

# КОНЦЕПЦІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

## План

1. Поняття про інтертекстуальність.
2. Форми міжтекстуальних відношень.
3. Осмислення категорії метатексту в дослідженнях компаративної проблематики.

## Література

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : [сб. ст] / И. В. Арнольд / [науч. ред. П. Е. Бухаркин]. - СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. - 444 с.
2. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. - М. : Агар, 2000. - 280 с.
3. Тороп П. Проблема интекста / П. Тороп // Труды по знаковым системам XIV / [Ю. Лотман (отв. ред.)]. - Тарту : Тартус. ун-т, 1981. - С. 33 - 44.
4. Просалова В. А. Празька літературна школа : текст, контекст, інтертекст : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06 / Просалова Віра Андріївна. - К., 2006. - 403 с.
5. Лотман Ю. Текст у тексті / Юрій Лотман // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світ. літ.-крит. думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. - Л. : Літопис, 1996. - С. 581 - 595.
6. Ткаченко А. Мистецтво слова : вступ до літературознавства : [підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів] / Анатолій Ткаченко. - 2-е вид. випр. і доповн. - К. : ВПЦ "Київ. ун-т", 2003. - 448 с.

1. Значного поширення в компаративістиці останніх десятиліть набув інтертекстуальний метод. Як відомо, поняття інтертекстуальності висунула французька дослідниця болгарського походження Ю. Крістева в книжці «Семіотика. Дослідження з семаналізу» (1969). У її роботі узагальнене

формулювання інтертекстуальності виглядає так: кожен текст є інтертекстом; інші 72 тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш знайомих формах: тексти попередньої культури і тексти сьогоденної культури. Кожен текст є новою тканиною, зітканою зі старих цитат. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може зводитися до проблем джерел і впливів; вона є загальним полем анонімних формул, походження яких можна віднайти, підсвідомих чи автоматичних цитат, що подаються без лапок (Т. Денисова).

Серед чинників формування дискусії навколо теорії інтертекстуальності І. Арнольд виокремлює розмаїття розмірів, форм і функцій включення «іншого голосу». Композиційно-стилістичну проблему становить аналіз як узятого в лапки окремого «чужого слова», так і цілого роману в межах іншого («Майстер і Маргарита» М. Булгакова, «Дар» В. Набокова). Окрім того, іноді «чуже слово» позначено вказівкою на джерело в тексті або в спеціальних коментарях автора. За твердженням І. Арнольд, масштаби інтертекстуальності можуть коливатися від ремінісценцій, алюзій і цитат до включення цілих великих текстів. Під зовнішньою інтертекстуальністю дослідниця розуміє реальну зміну суб'єкта мовлення. «Цитата дійсно належить перу іншого автора. А внутрішня інтертекстуальність (включення в роман листів, щоденників, літературних творів героїв тощо) по суті фіктивна, оскільки вставні елементи написані самим автором роману», – зауважує дослідниця. Н. Фатеева наголошує: «Створення мовленнєвих конструкцій «текст у тексті» і «текст про текст» пов'язане з активним налаштуванням автора тексту на діалогічність, яка дає змогу йому не обмежуватися лише сферою своєї суб'єктивної, індивідуальної свідомості, а вводить у текст одночасно кількох суб'єктів висловлювання, які виявляються носіями різних художніх систем. Виникає те, що ще раніше М. Бахтін назвав «поліфонізмом тексту» і визначив як співіснування в тексті декількох голосів.

Інтертекстуальність (від лат. *inter* – між + лат. *textum* – тканина, зв'язок) – різні види міжтекстової взаємодії (транстекстуальності). Під інтертекстуальністю переважно мають на увазі перегук твору з літературною

традицією, мистецькими формами, жанровими умовностями, стильовими кодами, дискурсами, коли відбувається демонстративне відтворення, наслідування, оголення, перетворення чи руйнування усталених поетичних норм. Інтертекстуальність є аспектом структурної самоорганізації твору й означає залучення контексту літературної традиції до тексту через стилізацію, пародію, травестію, парафразу, цитату, колаж, алюзійні згадки чи натяки тощо.

Процес переходу від світу реального до світу зображеного, тобто аспект спеціальної організації «рамок» осмислює Б. Успенський у «Поетиці композиції». Для дослідника ця проблема постає як суто композиційна, адже вона безпосередньо пов'язана з певним чергуванням опису «зовні» та опису «всередині», тобто переходом від «зовнішньої» до «внутрішньої» точок зору й навпаки. «Текст у тексті» передусім позначає текст про інший текст, розгорнутий за принципом ізотопії, що передбачає наявність композиційної рамки й лейтмотивної лексики. Детальніше це питання висвітлили Л. Делленбах і М. Ямпольський через категорію геральдичної конструкції.

Початок розширення поняття «текст» пов'язаний із науковими здобутками М. Бахтіна, якому належить дефініція діалогічності й текстового поліфонізму Розвиваючи ці ідеї, Ю. Крістева й Р. Барт обґрунтовують тезу про інтертекстуальну природу будь-якого дискурсу Розвиваючи думки Е. Бенвеніста щодо необхідності впізнати семіотичне (знак) і пізнати семантичне (мовлення), а також А. Поповича, згідно з яким онтологія тексту стає онтологією метатексту, П. Тороп пропонує свій погляд на інтерпретацію інтексту. Поняття «інтекст» вжито ним на позначення «семантично насиченої частини тексту, смисл і функції якої визначаються принаймні подвійним описом». По-перше, дослідникові необхідно виявити функціональний аспект. По-друге, зафіксувати актуальний зв'язок із первинним текстом. В узагальненій типології метатекстів П.Тороп виокремлює композиційна основі знайденого рукопису як стверджувальний прихований спосіб приєднання елементів на рівні текстуальної цілісності. Літературознавчі довідкові видання фіксують такі дефініції понять: паратекст у функціональному вимірі відрізняється тим, що

привносить у літературний твір інший, деколи протилежний голос (діалогічність), посилається на історичний контекст (нарис, інтерв'ю), тоді як інтертекст – цитований, переписуваний, інтерпретований, стилізований, перекодований текст чи сукупність текстів.

Слушними є зауваження В. Просалової щодо значного розширення інтертекстуальної термінологічної сітки. Дослідниця наводить довгий ряд дефініцій: «генотекст», «фенотекст», «прототекст», «інтертекст», «метатекст», «іпертекст», «архітекст», «інтекст», «інтратекстуальність», «паратекстуальність», «гіпертекстуальність» і наголошує, що це ще далеко не повний перелік. Інтертекстуальність може виявлятися в перелицьовуванні відомих сюжетів і літературних кліше. Зокрема, це – один із найпоширеніших способів гри з літературою попередніх періодів.

2. Алюзія (лат. *allusio* – жарт, натяк) – риторична фігура, яка містить інтертекстуальний натяк на загальновідомий історичний факт, міфологічний сюжет чи літературний образ, відсилаючи читача до відповідного зовнішнього контексту. Наприклад, назва, епіграф, приховані та явні відсилання до Святого Письма творять важливу для розуміння «Саду Гетсиманського» Івана Багряного наскрізну алюзійну мережу, що змушує читача постійно проектувати романний сюжет на відому євангелійну подію.

Топос (грец. *topos* – місце) – тематична категорія, що означає повторювані тематичні елементи. З античних часів топос відомий як готова риторична формула, схема побудови думки, стереотип метафоричного висловлювання («весь світ – театр»).

Ремінісценція (лат. *reminiscentia* – спогад) – неявна цитата (цитата без лапок), що відсилає до раніше прочитаного мистецького твору. Від алюзії вона відрізняється неусвідомленістю відгомону у творі автора текстів інших письменників.

Пастиш (франц. *pastiche*, від італ. *pasticcio* – опера, створена з уривків інших опер; стилізація) – різновид стилізації, техніка якого ґрунтується на згущенні, конденсації та увиразненні стилістичних рис певного

Пародія (грец. Parodia – жартівлива переробка) – різновид парафрази, що виконує гумористичну чи сатиричну функції, створюючи комічний образ твору, гіперболізовану імітацію його стилю.

Гіпертекст (гр. hyper – над + лат. textum – тканина, зв'язок) – система текстів, сконструйованих за взірцем словника чи енциклопедії, де кожна стаття відсилає до інших статей і читати їх можна у довільній, нелінійній послідовності. Термін запровадив у 1960-х роках американський філософ, піонер інформаційних технологій Тед Нельсон. Ж. Женетт називав гіпертекстом пізніший текст, котрий вступає в гіпертекстуальні відношення зі своїм попереднім текстом (гіпотекстом).

Палімпсест (грец. palimpseston, від palin – знову + psao – стираю) – рукопис із текстом, написаним на пергаменті, з якого було стерто попередній напис, котрий із часом проступав на поверхню. У переносному значенні палімпсест - це полісемантичне висловлювання з багатошаровою семантикою.

У літературному процесі пошуки в галузі творення нових форм спрямували розвиток ускладнених нарративних структур, номінованих «текст у тексті». Ця категорія інтерпретується як своєрідна гіперриторична побудова, іманентною ознакою якої є те, що основний текст спрямований на опис або написання іншого. «Текст у тексті» сприймається В. Рудневим як один із десяти принципів прози ХХ ст., який потіснив бінарну опозицію «реальність / текст» . Іншими принципами В. Руднєв вважає такі: неоміфологізм; ілюзія / реальність; пріоритет стилю над сюжетом; знищення фабули; домінування синтаксису; прагматика, а не семантика; спостерігач; порушення принципів зв'язності тексту; аутистизм.

Здатність поєднувати самотійні теми, що паралельно розвиваються, в цілісний текст розглядається як універсальний художній прийом різних видів

3. Однією з актуальних категорій, що продуктивно розроблялася лінгвістами (А. Вежбицька, Н. Рябцева, В. Шаймієв, Т. Андрющенко), семіотиками (Ю. Лотман, О. П'ятигорський, П. Тороп, В. Іванов), літературознавцями (Р. Тименчик, Т. Цив'ян, Х. Й. Кім), є категорія метатексту. В її потрактуванні дослідники спираються передусім на досвід М. Бахтіна та здобутки Тартусько-московської школи семіотики. На думку філософів, ця проблема набула крос-культурного характеру, охоплює міфологію, релігію, мистецтво як підґрунтя для подальшого осмислення розгляду феномену «метатекст». Специфіка сприйняття цієї категорії визначається, за А. Вежбицькою, тим, що метатекст – «висловлювання про висловлювання». На питанні рецепції зупиняється й У. Еко. «Але Драма, як ми припустили, є метатекстом, – розмірковує дослідник, – а це означає, що вона розповідає принаймні три історії: (1) історія про те, що відбувається з її дійовими особами; (2) історія про те, що відбувається з її найвним читачем; (3) історія про те, що відбувається з самим оповіданням як текстом (ця третя історія потенційно така сама, як історія про те, що відбувається з критичним читачем)». Учений

Виявом такого вживлення одного зображення у простір іншого є показ сцен кінозйомок у кінофільмі, розігрування п'єси в структурі драматичного твору («Гамлет» В. Шекспіра, «Паливода XVIII століття» І. Карпенка-Карого, «Дійство про велику людину» І. Костецького тощо). Функціонування прийому «роман у романі» характеризує поетику «Рукопису, знайденого в Сарагосі» Я. Потоцького. В українській літературі відомий «Винайдений рукопис про руський край» Л. Мартовича. Хрестоматійним прикладом тексту про текст є роман М. Булгакова «Майстер і Маргарита». Драма Л. Піранделло «Шість персонажів у пошуках автора» заклала підвалини модерного психологічного театру в Італії на початку ХХ ст. Роман В. Набокова «Блідий вогонь» складається з поеми загиблого автора Джона Шейда. Свід згадати твори, написані персонажами Я. Голосовкера, М. Йогансена, Б. Тенети, Я. Качури, О. Досвітнього та ін. Інкорпорований метатекст може поставати фікцією, авторською містифікацією, як-то вірші «вченого доктора Леонардо» з відомого роману М. Йогансена; «спалений роман» з твору Я. Голосовкера «Засекречений роман». Наприклад, у романі сербського письменника І. Андрича «Шлях Алі Джержелеза», детально проаналізованому П. Рудяковим, перед уведенням у текст персонажа, який має стати головним героєм, автор-оповідач подає розлогі коментарі. Автор пропонує розповідь про знайдений документ, об'єднуючи в єдиний текст три відносно автономні частини.

Звісно, типологічний ряд текстів значно ширший за традиційно подані в літературознавчих довідниках приклади.

Тільки за умов зіставлення різних творів унаочнюється типологічна спорідненість явищ, оригінальність композиційних прийомів як формотворчих чинників і маркерів змістових доміант. Науковець Д. Сегал вважає такі твори внутрішнім текстовим виявом процесу самосвідомості літератури, парадигмою

Повість Н. Бічуї «Біла вілла» присвячена роботі художника Івана Труша над портретом Лесі Українки в останні роки її життя. Творіння живописного полотна переплітається з історією народження тексту самої Лесі Українки й виводить читача на осмислення загальних проблем мистецтва. «Хотілося також затримати почуття нерозривного зв'язку із зображенням, не дозволити йому віддалитись, зробитися надміру самостійним, існувати окремо – від цього художник збіднів би, полишений сам на сам із власною буденністю і звичайністю хто знає як довго – аж до нової мислі, до нового спалаху в роботі. Водночас він також радів, що врешті вивільнився від задуму, від ідеї образу, котра досі жила в ньому, настирливо і постійно вимагаючи свого реального, майже фізичного виявлення», – пише авторка. Прийом сюжетно-композиційного обрамлення в повісті увиразнює текст про творчість, що постає на перетині осягнення мистецьких пошуків не тільки портретиста, а й письменниці: Закінчивши роботу, художник довго не відважувався поглянути на зроблене як сторонній, щоб оцінити витвір, бо зроблене стало частиною його самого». На ролі обрамлення в повісті наголошує й А. Ткаченко, який зупинився на композиційній специфіці твору. «Письменниця вводить законспектований Лесиною матір'ю Оленою Пчілкою з вуст дочки фрагмент ненаписаного твору Побудований на матеріалі давньоєгипетської історії, цей твір, подібно до інших, завершених, мав порушувати проблеми етнокультурної пам'яті, зокрема й таку, як нищення християнськими священиками-ортодоксами «язичницьких» папірусів», – зауважує літературознавець.

Дослідник звертає увагу на те, що позичений вставний епізод перетворюється вже на написану то верлібром, то прозою драматичну версію



Зображення автора через текстового двійника в образі персонажа-митця притаманні поетиці Р. Іваничука. («Манускрипт з вулиці Руської», «Через перевал», «Шрами на скалі» та ін.). Зокрема, оповідач роману «Шрами на скалі» планує подати власну літературну версію історичних подій часів Данила Галицького. За твердженням автора, задум написати твір про князя Данила й співця Митусу народився в творчій уяві І. Франка. Такою є сюжетна мотивація творення біографічного тексту, присвяченого останньому року життя письменника: «Здогадка з часом стала моєю ідеєю-фікс, бо й справді: тема Захара Беркута потребувала свого розвитку; засвідчує це примітка про Данила Галицького, зроблена в повісті Франком на вимогу видавця Омеляна Патрицького. Чи не задумував письменник у новому творі перейти від ідеї первісної демократичної громади до ідеї необхідності суворої централізації держави в час смертельної загрози? »

Головний герой роману Аркадія й Бориса Стругацьких «Кульгава доля» письменник Фелікс Сорокін – автор численних оповідань патріотичної тематики й злободенних нарисів – дозволяє собі бути справжнім лише наодинці зі своїм творінням – «Синьою текою» – умовною назвою повісті «Гидкі лебеді»

Романом про своєрідність письменницького слова є твір С.Процюка «Жертвопринесення». Концепція творчості, яка близька авторові роману, сформульована так: «І вкотре твій ангел-охоронець пропонує порятунок нестримним приступом поезотворення, виверженням вулкану слів, що дрімало, у твоєму мозку, який покликаний бути не резервуаром істеричної захопленості, а лише метафоричним двигуном. Не реактором почуттів тобі бути, а креатором! І не лежати, як засмерджений відходами життєдіяльності мішок, а горіти в метафізичній плавильній печі вічного самооновлення». «Словоілюзіоністом» Максимом Іщенком за три тижні створено рукопис «Сутінки ідеологій», але цей текст був «надто вразливим і беззахисним, наче новороджений, щоб до нього торкалися чужі руки й очі». Варто згадати відоме висловлювання Х. Ортеги-і-Гасета: «Поет починається там, де закінчується людина. Людині випадає прожити своє людське життя, поетові – вигадувати те, чого не існує. Саме в цьому виправданні професії поета. Поет розширює світ, додаючи до його реальності континенти своєї уяви». Творчість Максима Іщенка подається в романі через читацьку рецепцію: вона надто складна для сприйняття. «Наче для якоїсь рівноваги – вставні новели із життя (галицького). Але головне, звісно, –

Це діялося в післявоєнний час в одному із західноукраїнських сіл». Новела побудована на розгортанні типового сюжетного мотиву фатального кохання, самогубства одного закоханого й скаліченого життя іншого. У романі вона міститься перед розділом, який передає міркування героя щодо жертвності, смутку за Божим у Слові. «Треба йти за власною інтуїцією, шепотів після відвідин церкви Максим, і брати приклад з великих старців-схигуменів. Треба вірити в релігію поезії. І нехай в тебе не буде читачів (десяток набереться завжди), це не повинно турбувати. Бо турбота про читача – крок до деградації, світської метушні, якою ти так нездарно проймаєшся» . У подальшому розвитку сюжету епізод зустрічі Максима зі студенткою Марією, дівчиною з очима «чи то лані, чи то антилопи», розширює власне метатекстуальний план роману відповідно до емоційно-змістовної домінанти вставної новели. Друга й третя вставні життєві історії повістують про нерівний шлюб, спокусу, зраду, окреслюють перспективу взаємин Максима з Марією. Три варіанти фінальних сцен – це радше не розв'язки сюжету, а післяісторії, адже розв'язка повторюється тричі в усіх версіях: «Книжка написана, внутрішній траур за Марією пережито». Поет В. Герасим'юк звертає увагу на те, що власне, є три варіанти фіналу, і хоч фактично Іщенко гине в першому, трагічні, повторюю, всі три. Бо у всіх трьох фактично гине поет, навіть в

Послуговуючись музикознавчою термінологією, залученою до аналізу прози дослідницею Н. Пахсар'ян, констатуємо: якщо В. Даниленко в романі «Кохання в стилі українського бароко» подає новели за принципом барокового контрапункту, то С. Процюк у «Жертвопринесенні» поєднує вставні новели й пропонує три фінальні варіанти «за принципом канону (в якому схожі голоси, вступаючи один за одним, повторюють одну мелодію)». Фінальне розімкнення структури роману на три варіативні ситуації подальшого розгортання подій суголосне не стільки популярній постмодерній стратегії множинності інтерпретацій, скільки передає авторські інтенції, покликані ставленням самого письменника до проблем творчості в психоаналітичних і духовно-екзистенційних вимірах, що підтверджують інші роботи С. Процюка, зокрема його книжка есеїстики «Аналіз крові», сповнена трансгресивних метафор.

Поширений мотив знайденого рукопису є структуротвірним у низці зразків постмодерної епіки, наприклад, у романі М. Павича «Скринька для писання». «Уміст скриньки, – пише А. Татаренко, – є змістом роману: фабулу утворено поєднанням текстових фрагментів різного наративного типу (сорок вісім листівок, плівка з автовідповідача, електронний лист, сторінки з неназваної книжки, у якій читач пізнає оповідання М. Павича «Корсет» тощо). Замість розповіді про предмети зі скриньки автор пропонує транспонування в оповідь «готових», окремих текстів».

У романі відомого турецького письменника, лауреата Нобелівської премії О. Памука «Біла фортеця» прийом рукопису, знайденого «на дні загорошеної скрині» в 1982 році, дає змогу художньо увиразнити протистояння та близькість Заходу та Сходу. Фарук Дарвиноглу вивчає записи італійця, який у далекому XVII столітті потрапив у полон і виявився неймовірно схожим на свого хазяїна-турка. «Мені здається, що найбільшою хворобою сьогодення є спроба відшукати зв'язок між усім. Я теж в обіймах цієї хвороби, тому і друкую твір».

Отже, «текст у тексті» сприймається літературознавцями як своєрідна

