконати тестові завдання.**

1. Як називається тип інтертекстуальності, якщо один твір пародіює інший:

А метатекстуальність

Б гіпертекстуальність

В паратекстуальність

Г архітекстуальність

2. Визначте, як називається такий тип зв’язку, коли літературний твір описує картину художника:

А інтертекстуальність,

Б інтермедіальність,

В автоінтертекстуальність,

Г автотекстуальність.

3. Яка опозиція домінує в етюді О. Олеся „Осінь”:

А сторож / сторожиха

Б пан / панночка

В автор / герой

Г оповідач / герой

4. Хто характеризує текст як «поле методологічних операцій»:

А Р. Барт

Б Ц. Тодоров

В М. Ласло-Куцюк

Г Ю. Лотман

5. Алюзія – це риторична фігура, яка містить:

А різновид стилізації, техніка якої базується на згущенні та увиразненні стилістичних рис певного митця;

Б інтертекстуальний натяк на загальновідомий історичний факт, міфологічний сюжет чи художній образ;

В повторювані тематичні елементи, стереотип висловлювання;

Г неусвідомлений відгомін у художньому творі текстів інших авторів.

6. Хто тлумачить паратекстуальність як зв’язок тексту з епіграфом, передмовою, післямовою?

А Ж. Женетт

Б Ю. Крістева

В Т. Шмелєва

Г І. Гальперін

7. У якій праці І. Франко підкреслює роль підсвідомого у творчому процесі?

А „Володимир Самійленко. Проба характеристики”;

Б „Із секретів поетичної творчості”;

В „Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах”;

Г „Із літератури наших предків”.

8. Поняття «інтертекстуальність» увів/ увела:

А Р. Барт

Б М. Фуко

В Ю. Крістєва

Г Ж. Женетт

9. У якому із перерахованих творів реалізується феміністичний дискурс:

А «Камінний хрест» В. Стефаника,

Б «На камені» М. Коцюбинського,

В «Борислав сміється» І. Франка,

Г «Царівна» О.Кобилянської.

10. Яка подія зображена у драматичному етюді О. Олеся „Осінь”?

А пан убив панночку

Б сторожиха вбила пана

В сторожиха вбила панночку

Г панночка вбила сторожиху

**Варіант 4**

**Завдання І**. Порівняти концепції тексту Ю. Лотмана та Р. Барта.

**Завдання ІІ.** Дати оцінку ідеї „смерті автора” (Р. Барт, Ж. Дерріда).

**ІІІ. Виконати тестові завдання.**

1. Для структурного аналізу текстів головною опозицією є:

А історія – подія,

Б історія – дискурс,

В нарація – подія,

Г автор – герой.

2. Хто у драматичному етюді О. Олеся „Осінь” виводить структуру із рівноваги?

А сторож

Б панночка

В пан

Г вітер

1. Як називається коментований зв’язок текстів:

А метатекстуальність

Б гіпертекстуальність

В паратекстуальність

Г архітекстуальність

4. Яка опозиція домінує в етюді О. Олеся „Осінь”:

А оповідач / герой

Б пан / панночка

В автор / герой

Г сторож / сторожиха

5. У якому із перерахованих творів НЕ реалізується феміністичний дискурс:

А «Людина» О.Кобилянської,

Б «На камені» М. Коцюбинського,

В «Апостол черні» О.Кобилянської,

Г «Царівна» О.Кобилянсько.

6. Типи інтертекстуальності виділяв:

А Ж. Женетт

Б П. Рікер

В Ц. Тодоров

Г Р. Барт

7. У якому випадку доречно поставити питання *чий*:

А постколоніальний дискурс

Б дискурс автора

В феміністичний дискурс

Г психоаналітичний дискурс

8. Який зв'язок між легендою про євшан-зілля та оповіданням Л. Мосендза «Євшан-зілля»:

А дописування

Б переказ легенди

В імітація стилю

Г відтворення легенди

9. Виявити, в яких із наведених рядків яскраво виявляється фонічний рівень тексту:

А «Не смійтеся, чужі люде!

Церков-домовина

Розвалиться… і з-під неї

Встане Україна»

Т. Шевченко

Б «Сипле, стеле сад самотній

Сірий смуток – срібний сніг, –

Сумно стогне сонний струмінь,

Серце слуха смертний сміх»

В. Кобилянський

В «Одна маленька дівчинка

пішла гуляти в сад.

Там дві зелені яблуньки

Край тину встали в ряд»

Н. Забіла

Г «А справжня слава – то прекрасна жінка,

що на могилу квіти принесе»

Л. Костенко

10. Хто вважав будь-який текст інтертекстом?:

А С. Павличко

Б Ж. Дерріда

В П. Рікер

Г Р. Барт

**Варіант 5**

**Завдання І**. З’ясувати історію та семантику поняття „дискурс”.

**Завдання ІІ.** Виявити специфіку інтертекстуальності з позицій автора та читача.

**ІІІ. Виконати тестові завдання.**

1. Хто вважав будь-який текст інтертекстом?:

А С. Павличко

Б Ж. Дерріда

В П. Рікер

Г Р. Барт

2. Яка опозиція домінує в етюді О. Олеся „Осінь”:

А автор / герой

Б пан / панночка

В автор / оповідач

Г сторож / сторожиха

3. Дайте визначення інтертексту:

А наслідок міжтекстової взаємодії

Б наслідок взаємодії суб’єктів і текстів

В наслідок міжсуб’єктної взаємодії

Г наслідок позатекстової взаємодії

4. Яке із перерахованих понять характеризується розсіяним характером вияву:

А текст

Б дискурс

В твір

Г інтертекст

5. Хто тлумачить інтертекстуальність як взаємодію текстів:

А Ж.Женетт

Б І.Франко

В О. Потебня

Г М. Бахтін

1. Визначте, як називається такий тип зв’язку, коли літературний твір описує сонату Л.Бетховена:

А інтертекстуальність,

Б інтермедіальність,

В автоінтертекстуальність,

Г автотекстуальність.

7. Для структурного аналізу текстів головною опозицією є:

А історія – подія,

Б історія – дискурс,

В нарація – поді,

Г автор – герой.

8. Коли виникло поняття «інтертекстуальність»:

А у 1967

Б у 1865

В у 1861

Г у 1999

9. Хто порівнював текст із сіткою?:

А Р. Барт

Б С. Павличко

В П. Рікер

Г Ю. Крістева

10. Дайте визначення інтертексту:

А наслідок міжтекстової взаємодії

Б наслідок взаємодії суб’єктів і текстів

В наслідок міжсуб’єктної взаємодії

Г наслідок позатекстової взаємодії

**Варіант 6**

**Завдання І**.Проаналізувати типологію інтертекстуальності.

**Завдання ІІ.** Визначити специфіку статусу образу автора у вітчизняній традиції.

**ІІІ. Виконати тестові завдання.**

1.Яке із перерахованих понять характеризується розсіяним характером вияву:

А текст

Б дискурс

В твір

Г інтертекст

1. Виявити, в яких із наведених рядків яскраво виявляється фонічний рівень тексту:

А Не смійтеся, чужі люде!

Церков-домовина

Розвалиться… і з-під неї

Встане Україна

Т. Шевченко

Б Сипле, стеле сад самотній

Сірий смуток – срібний сніг, –

Сумно стогне сонний струмінь,

Серце слуха смертний сміх

В. Кобилянський

В Одна маленька дівчинка

пішла гуляти в сад.

Там дві зелені яблуньки

Край тину встали в ряд

Н. Забіла

Г А справжня слава – то прекрасна жінка,

що на могилу квіти принесе

Л. Костенко

3. Яка опозиція домінує в етюді О. Олеся „Осінь”:

А оповідач / герой

Б пан / панночка

В автор / герой

Г сторож / сторожиха

4. Назвіть теоретиків інтертекстуальності:

А О.Потебня, І.Франко, Ж.Женетт;

Б Ж.Женетт, Ю. Крістева, Н.Фатєєва;

В М. Пешо, О. Потебня, І. Франко;

Г І.Франко, М. Ріффатер, О. Потебня.

1. Хто розробляє теорію дискурсу:

А М.Пешо, Т. ван Дейк, Патрік Серіо;

Б Патрік Серіо, І.Франко, М.Ріффатер;

В І.Франко, М.Ріффатер, Леся Українка;

Г О.Потебня, І.Франко, Леся Українка.

1. Хто тлумачить паратекстуальність як зв’язок тексту з епіграфом, передмовою, післямовою?

А Ж. Женетт

Б Ю. Крістева

В Т. Шмелєва

Г І. Гальперін

1. Дайте визначення вузької моделі інтертекстуальності:

А немаркована взаємодія текстів,

Б розпізнавана, свідомо маркована взаємодія текстів,

В взаємодія 3 і більше текстів,

Г взаємодія авторів.

1. Хто у драматичному етюді О. Олеся „Осінь” виводить структуру із рівноваги?

А сторожиха

Б сторож

В пан

Г панночка

1. Дайте визначення широкої моделі інтертекстуальності:

А немаркована взаємодія текстів,

Б взаємодія 3 текстів,

В взаємодія фрагментів текстів,

Г взаємодія авторів.

1. Хто оперує поняттям «інтертекстуальність»:

А Ж. Женетт, М. Бахтін,

Б Ю. Крістева, Ж.Женет,

В М.Бахтін, М. Пешо,

Г І. Гальперін, М.Бахтін.

**Варіант 7**

**Завдання І**. **Проаналізуйте джерела теорії інтертекстуальності.**

**Завдання ІІ.** Обґрунтувати правомірність / неправомірність ототожнення дискурсу і тексту.

**ІІІ. Виконати тестові завдання.**

1. Хто ототожнює текст з інтертекстом:

А С. Павличко

Б Ж. Дерріда

В П. Рікер

Г Р. Барт

1. Хто запропонував брати до уваги лише вузьку модель інтертекстуальності:

А Ю. Тинянов,

Б Р. Лахман,

В Ж. Женетт,

Г Н. Фатєєва.

1. Визначте, як називається такий тип зв’язку, коли літературний твір описує сонату Л.Бетховена:

А інтертекстуальність,

Б інтермедіальність,

В автоінтертекстуальність,

Г автотекстуальність.

1. Назвіть теоретиків інтертекстуальності:

А О.Потебня, І.Франко, Ж.Женетт;

Б Ж.Женетт, Ю.Крістева, Н.Фатєєва;

В М. Пешо, О.Потебня, І.Франко;

Г І.Франко, М.Ріффатер, О.Потебня.

1. Як називається жанровий зв'язок текстів:

А метатекстуальність

Б гіпертекстуальність

В паратекстуальність

Г архітекстуальність

1. Визначте, як називається такий тип зв’язку, коли літературний твір описує картину художника:

А інтертекстуальність,

Б інтермедіальність,

В автоінтертекстуальність,

Г автотекстуальність.

1. У якій праці І. Франко підкреслює роль підсвідомого у творчому процесі:

А „Володимир Самійленко. Проба характеристики”

Б „Із літератури наших предків”

В „Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах”

Г „Із секретів поетичної творчості”

7. У якому випадку доречно поставити питання *чий*:

А психопатичний дискурс

Б дискурс автора

В феміністичний дискурс

Г психоаналітичний дискурс

8. Дайте визначення інтертексту:

А наслідок міжтекстової взаємодії

Б наслідок інтероб’єктної взаємодії

В наслідок міжсуб’єктної взаємодії

Г наслідок взаємодії суб’єктів і текстів

9.Як називається такий тип інтертекстуальності, якщо один твір повторює жанрову специфіку іншого:

А метатекстуальність

Б гіпертекстуальність

В паратекстуальність

Г архітекстуальність

10.Який зв'язок між легендою про євшан-зілля та оповіданням Л. Мосендза «Євшан-зілля»:

А дописування

Б переказ легенди

В імітація стилю

Г відтворення легенди

**Варіант 8**

**Завдання І**.Проаналізувати типологію інтертекстуальності, розроблену Ж.Женеттом.

**Завдання ІІ. Виявити різницю між текстом і дискурсом.**

**ІІІ. Виконати тестові завдання.**

1. Хто порівнює текст із творчою особистістю:

А Ю.Лотман

Б М. Пешо

В І.Франко

Г О.Потебня

1. Визначте притаманну тексту властивість:

А усність

Б відтворюваність

В анонімність

Г варіантність

1. Дайте визначення дискурсу:

А одиниця структурного аналізу, що позначає сукупність внутрішніх зв’язків, внутрішню побудову об’єкта;

Б образне втілення зв’язку між явним і прихованим смислом;

В основна структурно-семантична одиниця мови, що є назвою предметів, їх властивостей, процесів, явищ дійсності;

Г спосіб висловлювання, що виявляє комунікативну своєрідність суб’єкта мовлення, його вплив на реципієнта.

1. Хто розмежував поняття „художній твір” і „текст”:

А Ю.Лотман

Б М. Пешо

В Р.Барт

Г О.Потебня

1. Що характеризується розсіяним характером вияву:

А текст

Б дискурс

В твір

Г гіпертекст

1. Хто тлумачить твір як наслідок синтезу свідомих та несвідомих психічних процесів:

А психоаналітики

Б структуралісти

В представники рецептивної естетики

Г формалісти

1. Виявити, в яких із наведених рядків яскраво виявляється фонічний рівень тексту:

А Не смійтеся, чужі люде!

Церков-домовина

Розвалиться… і з-під неї

Встане Україна

*Т. Шевченко*

Б Сунуться, сунуться хмари –

Думи сумні…

Які вогні

В височині!

*М.Вороний*

В Одна маленька дівчинка

пішла гуляти в сад.

Там дві зелені яблуньки

Край тину встали в ряд»

*Н. Забіла*

Г А справжня слава – то прекрасна жінка,

що на могилу квіти принесе

*Л. Костенко*

1. Як називається пародіювання одного тексту іншим:

А метатекстуальність

Б гіпертекстуальність

В паратекстуальність

Г архітекстуальність

1. Хто акцентував діалогічність тексту:

А М.Бахтін

Б Ж. Дерріда

В П. Рікер

Г Р. Барт

1. Вкажіть час виникнення поняття «інтертекстуальність»:

А 2007

Б 1865

В 1861

Г 1967

**Варіант 9**

**Завдання І**. **З’ясуйте особливості постмодерністського тлумачення тексту.**

**Завдання ІІ.** Визначити й охарактеризувати основні властивості художнього тексту.

**ІІІ. Виконати тестові завдання.**

1. Хто вносить корективи в типологію інтертекстуальності, розроблену Ж.Женеттом:

А Ю.Лотман

Б М. Пешо

В М. Гловінський

Г М. Шаповал

1. Дайте визначення широкої моделі інтертекстуальності:

А немаркована взаємодія текстів,

Б взаємодія 3 текстів,

В взаємодія фрагментів текстів,

Г взаємодія авторів.

1. Дайте визначення поняття «скриптор»:

А метафорично позначає слід;

Б позначає сукупність внутрішніх зв’язків, внутрішню побудову об’єкта;

В виражає відмову від суб’єкта письма, деперсоналізацію фігури автора;

Г пов’язується з первинним механізмом ідентифікації людського суб’єкта і є основою всіх його подальших ідентифікацій.

4. Вкажіть час виникнення поняття «інтертекстуальність»:

А 2007

Б 1865

В 1861

Г 1967

5.Дайте визначення гіпертекстуальності:

А імітація чи пародіювання іншого тексту;

Б співприсутність в одному тексті інших;

В коментування попереднього тексту;

Г тематичний зв'язок текстів.

1. Хто запропонував брати до уваги лише вузьку модель інтертекстуальності:

А Ю. Тинянов,

Б Р. Лахман,

В Ж. Женетт,

Г Н. Фатєєва.

7.Визначте притаманну тексту властивість:

А усність

Б відтворюваність

В анонімність

Г варіантність

8. У якому випадку доречно поставити питання як*ий*:

А дискурс автора

Б дискурс героя

В дискурс оповідача

Г антиутопічний

1. Який зв'язок між легендою про євшан-зілля та оповіданням Л.Мосендза «Євшан-зілля»:

А дописування

Б переказ легенди

В імітація стилю

Г відтворення легенди

1. Хто порівнює текст із творчою особистістю:

А Ю.Лотман

Б М. Пешо

В І.Франко

Г О.Потебня

**Варіант 10**

**Завдання І**. **З’ясувати особливості художньої реалізації феміністичного дискурсу в українській літературі.**

**Завдання ІІ. Продемонструйте значення** поняття «дискурс».

**ІІІ. Виконати тестові завдання.**

1. Хто є автором дослідження «Палімпсести. Література у другому ступені»:

А Ю.Лотман

Б М. Пешо

В Ж.Женетт

Г О.Потебня

1. Який зв'язок між легендою про євшан-зілля та оповіданням Л. Мосендза «Євшан-зілля»:

А дописування

Б переказ легенди

В імітація стилю

Г відтворення легенди

1. У якому випадку доречно поставити питання як*ий*:

А посттоталітарний дискурс

Б дискурс автора

В дискурс героя

Г дискурс оповідача

1. Вкажіть час виникнення поняття «інтертекстуальність»:

А 2007

Б 1865

В 1961

Г 1967

1. Хто розглядає текст як структуру:

А постмодерністи

Б структуралісти

В модерністи

Г авангардисти

1. Предметом інтермедіальних студій є:

А особливості рецепції представників інших етносів;

Б міжмистецька взаємодія;

В жанрові особливості літератури;

Г ремінісценції в текстах.

1. Який зв'язок між легендою про євшан-зілля та поемою М. Вороного «Євшан-зілля»:

А дописування

Б пародіювання легенди

В висміювання легенди

Г відтворення легенди

1. Фонічний рівень тексту визначається:

А антитезою, алюзією;

Б алітерацією, асонансом, звуконаслідуванням;

В асонансом, ампліфікацією;

Г віршовим розміром.

1. Рукопис, написаний на пергаменті, з якого стерто попередній напис, називають:

А гіпертекстом,

Б інтертекстом,

В палімпсестом,

Г метатекстом.

1. Визначте джерела теорії інтертекстуальності:

А ідеї М.Бахтіна, теорія анаграм

Б ідеї О.Потебні

В феміністичні ідеї

Г ідеї структуралістів

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Аксенова Н. С. Интертекстуальность в сакрально-мистических художественных текстах как лингвистический феномен межкультурного диалога : дис. … канд. филол. наук : 10.02.20 / Аксенова Наталья Сергеевна. Москва, 2013. 230 с.
2. Аристотель. Об искусстве поэзии. М. : URSS, 2012. 97 с.
3. Арнольд И. Герменевтика эпиграфа. *Слово – высказывание – дискурс:* междунар. сб. науч. статей / под ред. A. Харьковской. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004. С. 8–15. URL: http://www.izmailonline.com/\_ld/1/104\_1998-1-04.pdf (дата обращения: 22.03.2017).
4. Арнольд И. Проблема интертекстуальности. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Сер. 2. 1992. Вып. 4 (№ 23). С. 53–61.
5. Арнольд И. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сб. статей. СПб: Изд-во С.-Петерб. университета, 1999. 444 с.
6. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Изд. стереотип. / И.В. Арнольд. М. : ЛИБРОКОМ, 2014. 452 с.
7. Астаф’єв О. Інтертекстуальність як літературна стратегія. *Дивослово*. 2000. № 2. С. 5–7.
8. Афанасьєва О. М. Колективний конструкт наукового дискурсу: інтертекстуальність, інтердискурсивність, поліфонія / О.М. Афанасьєва. *Мовні і концептуальні картини світу.* 2012. Вип. 41. Част.1. С. 33–43.
9. Бабелюк О. А. Новизна постмодерністського текстотворення крізь призму постмодерністської поетики. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки.* Серія: Філологічні науки. 2012. № 24 (249). С. 5–8.
10. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. М. : Флинта: Наука, 2004. 496 c.
11. Базарова А. А. Гипертекстуальность как базовая характеристика интернет СМИ. *Актуальные вопросы филологических наук: материалы междунар. заоч. науч. конф*. Чита : Издательство Молодой ученый, 2011. С. 151–152.
12. Баранов А. Н. Иллокутивное вынуждение в структуре диалога / А.Н. Баранов, Г.Е. Крейдлин. *Вопросы языкознания*. 1992. № 2. С. 84– 99.
13. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
14. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. *Автор и герой: к философским основаниям гуманитарных наук* / сост. С. Г. Бочаров. СПб. : Азбука, 2000. С. 3–226.
15. Бахтин М. М. Проблема поэтики Достоевского. М. : Советская Россия, 1979. 468 с.
16. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров : [полн. собр. соч. в 7 т.]. М. : Русские словари, 1997. Т. 5. С. 159–206.
17. Бахтін М. М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст*. Львів : Літопис, 2002. С. 416–422.
18. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1990. 525 с.
19. Башкатова Ю. Интертекстуальность словесно-художественного портрета: учеб. пособие. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2006. 143 с. URL: https://www.twirpx.com/file/741621/ (дата обращения : 20.10.2018).
20. Безруков А. Поэтика интертекстуальности: учебн. пособие. Бирск: Бирск. гос. соц.-пед. академия, 2005. 70 с.
21. Бербенець Л. Постмодерністський пастиш як спосіб побудови та форма існування творів мистецтва та критичного тексту. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 2008. Вип. 44, ч. 2. С. 327–338.
22. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена / пер. І.Огієнка. Київ: Українське Біблійне Товариство, 2002. 1159 с.
23. Біблія, або Книги Святого письма Старого й Нового заповіту. Б. м. : Укр. бібл. товариство, 1991. 959+296 с.
24. Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин или поэтика культуры. М. : Прогресс, 1991.169 с.
25. Библер В. С. От наукоучения к логике и культуре: Два философских введения в двадцать первый век. М. : Политиздат, 1990. 413 с.
26. Біловус Л. Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості В.Стуса та І.Світличного) : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.06. / Тернопільськ. держ. пед. ун-т ім. В.Гнатюка. Тернопіль, 2003. 171 с.
27. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1998. 352 c.
28. Бондарєва Т. Т. Шевченко у творах М. Хвильового: «речник нації» чи її «божок»? *Київські полоністичні студії*. 2015. Т. 26. С. 97–101.
29. Бондарєва Т. Структура художнього світу Миколи Хвильового: інтертекстуальний аспект: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2017. 212 с.
30. Бочарникова Е. А. Интердискурсивное взаимодействие как основа формирования и представления особых знаний. *Вестник АГТУ*. 2011. № 2 (52). С. 121–128.
31. Бразговская Е. Е. Текст культуры: от события – к событию (логико-семиотический анализ межтекстовых взаимодействий). Пермь: Пермский гос. пед. ун-т, 2004. 284 с.
32. Бубер М. Я и Ты. *Квинтэссенция: философский альманах.* М. : Политиздат, 1992. 370 с.
33. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
34. Вайсштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія* / За заг. ред. Д. Наливайка. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 393-410.
35. Васильев А. Д. Интертекстуальность: прецедентные феномены: учебное пособие. М. : ФЛИНТА : Наука, 2015. 342 с.
36. Васильев Н. Л. Михаил Михайлович Бахтин и феномен «Круга Бахтина»: В поисках утраченного времени. *Реконструкции и деконструкции. Квадратура круга.* Изд. стереотип. М. : URSS, 2014. 408 с.
37. Васильев Н. Формы диалога с «чужим» словом в русской поэзии ХVІІІ – начала ХХ века. *Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте*: сб. науч. трудов. Вып. V. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. 220 с. URL: http://www.gumfak.ru/teoriya\_liter.shtml (дата обращения: 12.04.2017).
38. Васильчикова Т. Теория интертекста в филологии: основные этапы исторического формирования. *Симбирский научный вестник*. 2016. № 2. С. 180–186.
39. Веселовский А. Историческая поэтика. М. : Высшая школа, 1989. 406 с.
40. Віват Г. Концепція множинності інтертекстуального дискурсу у творчості поетів-дисидентів (І.Калинець, М.Руденко, І.Світличний, В.Стус) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. Київ, 2011. 38 с.
41. Віват Г. Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності. Одеса : ВМВ, 2010. 368 с.
42. Гаспаров Б. М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
43. Гаспаров М. Л. Литературный интертекст и языковой интертекст. *Известия АН:* Сер. лит-ры и яз. 2002. Т. 61. № 4. С. 3–9.
44. Ґловінський М. Інтертекстуальність. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ століття* / упоряд. Б.Бакули, пер. з польськ. С.Яковенка. Київ: Вид. дім. «Києво-Могилянська академія», 2008. С.284–309.
45. Денисова Г. В мире интертекста: язык, память, перевод / Предисловие С.Гардзонио; Предисловие Ю.Н.Караулова. М.: Азбуковник, 2003. 300 с.
46. Дерріда Ж. Позиції. Бесіди з Анрі Ронсом, Юлією Крістевою, Жаном-Луї Удбіном, Гі Скарпетта / пер. з франц. А.Ситника, ред. В Недашковський, упорядк. К. Сігова. Київ: Дух і літера, 1994. 158 с.
47. Дзик Р. Концепт інтертекстуальності в інтерпретації французьких постструктуралістів: від Р. Барта до Ж. Жанетта. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки. 2012. № 13 (238). С. 23–27.
48. Долинин К.А. Интерпретация текста: Учеб. пособие. М.: Просвещение, 1985. 288 с.
49. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів: Літопис, 2004. 382 с.
50. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. 944 с.
51. Жолковский А. К. Полтора рассказа Бабеля: «Гюи де Мопассан» и «Справка / Гонорар». *Структура, смысл, фон*. Изд. 3. М. : URSS, 2013. 288 с.
52. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. 352 с.
53. Ізбенко М. Рецепція теорії інтертекстуальності в українському літературознавстві. *Літературознавчі обрії:* праці молодих учених. К., 2005. Вип. 8. С. 29–34.
54. Иванов Н. Интертекст – метатекст: культура, дискурс, язык. *Языковые контексты: структура, коммуникация, дискурс. Материалы межвуз. науч. конф. по актуальным проблемам языка и коммуникации*. М.: Книга и бизнес, 2007. С.43–50.

# Ильин И. Интертекстуальность. *Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины: энциклопедический справочник*. М.: Интрада, 1996. 320 с.

# Ильин И. Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты. *Проблемы современной стилистики:* сб. научно-аналит. обзоров. М.: ИНИОН АНСССР, 1989. С. 186–207.

1. Илунина А. А. Интертекстуальность и постмодернизм: современная культура как диалог текстов. *Культура общения и ее формирование: Межвузовский сборник научных трудов*. Вып. 24 / Под ред. И.А. Стернина. Воронеж: Истоки, 2011. С.106-110.
2. Илунина А. А. Теоретические аспекты интертекстуальности в современном литературоведении. *Вестник Челябинск. гос. ун-та.* Филология. Искусствоведение. 2013. Вып. 75. № 4 (295). С. 36–39.
3. Ильин И. П. Стилистика интертекстуальности: Теоретические аспекты. *Проблемы современной стилистики*: Сб. науч.-аналит. ст. / АН СССР. М., 1989. С. 186-207.

# Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе: сборник докладов международной научной конференции (Магнитогорск, 12-14 ноября 2003 года) / ред.-сост. С. Шулежкова. Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2003. 701 с.

# Ігнатьєва С. Інтертекстуальне поле українського щоденникового дискурсу. *Рідний край.* 2012. № 2. С. 87-92. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Almpolt\_2012\_2\_19 (дата звернення: 12.7.2017).

# Касперський Е. Література. Теорія. Методологія. *Література. Методологія:* Пер. з польськ. С.Яковенка / Упор. і наук. ред. Д.Уліцької. К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. С. 9-37.

1. Ким Х. Е. Теория метатекста и формы ее проявления в поэтике / Ким Хен Хен. Acta Slavica Iaponica. 2004. № 21. С. 202–213.
2. Ковалева К. Интертекстуальность и аспекты ее изучения. *Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]. Сер. : Філологічна*. 2013. Вип. 37. С. 140-143. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf\_2013\_37\_47 (дата звернення: 25.04.2017).
3. Ковалев П. Центонное письмо как один из принципов постмодернистской стратегии поэтического текста. *Ученые записки Орловского государственного университета*. 2010. №3. С. 189-193. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tsentonnoe-pismo-kak-odin-iz-printsipov-postmodernistskoy-strategii-poeticheskogo-teksta (дата обращения: 12.10.2018).
4. Козицкая Е. Цитата в структуре поэтического текста : дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: 10.01.08. Тверь, 1998. 237 с. URL: http://www.dissercat.com/content/tsitata-v-strukture-poeticheskogo-teksta (дата обращения: 23.07.2017).
5. Козицкая Е. Эпиграф и текст: о механизме смыслообразования. *Литературный текст: проблемы и методы исследования. / «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте : сб. науч. трудов*. Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. Вып. V. С.53-60. URL: http://uchcom.botik.ru/az/lit/coll/litext5/07\_koz.htm (дата обращения: 12.04.2018).
6. Кораблева Н. Интертекстуальность литературного произведения: учебн. пособие. Донецк: Кассиопея, 1999. 28 с.
7. Косиков Г. Идеология. Коннотация. Текст. *Барт Р. S / Z* / пер. с франц., под ред. Г. Косикова. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С.8-29.
8. Косиков Г. К. «Структура» и/или «текст. *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К.Косикова. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 3–48.
9. КосиковГ. Текст */* Интертекст / Интертекстология /Пьеге-Гро Н. *Введение в теорию интертекстуальности* / пер. с фр. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. С. 8–42.
10. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму* / пер. с франц., сост. и вступ. статья Г. Косикова. М. : ИГ Прогресс, 2000. С. 427-457.
11. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с франц. М.: РОССПЭН, 2004. 656 с.
12. Кристева Ю. Семиотика: Исследования по семанализу / пер. с франц. Э.Орловой. М.: Академический Проект, 2013. 285 с.
13. Кузьмина Н. А. Интертекст: тема с вариациями. Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации. Изд. 2-е, испр. и доп. / Н.А. Кузьмина. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 272 с.
14. Кухаренко В. А. Iнтерпретацiя тексту: [пiдручник для вузiв]. Вiнниця : Нова книга, 2004. 272 с.
15. Лахманн Р. Память и литература: Интертекстуальность в русской литературе ХІХ – ХХ веков / пер. с нем. А.Жеребин. Санкт-Петербург: Петрополис, 2011. 400 с.
16. Лихоманкова Н. О. Міфологічна парадигма постмодерністського роману (До проблеми інтертекстуальності). Питання літературознавства. Вип. 4 (61). 1997. С. 37-44.
17. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс / за ред. Р. Гром’яка, І. Папуші. Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. 378 с.
18. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха: пособие для студентов. Ленинград: Просвещение, 1972. 272 с.
19. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
20. Лотман Ю. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. 272 с.
21. Лотман Ю. Об искусстве. С.-Петербург: Искусство-СПБ, 1998. 704 с.
22. Лотман Ю. Текст в тексте. *Ученые записки Тартуского государственного университета*. 1981. Вып. 14. С. 3–32.
23. Лотман Ю. Текст у тексті. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст*. / за ред. М.Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 428–441.
24. Лушникова Г. Интертекстуальность художественного произведения. Кемерово: КемГУ, 1995. 82 с.
25. Лучук О. Діалогічна природа літератури: Перекладознавчі та літературо­знавчі нариси. Львів: Український католицький ун-т, 2004. 280 с.
26. Машкова Л. Аллюзивность как категория вертикального контекста. *Вестник Московского университета*. Сер. 9. Филология. М., 1989. № 9/2. С. 25–33.
27. Мітосек З. Теорії літературних досліджень. Сімферополь: Таврія, 2003. 408 с.
28. Мелтасова Т. Интертекстуальность, реминисценции и авторские маски в романе Н.Г. Чернышевского «Повести в повести»: автореф. дис. на соискан. учен. степени канд. филол. наук. 10.01.01. Саратов, 2006. URL: http://geum.ru/next/art-61242.php (дата обращения: 15.06.2018).
29. Миловидов В. От семиотики текста к семиотике дискурса. Пособие по спецкурсу. Тверь: Тверский госуниверситет, 2000. 93 с.
30. Москвин В. Интертекстуальность: категориальный аппарат и типология. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. Серия «Филологические науки». 2013. № 6 (81). С.57. URL: https://cyberleninka.ru/article/v/intertekstualnost-kategorialnyy-apparat-i-tipologiya (дата обращения: 12.04.2017).
31. Москвин В. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М. : Книж. дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 168 с.
32. Москвин В. К обоснованию понятия «фигуративный жанр» (на примере центона). *Жанры речи*. 2013. № 1(9). С.114–124. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-obosnovaniyu-ponyatiya-figurativnyy-zhanr-na-primere-tsentona-1 (дата обращения: 18.10.2018).
33. Москвин В. О видах центона: опыт типологии. *Известия Российской Академии Наук. Серия* литературы и языка. 2014. Т.73 №3. С.58–68.
34. Нахлік Є. Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтертекст – контекст. Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2015. 541 с.

# Нич Р. Літературологія. Погляд на історію сучасної теоретико-літературної думки в Польщі. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів*. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В.Моренця; пер. з польськ. С.Яковенка. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С.12–37.

1. Нич Р. Пародія і пастиш: 3 історії художніх понять у літературній свідо­мості XX століття. *Світ тексту: Постструктуралізм і літературознавство* / Пер. з польськ. Олена Галета. Львів: Літопис, 2007. С. 178-305.

# Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / пер. з польської О. Галети. Львів: Літопис, 2007. 316 с.

# Нудьга Г. Пародія в українській літературі. Київ: Вид-во АН УРСР, 1961. 175 с.

1. Нямцу А. Поетична творчість як інтертекст. *Слово і час*. 2006. № 6. С. 91–94.
2. Олизько Н. С. Интердискурсивность постмодернистского письма. Челябинск : Челяб. гос. ун-т, 2009. 162 с.
3. Оляндер Л. К. Интертекстуальность: терминологические значения и способы её проявлений в художественной литературе. *Вестник Московского университета*. Серия 9. Филология. 2017. № 3. С. 19–41.

# Позерт И. Типы и формы интертекстуальности в стихотворной пародии XX века. *Журнал литературной критики и словесности*. 2003. №7. URL: http://www.uglitskih.ru/critycs/pozert%202.shtml (дата обращения: 22.10.2018).

1. Просалова В. А., Бердник О. С. Інтертекстуальність художнього тексту : текстотвірний і рецептивний аспекти. Монографія. Донецьк: Норд-Прес, 2010. 152 с.
2. Просалова В. А. Текст у світі текстів Празької літературної школи. Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. 344 с.
3. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк – Вінниця. 2015. 154 с.
4. Просалова В.А. Інтертекстуальний аналіз: pro et contra. *Філологічні семінари: практика і теорія.* К., 2004. Вип. 7. С. 54–60.
5. Просалова В.А*.* Інтертекстуальний підхід і його застосування у літературній компаративістиці. *Філологічні семінари: Теорія літератури у вищій школі.* К.: Київський університет, 2008. Вип. 11. С. 43–50.
6. Просалова В. А. Ідеї інтертекстуальності у порівняльних літературознавчих студіях. *Conversatoria Litteraria. Międzynarodowy Rocznik Naukowy 2.* W Kręgu zagadnień komparatystyki: teoria i praktyka zwiozków literackich. Siedlce-Banská, 2009. С. 147–154.

# Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.

# Райбедюк Г. Поезія неокласиків: текст та інтертекст. *Вісник Житомирського державного пед. ун-ту ім. І. Франка*. 2004. Вип. 16. С.161–163. URL: http://eprints.zu.edu.ua/1140/1/3\_.pdf (дата звернення: 15.12.2018).

1. Рисак О. Мелодії і барви слова. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст. Луцьк: Надстир'я, 1996. 98 с.

# Рихло П. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст. Чернівці : Рута, 2005. 584 с.

# Саблина М. Цитата и её типовые разновидности: к проблеме классификации. *Мир науки, культуры, образования*. 2009. №3. С. 49–51.

1. Серио П. Как читают тексты во Франции. *Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса*. М., 1999. С. 12–53.
2. Сидоренко К. Интертекстовые интерпретаторы в «Словаре крылатых выражений Пушкина». *Слово. Фраза. Текст. Сборник научных статей к 60-летию М. А.  Алексеенко*. М.: «Азбуковник», 2002. С. 317–330.
3. Сидоренко К. От крылатого слова к интертекстеме (межуровневая проекция). *Грани слова: сб. науч. статей к 65-летию проф. В.М. Мокренко*. М., 2005. С. 143-148.
4. Сірик Л. Інтертекстуальність у структурі поетичних творів як вираз міжкультурної комунікації (на прикладі поезії київських неокласиків). *Мова і культура*. 2011. Вип. 14. Т. 7. С. 105–112. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik\_2011\_14\_7\_19 (дата звернення: 15.09.2017).
5. Скорина Л. «Гомін і відгомін»: дискурс інтертекстуальності в українській літературі 1920-х років. Монографія. Черкаси: Брама-Україна, 2019. 704 с.
6. Смирнов И. Цитирование как историко-литературная проблема: принципы усвоения древнерусского текста поэтическими школами конца ХІХ – начала ХХ века (на материале «Слова о полку Игореве»). *Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов*. Wien: Wiener Slavistischer Almanach, 1981. С.176-210. URL: https://www.twirpx.com/file/1970684/ (дата обращения: 25.01.2018).
7. Смирнов И. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. Санкт-Петербург: С.-Петерб. гос. ун-т., 1995. 189 с.
8. Текутова Ю. Проблема интертекстуальности в поэзии Роберта Браунинга: автореф. дис. на соискание науч. ст. канд. филол. наук: 10.01.03. Тамбов, 2012. 18 с. URL: http: //cheloveknauka.com/problema-intertekstualnosti-v-poezii-roberta-brauninga (дата обращения: 15.12.2017).
9. Тимашков А. Ю. «Девушка с жемчужной сережкой» Я. Вермера, Т. Шевалье и П. Уэббера: Интермедиальный аспект. *Современное искусство в контексте глобализации: Наука, образование, художественный рынок*. СПб : СПб ГУП, 2008. С. 100-105.
10. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб., 1998. 160 с.
11. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века.* К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вып. № 12. С. 149–154.
12. Топоров В.Н. Об одном индивидуальном варианте «автоинтертекстуальности»: случай Пастернака. *Пастернаковские чтения*. М. : РАН: Ин-т мировой лит-ры им. А.М. Горького, 1998. Вып. 2. С. 4–37.

# Тороп П. Проблема интекста. *Труды по знаковым системам*. *XIV : Текст в тексте. Ученые записки Тартусского госуниверситета*. Вып. 567. Тарту, 1981. С. 33–45.

# Тороп П. Тотальный перевод*.* Tartu : Изд-во Тартуского университета, 1995. 220 с.

# Торчинська Н. Чуже мовлення як інтертекстуальний елемент (на прикладах епіграфів до творів української літератури). *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. 2014. №7. С.169–174.

1. Троцик О. Біблійні мотиви в ліриці А. Ахматової: інтертекстуальність як структуроутворюючий принцип : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.02 / Таврійс. нац. ун-т ім. В.І.Вернадського. Сімферополь, 2001. 21 с.
2. Тураева З. Я. Лингвистика текста: Текст: Структура и семантика. Изд. 4-е, стереотип. / З.Я. Тураева. М. : URSS, 2015. 144 c.
3. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. 576 с.
4. Урманов С.И. Семиотика. Искусство как язык: Учебное пособие. Рязань: Изд-во РГПУ, 1998. 97 с.
5. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт нтертекстуальности. Изд 3-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2007. 280 с.
6. Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 450 с.
7. Червінська О. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. посібник. Чернівці: Рута, 2001. 56 с**.**
8. Чернявская В. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М.: КД «ЛИБРОКОМ», 2009. 248 с.
9. Чуканцова В.О. Интермедиальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки. *Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена*. СПб., 2009. № 108. С.140–145.
10. Чумак-Жунь И. Художественный текст как феномен культуры: интертекстуальность и поэзия. Москва: Директ-Медиа, 2014. 228 с.
11. Шахова К. Образотворче мистецтво і література. Літ.-крит. нарис. К.: Дніпро, 1987. 195 с.
12. Ямпольский М.Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. 464 с.
13. Allen G. Intertextuality. London and New York, 2000. 244 p.
14. Armstrong I. Woolf by the Lake, Woolf at the Circus: Carter and Tradition. *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. *I* Ed. by L. Sage. London: Virago, 1994. P. 148-163.
15. Balbus S. Intertekstualność a proces historycznoliteracki. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1990. 175 s.
16. Bloom H. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. NY : Longman, 1973. 157 p.
17. Bolinger D. Language – The Loaded Weapon. London, 1980. 146 p.
18. Briggs Ch. L., Bauman R. Genre, Intertextuality, and Social Power*. Language, Culture and Society. A Book of Readings*. Illinois: Prospect Heights, 1995. P. 567–603.
19. Broich U. Formen der Markierung von Intertextualität. *Intertextualität. Formen. Funktionen, anglistische Fallstudien* / ed. U.Broich und M.Pfister. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985. S.31-47.
20. Conte G.B. Memoria dei poeti e sistema letterario : Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano. Torino : G. Einaudi, 1974. 108 p.
21. Culler J. Presupposition and intertextuality. *Modern Language Notes*. 1976. Vol. 91. № 6 (Comparative Literature). S. 1380-1396.
22. Dällenbach L. Intertexte et autotexte. *Poetique*. 1976. № 27. P. 282–296.
23. Dällenbach L. Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme. Paris : Editions du Seuil, 1977. 247 p.
24. Flatten R.S. The place of intertextuality in music studies. *American Journal of Semiotics.* 1985. № 3 (4). P. 69–82.
25. Frow J. Intertextuality and Ontology. *Intertextuality (Theories and Practices)* *I* Ed. by M. Worton and J. Still. Manchester and New York: Manchester University Press, 1990. P. 45–55.
26. Genette G. Palimpsestes. La litterature au second degree. Paris: Editions du Seuil, 1982. 468 p.
27. Genette G. The Proustian Paratext. *SubStance: a review of theory and literary criticism.* 1988. № 17 (2). P. 63-77.
28. Genette G. The Proustian Paratext. *SubStance: a review of theory and literary criticism.* 1988. № 17 (2). P. 63–77.
29. Głowiński M. Intertekstualnośćć, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje. *Prace Wybrane*. Vol. V. Kraków: Universitas, 2000.
30. Głowiński M. O intertekstualności. *Pamiętnik Literacki*. 1986. №.4 (77). S.75-100.
31. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst-am Beispiel der Russischen Modeme. *Dialog der Texte.* Hamburger Kolloquium zur ntertextualitat: Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1983. Sonderbd 11. S. 291–360.
32. Hutcheon L. The Politics of Postmodernism. New York and London: Routledge, 1989. 189 p.
33. Influence and Intertextuality in Literary History / ed. by Jay Clayton, Eric Rothstein. Madison : The University of Wisconsin Press, 1991. 356 p.
34. Intertextualität. Formen. Funktionen, anglistische Fallstudien / ed. Ulrich Broich and Manfred Pfister. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985. 373 s.
35. Intertextuality / ed. by E. Heinrich F. Plett. Berlin; New York : Walter de Gruyter, 1991. 302 p.
36. Intertextuality : Theories and Practices / ed. by M. Worton, J. Still. Manchester ; New York : Manchester UP, 1990. 280 p.
37. Jenny L. La strategic de la forme. *Poetique*. 1976. № 27. P. 257–281.
38. Kasperski E. Teoria intertekstualności a dylematy badawcze komparatystyki w dobie poststrukturalistycznej i pofenomenologicznej. *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie* / pod red. A. Nowickiej-Jeżowej. Izabelin, 1998. S. 156–159.
39. Kasperski E. Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna. *Medziliterárny centrizmus stredoeurópskych literatúr* / pod red. D.Durišin i in. Ceske Budejovice, 1998. S.108–130.
40. Kasperski E. Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna. *Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza* / pod red. E. Kasperskiego i E. Czaplejewicza. Warszawa, 1996. S. 91–105.
41. Kristeva J. *La révolution du langage poétique:* l'avant-garde a la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*.* Paris: Seuil, 1974. 646 р.
42. Lachmann R. Concepts of Interteхtuality. *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory.* Bochum: Universitätsvеrlag Dr. Norbert Brockmeyer, 1989. P. 391-400.
43. Lachman R. Gedachtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Mein : Suhrkampf, 1990. 350 s.
44. Müller J. E. Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation / J. E. Müller. Münster: Nodus Publikationen, 1996. 335 s.
45. Nycz R. Intertekstualność i jej zakresy : teksty, gatunki, światy. *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. 1990. № 81/2. S. 95-116.
46. Pettitt T. Multiple Texts: Folkloristic Approach to Early Modern Performance Culture. *Approaches to the Text: From Pre-Gospel to Post-Baroque,* 2014. P. 121-153.
47. Riffaterre M. Compulsory Reader Response: the Intertextual Drive. *Intertextuality (Theories and Practices) I* Ed. By M. Worton and J. Still. Manchester and New York: Manchester University Press, 1990. P. 56–79.
48. Riffaterre M. Intertextuality vs. Hypertextuality.New Literary History. 1994. № 25 (4). P. 779–788.
49. Riffaterre M. Semiotique intertextuelle: l'interpretant. *Revue d'Esthetique*. 1972. №1–2. P. 128–150.
50. Riffaterre M. Semiotyka intertekstualna : interpretant. *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. 1988. № 79 / 1. P. 297-314.
51. Sager S. Intertextualität und die Interaktivität von Hypertexten. *Textbeziehungen: Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*. Tübingen: Stauffenburg, 1997. S. 109–123.
52. Scher S.P. Notes Toward a Theory of Verbal Music. *Comparative Literature*. Vol. XXII. 1970. № 2. P. 147–156.
53. Skubaczewska-Pniewska A. Intertekstualność czy aluzja literacka. *Aluzja literacka:* *teorie, interpretacje, konteksty* / red. A. Stoﬀ i A. Skubaczewska-Pniewska. Toruń, 2007.S.53–78.
54. Smirnov I. Die Generierung des Intertextes. Elemente der intertextuellen Analyse belegt an Beispielen aus dem Werk von B. L. Pasternak. Wien, 1985.
55. Stewart S. Nonesense. Aspects of intertextuality in folklore and literature. London : The John Hopkins Press Ltd., 1989. 228 p.
56. Wolf W. Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam: Rodopy, 1999. 272 p.

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Худ. лит., 1975. С. 373. [↑](#footnote-ref-1)
2. Цит. за вид.: Зубрицька М. Homo legens: Читання як соціокультурний феномен. Львів, 2014. С. 171. [↑](#footnote-ref-2)
3. Лотман Ю. До побудови теорії взаємодії культур (семіотичний аспект). Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Д.Наливайка. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 199. [↑](#footnote-ref-3)
4. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Перекл. з франц. Є.Марічева. К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. С. 26-27. [↑](#footnote-ref-4)
5. Кострова О.А. Текст и дискурс: границы и переходы. *Русская германистика. Граница в языке, литературе и науке*. М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 348-355. [↑](#footnote-ref-5)
6. Рикер П. Герменевтика, этика, политика. Московские лекции и интервью. Пер. с фр. / Ред. И. Вдовина. М.: Академия, 1995. С.3. [↑](#footnote-ref-6)
7. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. Монографическое учебное пособие. К.: Брама, Изд. Вовчок О.Ю., 2004. С. 159 [↑](#footnote-ref-7)
8. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с франц. М.: РОССПЭН, 2004. С. 429. [↑](#footnote-ref-8)
9. Там само. С. 491. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Кожина М.Н.* О диалогичности письменной научной речи. Пермь: ПГУ, 1986. С.42 [↑](#footnote-ref-10)
11. Арутюнова А. Ю. Диалогичность текста и категория связности. Пятигорск : РИА-КМВ, 2009. С. 62 [↑](#footnote-ref-11)
12. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс, 1989. С. 115. [↑](#footnote-ref-12)
13. Косиков Г. К. «Структура» и/или «текст». *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К.Косикова. М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. С. 31. [↑](#footnote-ref-13)
14. Безруков А. Поэтика интертекстуальности: учебн. пособие. Бирск: Бирск. гос. соц.-пед. академия, 2005. С. 14. [↑](#footnote-ref-14)
15. Веселовский А. Историческая поэтика. М. : Высшая школа, 1989. С. 40. [↑](#footnote-ref-15)
16. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 384. [↑](#footnote-ref-16)
17. Шахова К. І. Записки як жанровий різновид української прози ХХ – початку ХХІ століть: еволюція, специфіка: Автореф. дис. на здоб. наук. ст. к. філол. н. 10.01.01 – укр. літ. К., 2015. С.11. [↑](#footnote-ref-17)
18. Мітосек З. Теорії літературних досліджень. Сімферополь : Таврія, 2003. С. 317. [↑](#footnote-ref-18)
19. Sager S. Intertextualität und die Interaktivität von Hypertexten. *Textbeziehungen: Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*. Tübingen: Stauffenburg, 1997. S. 111. [↑](#footnote-ref-19)
20. Шаповал М.О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі: автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06 / М. О. Шаповал ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2010. С. 13. [↑](#footnote-ref-20)
21. Риффатер М. Критерии стилистического анализа*. Новое в зарубежной лингвистике*: лингвостилистика. М., 1998. Вып. 9. С. 126-141. [↑](#footnote-ref-21)
22. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического

    языка: Монография.Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та – Омск: Омск. гос. ун-т, 1999. С. 20. [↑](#footnote-ref-22)
23. Пьегге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. С. 55. [↑](#footnote-ref-23)
24. Денисова Г. В мире интертекста: язык, память, перевод / Предисловие С.Гардзонио; Предисловие Ю.Н.Караулова. М.: Азбуковник, 2003. С. 47. [↑](#footnote-ref-24)
25. Ґловінський М. Інтертекстуальність. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів.* Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / Упоряд. Б. Бакули: За заг. ред. В. Моренця: Пер. з польськ. С. Яковенка. К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. С. 290. [↑](#footnote-ref-25)
26. Смирнов И. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Пастернака. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 1995. С. 19-20. [↑](#footnote-ref-26)
27. Шаповал М.О. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб’єктні реляції української драми. К.: Автограф, 2009. С. 67. [↑](#footnote-ref-27)
28. Віват Г. Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності. Одеса : ВМВ, 2010. С.7. [↑](#footnote-ref-28)
29. Ямпольский М. Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. С. 419. [↑](#footnote-ref-29)
30. Монтень М. О книгах. *Опыты: В 3 кн*. М.: Наука, 1979. Кн. 2. С. 356. [↑](#footnote-ref-30)
31. Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. *Известия РАН*. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. №5. С. 26. [↑](#footnote-ref-31)
32. Кузьмина Н. А. Интертекст: тема с вариациями. Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации. Изд. 2-е, испр. и доп. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. С. 22. [↑](#footnote-ref-32)
33. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. С. 112. [↑](#footnote-ref-33)
34. Монтень М. О книгах. *Монтень М. Опыты*: В 3 кн. М.: Наука, 1979. Кн. 2. С. 356. [↑](#footnote-ref-34)
35. Бютор М. Взаимодействие произведений. Пьегге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. С. 223. [↑](#footnote-ref-35)
36. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. С. 182-183. [↑](#footnote-ref-36)
37. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів: Літопис, 2004. С. 171. [↑](#footnote-ref-37)
38. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 373. [↑](#footnote-ref-38)
39. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. Изд. 2-е. М.: Просвещение, 1988. С. 77-78. [↑](#footnote-ref-39)
40. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс, 1989. С. 418. [↑](#footnote-ref-40)
41. Мітосек З. Теорії літературних досліджень. Сімферополь : Таврія, 2003. С. 373. [↑](#footnote-ref-41)
42. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб-к статей. СПб.: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1993. С. 368. [↑](#footnote-ref-42)
43. Тороп П. Тотальный перевод. Тарту: Тартуский университет, 1995. С. 55. [↑](#footnote-ref-43)
44. КосиковГ. Текст */* Интертекст / Интертекстология.Пьеге-Гро Н. *Введение в теорию интертекстуальности* / пер. с фр. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. С. 8–42. [↑](#footnote-ref-44)
45. Кузьмина Н. А. Интертекст: тема с вариациями. Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации. Изд. 2-е, испр. и доп. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. С. 20. [↑](#footnote-ref-45)
46. Денисова Г. В мире интертекста: язык, память, перевод / Предисловие С.Гардзонио; Предисловие Ю.Н.Караулова. М.: Азбуковник, 2003. С. 119. [↑](#footnote-ref-46)
47. Сидоренко К. От крылатого слова к интертекстеме (межуровневая проекция). *Грани слова: сб. науч. статей к 65-летию проф. В.М. Мокренко*. М., 2005. С. 143-148. [↑](#footnote-ref-47)
48. Просалова В.А. Інтертекстуальне поле і контекст. *Слово і час*. 2005. № 12. С. 30. [↑](#footnote-ref-48)
49. Тороп П. Тотальный перевод. Тарту: Тартуский университет, 1995. С. 121. [↑](#footnote-ref-49)
50. Минц З.Г. Несколько дополнительных замечаний к проблеме: «символ в культуре». Актуальные проблемы семиотики культуры: Труды по знаковым системам. Тарту, 1987. С. 96. [↑](#footnote-ref-50)
51. Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. К.: Дух i Лiтера, 2001. С. 155. [↑](#footnote-ref-51)
52. Славиньский Я. К теории поэтического языка. *Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей* / Под ред. Е.Басина и М.Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 271. [↑](#footnote-ref-52)
53. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. С. 257. [↑](#footnote-ref-53)
54. Смирнов И.П. Психодиахронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: Новое Литературное Обозрение, 1994. С. 42-43. [↑](#footnote-ref-54)
55. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. С. 53. [↑](#footnote-ref-55)
56. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972. С. 297. [↑](#footnote-ref-56)
57. Ямпольский М. Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. С. 60. [↑](#footnote-ref-57)
58. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: Материалы международной научной конференции. Серия „Symposium”. Вып. № 12. С-Пб: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 153. [↑](#footnote-ref-58)
59. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. М., 1988. С.8. [↑](#footnote-ref-59)
60. Вайсштайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва. *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія /* За заг. ред. Д. Наливайка. К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2009. С. 380. [↑](#footnote-ref-60)
61. Scher St. P. Verbal Music in German Literature. New Haven: Yale University Press, 1968. Р.149. [↑](#footnote-ref-61)
62. Гир А. Музыка в литературе: влияния и аналогии / Перев. с нем. И. Борисовой. *Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки*. СПб, 1999. № 1. С. 88. [↑](#footnote-ref-62)
63. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. С. 5. [↑](#footnote-ref-63)
64. Будний В., Ільницький М.Порівняльне літературознавство: Підручник. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 297. [↑](#footnote-ref-64)
65. 1. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Зібр. тв.:* У 50 т. Т. 31. К.: Наук. думка, 1981. С. 45-119.

    [↑](#footnote-ref-65)
66. 1. Борев Ю. Б. Эстетика. 3-е изд. М. : Политиздат, 1981. С. 331-332.

    [↑](#footnote-ref-66)
67. 1. Scher St. P. Verbal Music in German Literature. New Haven: Yale University Press, 1968. Р. 149.

    [↑](#footnote-ref-67)
68. Гир А. Музыка в литературе: влияния и аналогии / Перев. с нем. И. Борисовой*. Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки*. СПб, 1999. № 1. С. 88. [↑](#footnote-ref-68)
69. Брузгене Р. Музыка в литературе: тематизирование как аспект имагологии. *Літературна компаративістика.* Вип. ІV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч.1. К.: ВД «Стилос», 2011. С.110-111. [↑](#footnote-ref-69)
70. Крауклис Р. Г. Типология литературно-музыкальных корреляций. *Филологические записки: Материалы герценовских чтений*: Сб. ст. / ред.-сост.: А.М. Новожилова, РГПУ им. А.И.Герцена. СПб., 2005. С. 84. [↑](#footnote-ref-70)
71. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Зібр. тв.:* У 50 т. Т. 31. К.: Наук. думка, 1981. С. 45-119. [↑](#footnote-ref-71)
72. Наливайко Д. Літературна компаративістика вчора і сьогодні. *Суачсна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія* / За заг. ред. Д.Наливайка. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 28. [↑](#footnote-ref-72)
73. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. *Методология гуманитарного знания в перспективе ХХІ века.* К 80-летию проф. М. С. Кагана. Материалы междунар. научн. конференц. Серия «Symposium». Вып. 12. СПб.: С.-Петербургское философ. общество, 2001. С. 151. [↑](#footnote-ref-73)
74. Рисак О. Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Луцьк: Надстир’я, 1996. С. 41. [↑](#footnote-ref-74)
75. Цитую за: Левчук Л. Естетика ХХ століття: навч. пос. К.: Либідь, 1997. С.22. [↑](#footnote-ref-75)
76. Ковалів Ю. І. Екфраза. *Літературознавча енциклопедія*: У 2 т. / Автор-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. С. 325. [↑](#footnote-ref-76)
77. Генералюк Л. Екфразис у контексті correspondans des arts. *Наукові записки.* Серія: Філологічні науки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. С. 60. [↑](#footnote-ref-77)
78. *Яус Г.Р*. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / пер. з нім. Роксоляна Свято і Петро Таращук. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. С. 519. [↑](#footnote-ref-78)
79. *Мовчан Р*.. Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер’єрі : монографія. К.: ВД «Стилос», 2008. С. 280. [↑](#footnote-ref-79)
80. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 21. [↑](#footnote-ref-80)
81. *Муратов О.* Я відновив спалені «Вальдшнепи» Хвильового. [Електронний ресурс]. URL <https://vsiknygy.net.ua/reader/258/>. [↑](#footnote-ref-81)
82. Волков А. Творча індивідуальність перекладача. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства.* Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 558. [↑](#footnote-ref-82)
83. Кравченко Л. Специфіка перекладацької манери Б.Кравціва. *Вісник Черкаського університету.* Серія Філологічні науки. Черкаси, 2003. Вип. 49. С. 163. [↑](#footnote-ref-83)
84. Флексмен Г. Кіно-студії . Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора. Пер. з англ. В.Шовкун. К.: Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2003. С. 201. [↑](#footnote-ref-84)
85. Тюпа В.И. Пародия. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. М.: Изд. центр «Академия», 2004. Т. 1. Кн. 1. С. 463. [↑](#footnote-ref-85)
86. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров (Человек – текст – семиосфера – история). М.: Языки русской культуры, 1999. С. 15. [↑](#footnote-ref-86)
87. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худ. лит., 1975. С. 174-175. [↑](#footnote-ref-87)
88. Касперський Е. Література. Теорія. Методологія // Література. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 21. [↑](#footnote-ref-88)
89. Пахсарьян Н. Ответы на вопросы круглого стола «Проблемы современного сравнительного литературоведения». Проблемы современного сравнительного литературоведения. Сб. ст. / Под ред. Н.А.Вишневской и А.Д.Михайлова. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 92-93. [↑](#footnote-ref-89)
90. Будний В. Зіставно-типологічний підхід у літературній компаративістиці. *Теорія літератури, компаративістика, україністика:* Зб. наук. праць з нагоди 70-річчя Р.Гром’яка / Упоряд. М. Лановик, З. Лановик, І. Папуша та ін. Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. Вип. 19. С. 345. [↑](#footnote-ref-90)
91. Червінська О. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. посібник. Чернівці: Рута, 2001. С. 29**.**  [↑](#footnote-ref-91)
92. Наливайко Д. Літературна компаративістика вчора і сьогодні. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Д. Наливайка. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С.37. [↑](#footnote-ref-92)
93. Бразговская Е. Е. Текст культуры: от события – к событию (логико-семиотический анализ межтекстовых взаимодействий). Пермь: Пермский гос. пед. ун-т, 2004. 284 с. [↑](#footnote-ref-93)