

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Мар'яна Шаповал

Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика

Навчальний посібник

УДК 82.081
ББК 81.07я73
Ш24

Рецензенти:
д-р філол. наук, проф. О.Г. Астаф'єв,
д-р філол. наук, проф. Л.В. Грицик

*Рекомендовано до друку
вченою радою Інституту філології
(протокол № 2 від 26 вересня 2011 року)*

*Ухвалено науково-методичною радою
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
14 жовтня 2013 року*

Шаповал Мар'яна

Ш24 Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика : навч. посібник / Мар'яна Шаповал. — К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2013. — 167 с.

Пропонований посібник призначений методично забезпечити частину авторського курсу "Інтертекстуальність і герменевтика", що читається магістрам спеціалізації "Літературна творчість" Інституту філології.

Інтертекстуальність – одна з інтерпретаційних методик, що має давню традицію, сучасне теоретичне осмислення і невичерпний потенціал для роботи з художнім текстом. Відповідно, посібник має і теоретичну мету актуалізувати знання з літературознавства з допомогою лекційного курсу, і практичну спрямованість на конкретний аналіз літературного твору, чому сприятимуть оригінальна таксономія інтекстів, схема інтертекстуального розбору, термінологічний словник. У додатках розміщені ретельно дібрані різні за складністю тексти, що можуть стати матеріалом для перших інтертекстуальних спостережень.

Для студентів філологічних факультетів, магістрів, аспірантів, дослідників-гуманітаріїв.

**УДК 82.081
ББК 81.07я73**

© Шаповал Мар'яна, 2013
© Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
ВПЦ "Київський університет", 2013

ПЕРЕДМОВА

Понад сорок років проминуло відтоді, коли, виринувши з круговерті постмодерністських переоцінок і переосмислень, не зовсім милозвучне слово "інтертекстуальність" стало назвою одного з найважливіших літературно-критичних понять. Раптове усвідомлення того, що будь-який текст з моменту народження пронизаний іншими текстами, спровокувало найрізноманітнішу рецепцію: від неофітського захоплення до тотальної негації. У цьому діапазоні більше насторожує позиція захвату, яка спонукає генералізувати поняття інтертекстуальності. Справді, якщо вважати, що все – інтертекст, то саме явище втрачає специфіку, поняття – ефективність, а за умови поширення постмодернізму в теперішній культурі, це означає вислизання з рук дослідника необхідного аналітичного інструменту нового прочитання і тлумачення текстів.

На цьому тлі доволі поміркованою є теоретична модель німецького дослідника Манфреда Пфістера (збірник 1985 р., присвячений проблемам інтертекстуальності), який, взоруючи на крістевське розуміння статусу слова, умовно виокремив "вертикальну" та "горизонтальну" проекції нтертекстуальності. Для того, щоб зрозуміти, про що йдеться, треба уявити всім відому ще зі шкільної лави координатну площину, у центрі якої знаходиться точка перетину двох перпендикулярних прямих. Цю точку (інтертекстуально маркований елемент) можна вважати вузлом багатьох міжтекстових зв'язків, які зводяться до двох типів (у нашій схемі – "вертикального" і "горизонтального"). "Вертикальна" проекція орієнтує текст на інші давні і сучасні тексти, коли комбінація конкретних текстових нашарувань створює семіотичне напруження, яке призводить до утворення додаткових значень. Тут ідеться про інтертекстуальність в її звичному розумінні. "Горизонтальна" проекція є відображенням діалогу автора і адресата як основних антропоцентрів тексту, і лежить в основі закладеної автором програми рецептивних дій. Тут ми маємо той аспект інтертекстуальності, який можна назвати інтерсуб'єктністю. Протягом читання, що є різновидом комунікації, усі тексти стають

поліфонічними і реалізують свій інтертекстуальний потенціал. Текст розгортається заново і здійснюється при кожному новому перечитуванні у двох напрямках: уздовж вертикальної осі "текст/контекст" та горизонтальної – "автор/читач".

Виникнення ідеї інтертексту та інтертекстуальності пов'язане з переосмисленням тези М. Бахтіна про діалогічну природу художнього слова, у якому знаходять вираження позиції різних суб'єктів. Саме аналіз теорії "поліфонічного роману" підштовхнув французьких постструктуралістів до радикальної методологічної ревізії літературознавчих досліджень. Але якщо в концепції російського філософа полілог відбувається між суверенними суб'єктами, що наділені особистісними рисами, то у першій інтерпретації концепту діалогізму Ю. Крістєвої йдеться вже про комунікацію між знеособленими ідеологічними інстанціями – текстами і дискурсами. Там, де логіка Бахтіна полягала в інтерсуб'єктності, позиція Крістєвої не лише допускає, а й вимагає розпаду суб'єкта – носія текстових значень, його винуватця та гаранта етичної відповідальності. Ось тому інтертекстуальність і посіла почесне місце в постмодерністському світобаченні серед інших прийомів, стратегій, концептів, якими наповнений сучасний інтелектуальний дискурс. Сюжети "смерті автора" та "звільнення читача" надали йому драматизму й динаміки.

Проте інтертекстуальність завжди була надзвичайно поширеним художнім явищем, основні її види і форми з'являлися та розвивалися в найдавніші літературні епохи, а теоретично осмислюватися почали, хоча і в інших термінах, задовго до постструктуралістських філософських перебудов. Тому інтертекстуальні прояви завжди можна прочитувати подвійно: і як специфічні прикмети постмодернізму, і як вияв позачасовості мистецтва, і як оригінальність, і як причетність до традиції. Інтертекстуальність однаково може бути ґрунтом для діаметрально протилежних стратегій – як утвердження авторитету літературних попередників, так і революційного бунту проти них.

Навколо цієї, зовсім випадково порушеної проблеми, понад півстоліття обертається інтрига наукових досліджень, які, переходячи філософські, психологічні, лінгвістичні, семіотичні етапи, вже претендують на право називатися спеціальною теоретич-

ною дисципліною – інтертекстологією (припущення Г. Косикова), дисципліною, схильною перевіряти універсальні правила міжтекстових взаємодій на матеріалі літератури. Що й робить її частиною теоретичних пошуків літературознавства.

Запропонований навчальний посібник з інтертекстуальності розроблений відповідно до вимог Міністерства освіти і науки України в модульному варіанті і може бути основою як окремого навчального курсу обсягом в один модуль, так і частиною більшої дисципліни, як, скажімо, нормативний курс "Теорія літератури", у якому передбачено окреслити наукові підходи літературознавчих шкіл ХХ ст.

Посібник складається з курсу лекцій. У ньому до кожної теми запропоновані запитання для самоконтролю, терміни й поняття, рекомендовані для засвоєння студентам. Окрім теоретичної частини для практичних занять і самостійної роботи запропоновано орієнтовні теми рефератів, диференційований список рекомендованої літератури, де окремим блоком виділена література для текстуального вивчення або конспектування, схема інтертекстуального розбору, що допоможе усно або письмово проаналізувати кожен із текстів, уміщених у додатках. Для зручності використання посібник забезпечено термінологічним словником-мінімумом.

Тема 1. Інтертекст як метафора і як поняття

Якщо відштовхуватися від розуміння тексту як безперервного процесу породження смислу, то виявляється, що жоден текст не є продуктом текстуального вакууму, жоден не претендує на абсолютну оригінальність і новизну, жоден не перевертає світ, і вже навіть нікого не бентежить те, що нашими літературними теренами блукає "привид" епігонства та плагіату, щодалі набуваючи вагомішої тілесності. Оскільки на зміну класичній літературознавчій концепції приходять нові способи прочитання тексту, зокрема прочитання в ключі інтертекстуальності, яке відкриває, що тексти не є цілісними й непроникними, а будуються як плетиво, де кожне волокно взяте з єдиного універсуму, у межах якого містяться тексти міфів, історії, філософії, культури, – то разом із цим прочитанням приходять і нова аксіологічна ієрархія, де орієнтація на оригінальність і новизну зміщується на інший рівень.

Різноманітні прояви процесу інтертекстуальності відомі з давніх-давен, але лише останні півстоліття тривання літературознавчої думки дали йому широке теоретичне підґрунтя і яскраві метафоричні візії. Текст, що виявляє свої міжтекстові відношення, сприймається як "бібліотека-лабиринт" (У. Еко), "сад із безліччю стежок" (Х.Л. Борхес), "вічне повернення" (Ф. Ніцше), "контрапункт" (Н. Фатєєва), а також "ризом", "палімпсест", "мережа Інтернет" та подібні образи із семантикою децентрації та плутанини. Дослідник кіно М. Ямпольський вважає, що "понятійний апарат теорії інтертекстуальності ще зберігає зв'язок із тією образністю, як це часто трапляється в нових теоріях", внаслідок чого метафора мимохить проникати у сферу метамови, щоб описати явища, які неможливо розібрати за допомогою звичного понятійного інструментарію¹ (*переклад українською тут і далі мій – М.Ш.*).

Наша культура має власну метафору для опису інтертекстуальних відгомонів та мозаїчності – літописний звід. Саме літопис,

¹ Ямпольський М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК "Культура", 1993. – С. 419.

київський або козацький, найдавніший синкретичний жанр, що поєднує хроніки й оповіді, фрагменти міфів, житій, документів і повчань, є "різностильовим колажем" (Ю. Ковалів) та політично орієнтованою компіляцією. Саме він найкраще передає ідею інтертекстуальності. Крізь текст літопису просвічуються інші тексти – Святе Писання, візантійські хроніки, давні легенди. Його існування в списках і редакціях дозволяє виявляти значимі уривки, котрі власною наявністю або відсутністю маніфестують ідеологічні стратегії середньовічного письма, а децентрована структура пропонує вибирати будь-які напрямки читання.

Ще В. Перетц, порушуючи питання про залежність тексту літопису від деяких історичних джерел, доводить, що за багатьма літописними оповіданнями, які вражають нашу уяву, можна побачити не реальні події, а стилістичні формули, які творчо запозичувалися й інтерпретувалися з урахуванням місцевого колориту¹. Східною топікою буквально просякнуті наші історичні документи: найкращим прикладом гіперболи є оповідь про незліченні гареми князя Володимира, розкидані у лісах навколо Києва.

А історик М. Брайчевський навіть реконструював протетичний "Літопис Аскольда", який повністю ввійшов до пізнішого літописання і зник під шаром переадресацій та фальсифікацій. За його концепцією, хрестителем Русі нам би годилося вважати Аскольда, а саме хрещення трохи відсунути вглиб віків: "...великі шматки тексту, де йшлося про хрещення Аскольда (в тому числі і "Промова Філософа"), були дослівно вставлені в розповідь про навернення Володимира²".

Про те, яким чином літописне оповідання стало прототекстом цілої агіографії рівноапостольного князя, з релігійною драмою "Владимир" Ф. Прокоповича включно, будемо говорити окремо, але простий перелік творів, неперервний текстовий ланцюг, що творить віртуальний простір книжної традиції, наведемо тут. Це, крім літописних оповідань, "Слово про закон і благодать" Іларіона, "Пам'ять і похвала Володимиру" Іакова Мніха, агіографічний

¹ Перетц В. До питання про літературні джерела давнього українського літопису // Збірник Історично-філологічного відділу УАН. Ювілейний збірник на пошану акад. М. С. Грушевського. – Київ, 1928. – №76. – Ч.ІІ. – С.213.

² Брайчевський М. Літопис Аскольда. – К.: Український центр духовної культури, 2001. – С.55.

цикл, до якого зокрема входять "Звичайне житіє Володимира", "Житіє особливого складу" (XVI ст.), різні редакції проложних житій (XVII ст. – поч. XVIII ст.), а також житіє Св. Володимира з "Книги житій святих" Дмитрія Туптала (Ростовського), що з'явилися в друкарні Києво-Печерської лаври впродовж 1689–1705 рр. Лише з історичних реконструкцій давніх текстів видно, як пізніші вставки раптом опиняються в ранніх версіях літописів та житій, щоб потім служити основою для новіших модифікацій і списків. Таким чином, з одного боку, літопис завжди "набуває пам'яті" (Ю. Лотман) минулих текстів, а з іншого, джерела цього тексту можуть з'являтися не лише раніше, а вже й після нього (Р. Барт). Отже, література втрачена, розсіяна, і література пізніша, донесена до нашого часу, переплітається в літописних зводах різних редакцій і століть, візуалізуючи для нас процес інтертекстуальності у звичних і автентичних образах.

Але це лише метафора, оскільки неможливо зрозуміти, якою була "інтертекстуальна компетенція" читача літописного зводу. Складно реконструювати притаманну йому картину світу, виявити, чи усвідомлював він усі зв'язки, породжені текстом. Мабуть ні, адже з перебігом часу одні з них забувалися, інші набували актуальності, відчитати їх усі – означає зануритися в культурну пам'ять тисячоліть, намагаючись при цьому користуватися неспецифічним логічним інструментом.

Класичне бачення світу як цільної єдності, яка має першопричину і відкрита для раціонального пізнання, зазнало суттєвої критики і деконструкції через вплив об'єктивних чинників, одним з яких є розвиток інформаційних технологій. Досяжність і тиражованість творів мистецтва, масова освіта, розвиток засобів комунікації призвели до надзвичайної семіотизації людського життя і принципових змін у світоглядних орієнтирах. Як вважає провідний фахівець у теорії знакових систем, сучасний американський філософ Дж. Ділі, "постмодерна доба, запроваджувана семіотикою, перестала бути онтоцентричною, як класичні і давньоримські часи, вона також не антропоцентрична – як Ренесанс, і не глобоцентрична – як Новий час, – вона семіоцентрична"¹.

¹Ділі Дж. Основи семіотики / Перекл. з англ. та наук. ред. А.Карась. – Львів: Арсенал, 2000. – С.157.

Базовим поняттям семіотики стає текст, який трактується як послідовність знаків, що укладена за правилами відповідної мовної системи. Це поняття в другій половині ХХ ст. почало осмислюватися на перетині лінгвістики, поетики, літературознавства та інформатики, спрямовуючи дослідження в бік тотального пансеміотизму, де, з одного боку, як текст тлумачиться будь-який предмет, а з іншого, світ розуміється як текст. Ідеться, звичайно, не про дефініції, а про антонімічні максими сприйняття, адже чіткого й однозначного визначення тексту досі не існує через множинність ракурсів його розгляду. Зупинимось на головних філософських підходах до тексту, які є суттєвими для нашого дослідження.

Перший може бути названий "іманентизмом", через те що текст розглядається в ньому як автономне складне високоорганізоване ціле, утворене формальними відношеннями між елементами різних рівнів та ступенів, що породжують смисл і не залежать від будь-якої аналітичної процедури (рос. формалізм, структуралізм, герменевтика). Інший підхід (репрезентативний) переносить увагу на сукупність відношень між текстами, коли елементи кожного з них сприймаються як запозичені та пов'язані з іншими текстами, а головним генератором значень стає референція і цитування. Аналіз спрямовується не на відношення між елементами в межах тексту, а на відношення між елементами та їх сукупностями всередині "семіотичного універсуму" усіх існуючих та потенційних текстів, про що говорив Ю. Лотман, вибудовуючи концепцію семіосфери: ... "різноманітність можливих зв'язків між смисловими елементами творить об'ємний смисл, що досягається вповні лише з відношень усіх елементів між собою і кожного з них до цілого. Крім того, варто зауважити, що системі притаманна пам'ять про свої минулі стани та потенційне "передчуття" майбутнього"¹.

Кількість можливих зв'язків між елементами тексту зростає не лише тоді, коли текст контактує з іншими текстами всередині однієї системи, а також коли він природжує значення поза її межами. Така ситуація створює умови нагромадження надлишку інформації, зокрема й тієї, що не претендує на новизну й оригі-

¹ Лотман Ю.М. Семіосфера. – СПб: "Искусство-СПБ", 2000. – С.146.

нальність, утомлює однотипністю і клішованістю. На цьому тлі престижним стає знайомство зі скарбницею світової культури, занурення в те, що Лотман назвав "традицією": "Текст, що пропускається крізь код традиції, – це текст, що пропускається крізь якісь інші тексти, які виконують роль інтерпретатора. Але оскільки художній текст не може, у принципі, однозначно інтерпретуватися, то тут деяка множина тлумачень пропускається крізь іншу множину, що призводить до нового стрибка можливих інтерпретацій та нового прирощування смислів¹".

Саме завдяки виявленню міжтекстових зв'язків художній текст є "конденсатором культурної пам'яті" (термін Ю. Лотмана), він здатний розкрити глибину для інтерпретації, подвоїти, а то й багатократно примножити кількість прочитань. Більшість дослідників тепер приходять до думки, що *лише включений* в інтертекстуальний простір артефакт є високохудожнім, а багатство міжтекстових відношень є мірою змістовності твору².

Коли постає питання про природу художності, то відповіді на нього буває непросто, навіть Ю. Лотман у праці підручничкового типу "Структура художнього тексту" не відважується занурюватися в цю проблему. "Переймімося питанням: які тексти є художніми, а які ні? Складність всебічної відповіді на нього загальновідома. Варто сформулювати будь-яке правило, як відразу жива історія літератури пропонує стільки винятків, що від нього нічого не залишається³". Для Лотмана природа художності є досить складним науковим завданням, яке побіжно розв'язати неможливо.

У "Літературознавчій енциклопедії" художністю названо "складний комплекс структурних властивостей твору мистецтва, ... його яскрава образність, завершеність, та ... адекватне втілення творчого задуму⁴". Крім того, художня реальність створюється лише талантом – це "залізна закономірність", що, за словами Г. Ключека, очевидна для літературознавців. В. Гюпа

¹ Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб: "Искусство-СПБ", 2000. – С.201.

² Гльницький М. Будний В. Порівняльне літературознавство: В 2-х ч. – Ч.1.: Лекційний курс: Навчальний посібник. – Львів, 2007. – С.192.

³ Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: "Искусство – СПб", 1998. – С.271.

⁴ Літературознавча енциклопедія: У 2 тт. – Т.2 / Укл. Ю.І. Коваліва. – К.: ВЦ "Академія", 2007. – С.566.

наголошує, що художність – "родова характеристика специфіки явищ мистецтва, яка водночас виступає фундаментальним критерієм їх оцінки¹". Припустимо, що художність літературного твору, з одного боку, пов'язана з талантом його автора, а з іншого – з оцінкою явища мистецтва, тобто з літературною критикою, через яку ця оцінка здійснюється, і тому залежить, передусім, від адресатів тексту, від "інтерсуб'єктивного стану художньої свідомості деякої спільноти людей²".

Коли "спільноти людей", або суспільства зі своїми аксіологічними шкалами змінюються, то цілі групи творів починають сприйматися як недостатньо художні, канони зміщуються, і формуються нові оцінні тенденції. Але багатомірна інтертекстуальність, яка пов'язується зі здатністю явища вмещувати надзвичайно сконцентровану інформацію (Ю. Лотман), відкриває широкі інтерпретаційні можливості. Згущення інформації досягається завдяки доступу до відповідних ресурсів поза текстом – в інших текстах та інших знакових системах. Реалізація міжтекстових зв'язків забезпечує використання енергії інших текстів безвідносно до їх часового та медійного перебування, а при тому, що художність є, певною мірою, характеристикою суб'єктивною, залежною від панівного канону та оцінної шкали, то інтертекстуально багаті твори мають вищу ймовірність "відчутти" тенденцію читацького запиту.

Те, що процеси інтертекстуальності стали предметом теоретичної рефлексії лише у другій половині ХХ ст., аж ніяк не лімітує виникнення і функціонування самого феномену в цей період – будь-яке осмислення культури в термінах самої культури так чи інакше відбувається через міжтекстові зв'язки, багатство і різноманітність яких можна вважати ціннісним критерієм художнього твору. При цьому причетність до культурного простору через інтертекстуальність може бути не лише маніфестацією престижного знайомства автора із досяжним йому семіотичним спадком, а й певною авторською стратегією, спрямованою на досягнення задоволення від читання.

¹ Тюпа В.И. Художественность // Дискурс. – 1996. – № 2. Режим доступу: www.nsu.ru/education/virtual/discourse2_23.htm 20.05.2011

² Теория литературы: В 2 тт. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. – Т.1: Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Изд. центр "Академия", 2004. – С.92.

Основні терміни і поняття

Текст, інтертекст, міжтекстові відношення, інтертекстема, інтерпретація, метамова, інтертекстуальна компетенція, іманентний підхід до тексту, репрезентативний підхід до тексту.

Контрольні запитання

1. Які метафори описують головні ознаки інтертекстуальності? Чому вони проникли у сферу метамови?
2. Чому поняття тексту стає центральним поняттям літературознавства?
3. Схарактеризуйте два основні підходи до розуміння тексту. Чому текст є "конденсатором культурної пам'яті" (Ю. Лотман)?
4. Яким чином художність літературного твору пов'язана з його інтертекстуальністю?

Тема 2. Теоретичні передумови виникнення інтертекстуального підходу

Ознайомлення з інтертекстуальним підходом вимагає попередніх зауваг щодо історії питання та розмежування його із суміжними концепціями, які виникали в процесі розвитку теорії літератури та літературної критики, з метою увиразнення оригінальності результатів, що їх може дати інтертекстовий аналіз. Передусім слід зважати на те, що теорія інтертекстуальності ще й досі перебуває у стані вироблення остаточної концепції, ще й досі існують в її межах течії, які полемізують між собою.

Становлення категорії інтертекстуальності перейшло кілька важливих етапів, на яких слід наголосити не лише тому, що вони дають історичне тло цього процесу, а й тому, що енергія критичних інтерпретацій здається нам ще й досі не вичерпаною. Традиційно вважається, що джерелами інтертекстуального підходу є теорія анаграм Ф. де Соссюра, вчення про пародію Ю. Тинянова та діалогічний погляд на літературу М. Бахтіна¹, проте дослідники-лінгвісти наголошують на тому, що поштовхом до нового бачення культурного процесу було психологічне мовознавство О. Потебні з його розумінням мови як діяльності (*energeia*)².

Є сенс прийняти таку розширену версію історії питання не лише тому, що охоплені нею ідеї наблизили створення нового інструментарію теорії літератури, а й заради вияскравлення синтезу літературознавчих та лінгвістичних поглядів, ще досить

¹ Ямпольський М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК "Культура", 1993. – С.32; Руднев В. Словарь культуры XX: Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1999. – С.114.

² Lachmann R. Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism/ Trans. Roy Sellers and Anthony Wall. – V.87. – Minneapolis: U of Minnesota P, 1997. – С.73-89; Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – Екатеринбург-Омск, 1999. – С.9; Денисова Г.В. В мире интертекста: язык, память, перевод. – М., 2003. – С.32.

обережно запроваджуваного в сучасних дослідженнях, можливо, з причини жорсткої спеціалізації та послідовного культивування сепаративних тенденцій в українській науці, чого не було в середовищі тих шкіл і напрямів, на які тепер орієнтується критична думка. Імовірно, застосування хоча б найзагальніших здобутків мовознавства дозволить теорії літератури рушити новими шляхами у вивченні літературного тексту.

Криза поняття про твір як про герметичний феномен, ідея неklasичної філософії про активну роль соціокультурного середовища щодо художнього тексту призвели, на думку Д. Кліпінгера (автора ґрунтовної словникової статті, присвяченої поняттю "інтертекстуальність") до кількох принципових змін у практиці читання. Одна з них стосувалася зміщення уваги від дискусій про літературний вплив та апологетику гаданої "оригінальності" тексту до міркувань, що стосуються природи літератури¹. Але хоча інтертекстуальність і була осмислена через заперечення автономної сутності тексту, початок цій концепції поклали праці, які, загалом, цю сутність визнавали.

Відавши право першості використання зазначеного терміна Ю. Кристевій, хотілося б сказати про те, що ідея інтертекстуальності тією чи іншою мірою вивчалася і раніше, зокрема, у межах російського формалізму. Найглибше проникає у природу й функції інтертекстів аналітична модель Ю. Тинянова, викладена ним у праці "Достоевський і Гоголь. (До теорії пародії)", де дослідник сформулював головні принципи теорії історико-літературного процесу. На його думку, будь-яка нова художня форма використовує елементи попередніх форм, перетворюючи їх у частини власної будови і надаючи їм нових імпульсів. Особливо добре це видно на моделі пародії, за якою надмірно типові для певної літературної конструкції елементи впроваджуються до нового контексту, що докорінно змінює їх функцію, як і сталося у досліджуваному випадку з пародією, коли контекст змінив загальний нейтральний або патетичний тон твору на комічний, знижений².

¹Енциклопедія постмодернізму / Ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – С.172.

²Тинянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь. (К теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С.198–226.

Близький до формалістів В. Жирмунський розглядав означену проблему ще ширше і зазначав, що література вплетена у зв'язки з усім культурним контекстом, а не лише з іншими літературними текстами, тобто, як ми зараз говоримо, йдеться про розуміння інтертекстуальності як інтермедійності. Якщо йти за цією логікою й відкласти дискусійне питання про співвідношення поняття літературної традиції з поняттям міжтекстових зв'язків, то основу інтертекстуальних досліджень заклав ще О. Веселовський, який вивчав міграцію сюжетів та мотивів у світовій літературі, констатував паралелізм між текстом, пам'яттю і культурною традицією¹. О. Веселовський першим застерігав від впливології, до якої може бути зведений на практиці його порівняльно-історичний метод, якщо не зважати на зустрічні потоки у міграційних процесах.

Принагідно слід сказати, що широке обговорення ідей ОПОЯЗу на українських теренах дозволило нашим прихильникам формалізму висловлювати деякі думки щодо текстуальних інтеракцій. Скажімо, М. Йогансен у розвідці "Як будується оповідання" (1928) у параграфі "Цитати і виписки" виправдовує помірне цитування й зауважує, що "для прозаїка енциклопедичний словник – те ж саме, що для поета етимологічний – постійне джерело натхнення й винаходів". М. Йогансен вважає цитату не найгіршим способом сповільнити динаміку тексту, якщо це потрібно. "Треба тільки добре дбати, щоб читач бува не зауважив, що ви годуете його чужим текстом, – наголошує він, – так як не помічає читач Жуля Верна, що описи екзотичних тварин у його авантюрних романах наживо вихоплені з довідника Брема з усіма фунтами і дюймами та іншими зоологічними подробицями²". Читач літератури постмодерної, щоправда, уже не знітиться, якщо побачить у тексті сліди якоїсь там енциклопедії: тим-то тут інтертекстуальність має ширший засяг, стає конструктивним принципом літератури, а не просто літературним прийомом, як його розуміє М. Йогансен.

¹Жирмунський В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977; Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989.

²Йогансен М. Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2001. – С.393.

Таким чином, названі дослідники віддавна спостерігали ви-яви відношень, які виникають між самими творами, безвідносно до зовнішніх причин і навіть безвідносно до інтенції автора. Відкриття того, що література зводиться до перекомбінацій ві-домих елементів, а не до пошуків унікальності, сфокусувала увагу науки на самій суті літературності.

З кола російських формалістів вийшов літературний теоретик, філософ М. Бахтін, автор праці "Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості" (1924), яка розпочала дискусію про інтертекст у французькій лінгвістиці.

Однією з ранніх теоретичних ідей М. Бахтіна була ідея поліфонічності як основної засади романного жанру, крізь яку він розглядає поняття "чужого слова, голосу". Вважаючи, що у літературі не може бути нейтрального слова, що всі слова "пахнуть контекстами, у яких вони жили", містять маркери чийсь мовленості ("усі слова уже були чиймись" – Л. Костенко), дослідник відкриває множинність свідомостей у романі: "При творчому ставленні до мови, безголосих, нічиїх слів немає. У кожному слові – голоси іноді нескінченно далекі, безіменні, майже безособові (голоси лексичних відтінків, стилів тощо), майже невловимі, і голоси, які звучать близько й одночасно¹". М. Бахтін припускає, що "одноголосе" слово просто непридатне для справжнього творчого самовираження, адже "кожний справді творчий голос завжди може бути тільки другим голосом у слові²".

Ідея багатоголосся у межах слова і у межах художнього твору була розвинута теоретиком до рівня іншої концепції, що є важливою для розуміння природи інтертекстуальності – концепції діалогічності, як характерної риси усякого мовлення, усякого художнього мислення і художнього світу. Але "діалогічна свідомість" не означала розщеплення суб'єкта мовлення – він залишається у М. Бахтіна цілісним, діяльним, експресивним, сформованим у боротьбі з чужими думками, здатним будувати повідомлення для адресата з урахуванням його відповідної реак-

¹ Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 421.

² Там само. – С. 419.

ції. М. Бахтін, який визнавав існування автора-творця, що перебуває у постійному діалозі з літературою попередніх і сучасних епох, а отже, з іншими авторами-творцями, відразу пропонував обмежувати процес міжтекстовості з метою локалізації його в рамках міжсуб'єктної взаємодії. Непохитність позиції суб'єкта відокремлює спадщину М. Бахтіна від традицій російського формалізму.

У контексті зміцнення уваги до фігури автора хотілося б звернутися також до цікавого та оригінального внеску, який зробив у теорію міжтекстових взаємодій американський філолог Х. Блум. Намагаючись інтегрувати концепції інтертекстуальності і "впливу", він вивчає відношення між окремими авторами у межах літературної традиції, яка їх поєднує. Дослідження, здійснене з позицій психоаналізу, показує, що кожен письменник у власній творчості намагається боротися з традицією, персоніфікованою його попередниками. Застосування фрейдівської схеми едипового комплексу до літературного процесу виявляє, що попередник заміщує символічну фігуру батька, якого синнаступник обирає собі за авторитет і щодо якого переживає "страх поетичного впливу". Поборюючи цей страх засобами інтертекстуальності, він посідає власне місце в каноні або щонайменше озвучує боротьбу за це місце¹. Уплив одного письменника на іншого відбувається не особисто, а через текст, і тому ми говоримо про міжтекстовий вплив. Молодший письменник опиняється в ролі читача, а пошук власної ідентичності в літературній традиції залежить від критичного перечитування текстів попередника. Але оскільки окреме прочитання, як відомо, є завжди неповним, то використання чужого тексту буде певною мірою десакралізацією, зниженням мови авторитетного автора, часто не менш виявленою реакцією заперечення, ніж відверте ігнорування.

Поняттєвий апарат Х. Блума через його незвичність практично не вживається й вербалізується лише як приклад психоаналі-

¹ Блум Х. Страх впливу. Карта перечитування.[перев. с англ., сост., примеч., послеслов. С.А.Никитина] – Екатеринбург: Изд. Уральского университета, 1998. – С.14.

тичного дискурсу в літературознавстві, хоча американський дослідник розглядає цікавий аспект кореляції творчості окремого письменника з літературною традицією через засоби інтертекстуальності. Ідеї Х. Блума дотичні до концепції розвитку історико-літературного процесу Ю. Тиньянова, але місце рушійного механізму автоматизації/актуалізації прийому (у межах художнього дискурсу) у моделі Х. Блума займає механізм впливу/ревізії (у процесі індивідуального прочитання тексту). Він пише: "...Поетичний Вплив – це нерозривно переплетені в лабіринті історії здобуток і втрата. <...> Історія плідного поетичного впливу, яку варто вважати провідною традицією західної поезії з часів Відродження, – це історія страху і самозбережної карикатури, викривлення, перекручення, умисного ревізійонізму, без яких сучасна поезія як така існувати б не змогла¹". До цього залишається додати, що на загроженому місці молодшого письменника ймовірно опинятиметься будь-який читач, і він почуватиме майже містичний страх перед тиском традиції й авторитетністю канонічного взірця, а тому, шукаючи способу захистити свій внутрішній світ і власне бачення, насамперед звертатиметься до арсеналу механізмів міжтекстових реляцій.

Отже, осмислення явища інтертекстуальності розпочалося ще в межах позитивізму, його витоки лежать у мовознавстві, психоаналізі, теорії літератури, компаративістичних дослідженнях культурно-історичної школи, а також на помежів'ї цих дисциплін, але адекватна наукова рецепція була неможливою без розуміння тексту як процесу творення значень і розгойдування авторитетної фігури автора, що стало невідворотним наслідком процесуального розуміння тексту. Тому теорія інтертекстуальності не могла просто підмінити теорію впливів чи філіації, як те зазначають деякі критики, так само як не класична філософська картина світу не могла б підмінити класичну картину світу, через те що змінює її на певному етапі розвитку свідомості.

¹ Блум Х. Страх впливання. Карта перечитывания.[перев. с англ., сост., примеч., послеслов. С.А.Никитина] – Екатеринбург: Изд. Уральского университета, 1998. – С.32.

Основні терміни і поняття

Поліфонія, діалогічність, міжсуб'єктні відношення, актуалізація прийому, автоматизація прийому, поетичний вплив, факультативна інтертекстуальність, необхідна інтертекстуальність, надінтерпретація.

Контрольні запитання

1. Які праці О. Веселовського, Ю. Тинянова та М. Бахтіна дотичні до теорій інтертекстуальності і яким чином?
2. Чиї теорії вважають джерелами інтертекстуального підходу? Чому психологічне мовознавство О. Потебні можна додати до цих теорій?
3. Розкрийте поняття *поліфонія*, *діалог*, *діалогічність* у розумінні М. Бахтіна.
4. Яким чином у теорії Х. Блума ідеї психоаналізу та інтертекстуальності переплітаються між собою?

Тема 3. "Давні" та "нові" концепції інтертекстуальності

Інтертекстуальність, яка сьогодні претендує посісти ключове місце серед комунікативних стратегій сучасної культури, описувана й різноманітними розлогими дефініціями Ю. Крістевої, Р. Барта, Ж. Дерріди та ін., і короткими метафоричними парафразами, що традиційно прикрашають дослідження, присвячені цій проблемі. Калейдоскопічність текстуального світу Р. Барт відрефлектовує як своєрідну "ехокамеру", М. Ріффатерр – як "ансамбль пресупозицій інших текстів", Ю. Крістева – як "мозаїку цитат", Ж. Женетт – як "палімпсест", Ю. Лотман – як "вмонтовані уламки інших текстів" – усі вони намагаються образно передати семантику взаємозв'язку текстів і явищ у світовому культурному просторі. Поняття інтертекстуальності, яке охоплює найдавніші й найважливіші практики письма, адже окреслює саму першооснову, літературність будь-якого тексту, було осмислене лише у контексті теоретичної думки другої половини ХХ ст., і це осмислення не позбавлене контраверсійності.

За даними словників та довідкових видань, термін інтертекстуальність був уведений в обіг у 1967 р. Ю. Крістевою на основі переосмислення праці М. Бахтіна "Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості"(1924)¹. Концепт був прийнятий у середовищі постструктуралістів як спосіб заповнити деякі прогалини класичного структуралізму, а саме неможливість опрацювання концепції історії та суб'єкта. Злиття бахтінського поняття діалогу з інструментарієм структуральної лінгвістики та лаканівського психоаналізу породило поняття інтертекстуальності.

Щоправда, бахтінське вчення трохи постраждало в аспекті проблеми авторства тексту, оскільки Ю. Крістева не робила привілеїв для свідомості суб'єкта тексту, розчинивши його у "порожньому просторі проекції інтертекстуальної гри".

¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. А.И. Николюкина. – М.: НПК "Интелвак", 2003. – С.307.

Г. Косиков у праці "Текст /Інтертекст /Інтертекстологія"¹ показує, наскільки ідея інтертекстуальності в її первісному значенні віддалена від "діалогізму" М. Бахтіна: "...крістєвська інтертекстуальність покликана не доповнити, а безпосередньо витіснити собою інтерсуб'єктивність", яку обстоював російський теоретик. Суб'єкта тексту Крістева розуміла на зразок суб'єкта неусвідомлюваного у психоаналізі Ж. Лакана – як анонімність, відсутність. Суб'єкт тексту став простором для інтертекстуального діалогу, у якому він розчинявся. Отже, "діалогізм не є результатом наміру автора, він співіснує з глибокими структурами тексту"² (М Мурганський).

Спочатку термін "інтертекстуальність" у розумінні Ю. Крістевої був лише інтерпретацією концепту "діалогізму" і означав передусім перегук текстів, перехід, перетікання знакових систем з однієї в іншу, але він швидко вислизнув з-під контролю творця і став надбанням цілого дискурсу. Спосіб вживання поняття "інтертекстуальність" змусив Ю. Крістєву відмовитися від авторства і причетності до потоку критичної літератури, присвяченої цій проблемі, автори якої вдалися до пошуків джерел цитування, що призвело до реплік з боку прихильників теорії запозичень. Можливо, через це зречення в "Енциклопедії постмодернізму" у відповідній статті ім'я Ю. Крістевої не згадується, а натомість акцентується роль Ж. Дерріди та Р. Барта у формуванні інтертекстуальних практик прочитання³.

У книзі "Semeiotikē" (1969) Ю. Крістева спробувала обґрунтувати поняття інтертексту та інтертекстуальності дещо ширше і відмежуватися від традиційної теорії впливів і запозичень, як вважає Г. Косиков, принаймні у трьох принципових пунктах:

– інтертекст потрактовується не як зібрання "точкових" цитат різноманітних авторів, а як простір сходження різноманітних циту-

¹ Косиков Г.К. Текст/Интертекст/Интертекстология. //Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности/ Пер. с фр. Г.К. Косикова, В.Ю. Лукасик, Б.П. Нарумова ; общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – Москва : Изд-во ЛКИ, 2007. – С.16.

² Мурганський М. Деконструкція-постструктуралізм-деконструктивізм // Література. Теорія. Методологія. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. – С.368.

³ Див.: Енциклопедія постмодернізму / ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – С.171.

вань, не лише конкретних авторів, а й безлічі дискурсивних площин, що складають культуру, занурення в яку і породжує текст;

– інтертекст виникає у процесі зчитування чужих дискурсів;

– зустрічаючись, тексти взаємодіють один з одним, приймають або відштовхують один одного – акцентується динамічний, процесуальний аспект творення інтертексту¹.

Інтертекстуальне прочитання загалом передбачає, що тексти вільно плавають у міжкультурному просторі, отже, встановлювати джерела, шляхи, механізми запозичень, вдаючись до систематичної й копіткої праці, виявляється непотрібним. Колізія полягає в тому, що теорії впливів і запозичень загрожує постструктуралістська довільність, яка заперечує не лише авторство, а як наслідок, і оригінальність текстів. Така небезпека справді існує, але лише за умови вихолощення терміну "інтертекстуальність", адже, за словами І. Смирнова, на відміну "від теорії запозичень і впливів новий метод враховує та наріжним каменем покладає семантичні трансформації, які відбуваються під час переходу від тексту до тексту і спільно підпорядковуються якось єдиному смисловою завданню"².

У 1975 р. Ю. Крістева змінює свою думку щодо проблеми авторства. У статті "Від однієї ідентичності до іншої" вона повертається до визначення статусу суб'єкта: "Не можна бодай трохи серйозно трактувати проблеми сигніфікації в лінгвістиці чи семіології, не розглядаючи при цьому суб'єкт, сформульований отак як діяльна свідомість", – пише дослідниця³. У цей же час вона переглядає власну концепцію інтертекстуальності, у результаті чого відмовляється від уживання цього терміна.

Проте за Ю. Крістєвою закріпилося право першості на зазначені поняття, на концепцію, яка є невіддільною від розуміння тексту як продуктивності й розглядає інтертекстуальність як

¹ Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р. Барта "S/Z") // Барт Р. S/Z / Перевод Г.К. Косикова и В.П. Мурат. Общая редакция, вступ. статья Г.К. Косикова. – М.: Ad Marginem, 1994. – С.18-19.

² Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака. – С.Петербург, 1995. – С.11.

³ Крістева Ю. Полілог/Пер. з фр. П. Тарашук. – К.:Юніверс, 2004. – С.134.

абсолютну силу, стихію, що діє в будь-якому тексті, незалежно від його природи, вибудовуючи нові тексти на руїнах старих.

З іншого боку, не всі літературознавці, які застосовували термін "інтертекстуальність", розуміли його настільки тотально. Представники комунікативно-дискурсивного аналізу (нараторологи) вважали, що буквально сприйняття принципу інтертекстуальності внеможливе будь-яку комунікацію, вони витлумачували її як взаємодію різних видів внутрішньотекстових дискурсів, якот: дискурс оповідача про дискурс персонажів, дискурс одного персонажа про дискурс іншого та ін.

Для об'єднання і систематизації усіх типів текстуальних відношень та для впорядкування цієї сфери міжтекстової активності Жерар Женетт у книзі "Палімпсести: Література у другому ступені" (1982) запропонував п'ятичленну класифікацію типів текстової взаємодії, яка донині залишається актуальною і часто коментованою. Хоча ця модель тлумачить інтертекстуальність дещо звужено й конкретно: як взаємодію різних внутрішньотекстових дискурсів, але використовує гетерогенні критерії оцінки й відбору інтертекстуальних елементів, що стає значним кроком уперед в осмисленні означеної проблеми. Спільну назву для усіх типів і форм міжтекстової взаємодії Ж. Женетт пропонує власну: "транстекстуальність" – це "те, що ставить текст у маніфестований або потаємний зв'язок з іншими текстами"¹. Уже у визначенні поняття закладена важлива диференціююча ознака маскуван-ня/маніфестування інтертекстуального елемента за допомогою таких засобів як маркери інтертекстуальності. Перший з п'яти типів транстекстуальних зв'язків Ж. Женетт називає власне інтертекстуальністю (цитата, плагіат, алюзія) і визначає його як "співприсутність двох або кількох текстів (...), як *ефективну* (*курсив наш – М.Ш.*) присутність одного тексту в іншому тексті"². Ідея ефективної співприсутності зосереджує нашу увагу на тому, що в роботі з інтертекстуальними елементами передусім слід придивлятися до функції, поведінки, або ж ролі, яку виконує той чи інший інтекст стосовно всього тексту, а також, як підкреслює

¹ Цит. за: Рихло П.В. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст : Монографія. – Чернівці: "Рута", 2005. – С.25.

² Там само.

В. Просалова, і стосовно тексту-донора: "...якщо взаємозв'язок текстів виявляється, скажімо, у цитуванні, то важливим є не сам факт цього, а те, як саме цитується джерело, з якою метою. Взаємодія з текстом-джерелом багатомірна: від піднесено-наслідувальної до пародійно-викривальної"¹.

Другий тип – паратекстуальність – об'єднує в собі зв'язки між компонентами одного тексту. У центрі уваги тут перебувають епіграфи й заголовки як найбільш змістонавантажені елементи, але також розглядаються передмови, післямови, коментарі, примітки, і, що прикметно, – дотичні до тексту матеріали інших семіотичних систем: ілюстрації, обкладинки, закладки, аудіокасети, рекламні та супровідні матеріали. Головною ознакою зв'язків паратекстуальності є поєднання всередині окремого тексту медіально й функціонально гетерогенних частин і їх перегук між собою.

Тип метатекстуальності охоплює такі відношення одного тексту до іншого, коли останній експліцитно або імпліцитно полемізує з першим, коментуючи його. Цей тип подібний до гіпертекстуальності, четвертого типу, де новий текст (гіпертекст) також орієнтується на текст-попередник (гіпотекст), але за відсутності модусу коментування². У цьому місці класифікація розгалужується, пропонуючи підтипи імітації і трансформації, які є фундаментом таких літературних жанрів як стилізація і пародія.

Останнім за порядком, але не за значенням для сучасних дискурсів, є тип інтертекстуальних зв'язків, які Ж. Женетт визначає як архітекстуальність – найабстрактніший тип, що охоплює реляції між текстом і його жанрово-видовою надструктурою, реляції, які існують імпліцитно й сприймаються тільки за умови їх порушення. "Отже, назвемо архітекстуальністю співвідношення тексту зі своїм архітекстом, – говорить Ж. Женетт. – Це трансцендентне відношення повсюдне, що б там не говорив Кроче та іже з ним про меншовартість жанрової точки зору і в літературі, і не лише в ній; це міркування неважко відхилити, якщо нагадати, що певна кількість творів, починаючи з "Іліади", самочинно підляга-

¹ Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи. Монографія. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. – С.8.

² Див.: Рихло П.В. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст : Монографія. – Чернівці: "Рута", 2005. – С.25.

ли цій точці зору, а певна кількість інших творів, таких як "Боже-ственна комедія", спочатку їй не підлягали, але саме лише проти-ставлення цих двох груп уже містить у собі начерк жанрової си-стеми – можна сказати простіше: змішування жанрів або нехту-вання ними є таким же жанром як будь-який інший...¹"

Ці основні типи відношень відструктуровані надзвичайно де-тально: виділено підтипи й види, між якими встановлено зв'язки, дібрано промовистий ілюстративний матеріал. І хоча деякі до-слідники скаржаться на загромадженість і схематичність відомої класифікації Ж. Женетта, але й досі нею користуються, попри те, що вона не дає відчуття формально-змістовної єдності явища міжтекстовості. Розуміючи інтертекст як об'єкт, доступний для дослідження за допомогою класифікаційної сітки, структураліст Ж. Женетт відмежовується від інтерпретацій постструктураліс-тів, хоча його власне бачення предмета мимохіть до них набли-жене. У статті "Структуралізм та літературна критика" (1965) він пише: "...цільне бачення літературного поля – дуже глибока за своїм змістом утопія і недаремно вона наділена такою при-вабливістю: адже література – це не просто зібрання творів, не-залежних один від одного або ж узалежнених один від одного процесом випадкових та ізольованих зіткнень; вона являє собою зв'язне ціле, однорідний простір, усередині якого твори взаємо-дотичні та взаємопроникні; вона сама є пов'язаною з іншими і є частиною простору культури, де її власна значимість залежить від цілого. У цій своїй подвійній якості вона підлягає структур-ному вивченню – всередині і ззовні²".

В іншому принциповому питанні – питанні суб'єкта – Ж. Женетт також стоїть на позиціях, ближчих до засад пост-структуралістів, аніж засад герменевтиків. Опоненти Ж. Женетта намагалися за всяку ціну "врятувати суб'єктивність літератури", зберегти присутність у ній авторської свідомості, яка йде на інтуїтивний діалог з іншою свідомістю. Сильна тео-ретична конкурентоздатність герменевтиків змушує дослідника

¹ Женетт Ж. Введение в архитекткст // Женетт Ж. Фигуры: В 2-х томах. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1988. – Т. 2. – С. 339.

² Женетт Ж. Структурализм и литературная критика// Женетт Ж. Фигуры: В 2-х томах. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1988. – Т. 1. – С. 175.

до пошуків політичного консенсусу: "... про той самий твір герменевтична критика говоритиме мовою підхоплення сенсу й внутрішнього відтворення, а структуральна критика – мовою дистанційованого слова та інтелектуальної реконструкції". Такий спосіб, на його думку, обіцяє плідний діалог і комплементарні наукові здобутки за однієї умови – якщо "цими двома мовами ніколи не говорити одночасно"¹.

Таким чином, звузивши розуміння "тотальної інтертекстуальності" в дусі Ю. Крістєвої, відмежувавшись від герменевтичного підходу, зокрема в питанні суб'єкта, Ж. Женетт запропонував розгалужену класифікацію системи міжтекстових відношень, об'єднавши їх власною термінологічною парасолькою "транстекстуальності".

Безумовно, широке трактування інтертекстуальності, яке було притаманне вже формалістам, зовні здається досить близьким до тлумачення цього поняття Р. Бартом. Але цю подібність можна передати через метафору схожості зламаного водопровідного крана з Ніагарським водоспадом. Відоме бартівське висловлювання з праці 1971 р. "Від твору до тексту" вказує на тотальну всеохопну інтертекстуальність: "Кожен текст є інтертекстом...", інші тексти присутні в ньому в більш чи менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти навколишньої культури, "...кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат..."² Ставлячи знак рівності між текстом та інтертекстом, Р. Барт переакцентує інтертекст Ю. Крістєвої, тому його інтертекстуальність у найпростішій інтерпретації є не окремим явищем, а загальним принципом літератури.

Отже, конкретний зміст терміна "інтертекстуальність" суттєво видозмінюється залежно від теоретичних та філософських передумов, якими керується у своїх дослідженнях кожен з учених-постструктуралістів. Трактування тексту як інтертексту через модель цитатного мислення розпочинається теоретичною "смертю суб'єкта" (М. Фуко), яка потім модифікується у "смерть

¹ Женетт Ж. Структурализм и литературная критика// Женетт Ж. Фигуры: В 2-х томах. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1988. – Т. 1. – С. 172.

²Барт Р. От произведения к тексту// Избранные работы. Семиотика, поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С.417.

автора" (Р. Барт), що й призводить до смерті окремого тексту, який розчиняється у відвертих та прихованих цитатах, і як наслідок, смерті самого читача, оскільки свідомість його також складають самі цитати.

Для впорядкування текстової множинності та аморфності Р. Барт вводить поняття коду, що стає інструментом аналітичної об'єктивації, щоправда, досить довільної, адже "код – це не реєстр і не парадигма, яку варто реконструювати за всяку ціну, код – це перспектива цитації, міраж, зітканий зі структур, він звідкись виникає і кудись зникає – ось і все, що про нього відомо..."¹ У популярній книзі "S/Z" Р. Барт виділяє п'ять головних кодів, за якими можна згрупувати всі текстуальні означники, а саме: герменевтичний (енігматичний), семіотичний (конотативний), символічний, проайретичний (акціональний) і культурний (референційний) – вони утворюють мережу, крізь яку пропускається текст, унаслідок чого він і стає, власне, текстом. У "Текстуальному аналізі "Вальдемара" Е. По" критик збільшує число кодів за рахунок культурних субкодів (наукового, риторичного, хронологічного, соціоісторичного), справедливо примножуючи асоціативні структури, що несуть головне інтертекстуальне навантаження².

Кожен з цих кодів служить зв'язку тексту з міжтекстовим простором, насичує його різноманітними цитатами, кліше, стереотипами, культурними моделями. Таким чином, текст пишеться на різних рівнях, виявляється у різних площинах, які не є ієрархічно впорядковані, але створюють силові поля, що перетинаються для стереоефекту усього письма.

Як зазначає дослідник постструктуралізму Г. Косиков, у концепції Барта "текст – це те, що "сказане" у творі незалежно від авторської волі, а часто й 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 його епоха, середовище, соціальний стан, система виховання та

¹ Барт Р. S/Z / Г.К. Косиков (общ.ред.и вступ.ст.), Г.К. Косиков (пер.), В.П. Мурат (пер.). – 2-е изд., испр. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – С.45.

² Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. /ред.. Зубрицької М. – Львів, Літопис, 1996. – С. 419.

освіти, що діяла в його час...¹" Тим самим авторська воля, яка здатна контролювати ідеологію твору, не владна над стихією тексту. М. Зубрицька слушно підкреслює, що Р. Бартові належить ідея розмежування *читабельного (lisible)* та *писабельного (scriptible)* текстів, яка споріднена з концепціями письма Ж. Дерріди та текстуальності/ інтертекстуальності Ю. Крістевой й М. Ріффатерра².

Бартівська інтерпретація невеличкого оповідання О. де Бальзака в кілька разів за обсягом перевищує прототекст, адже в пам'яті блискучого ерудита негайно просинається вся класична культура, продукуючи багатство рефлексій та асоціацій. Але саме всебічним аналізом "Сарразіна" Р. Барт доводить не лише ймовірність найнесподіваніших тлумачень класичного тексту, але й зворотню думку про те, що його прочитання можливе й без карколомної надінтерпретації, лише на рівні одного або двох кодів – ігнорування частини міжтекстових зв'язків не закриває доступу до тексту.

Отже, прочитання тексту, як і письмо, також можливе на різній "глибині", причому глибоке прочитання не повинне бути обов'язковим чи примусовим, не повинне суперечити легшому сприйняттю художньої літератури.

Творча доля М. Ріффатерра пролягла між лінгвістикою та літературознавством, між структуралізмом та рецептивною естетикою, між американською та французькою культурами. У жодному з цих контекстів М. Ріффатерр не зайняв чільного місця, хоча кожному з них надав енергії руху. Стрункість та авторитарність мислення ученого робить його співмірним із такими постатями як У. Еко та Ю. Лотман, зосередженість на процесі читачького сприйняття тексту – з Г.-Р. Яуссом.

Окреслюючи свою наукову позицію, дослідник пише: "З моєї точки зору, справжнім і єдиним первісним значенням тексту є те значення, яке вкладали в текст перші його читачі (безвідносно

¹ Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р. Барта "S/Z" // Барт Р. S/Z / Перевод Г.К. Косикова и В.П. Мурат. Общая редакция, вступит. статья Г.К. Косикова. – М.: Ad Marginem, 1994. – С.20.

² Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ред. Зубрицької М. – Львів: Літопис, 1996. – С. 489.

до того, чи збігається воно з авторським наміром чи ні). Саме реакції перших читачів дозволяють нам побачити первісне значення тексту. Зрозуміло, що нам не під силу цілком відновити код перших читачів. Наше знання про їх реакції буде завжди фрагментарним...¹ Уважаючи найповнішим і найглибшим сприйняття авторового сучасника, об'єднаного з ним соціокультурним середовищем, М. Ріффатерр наголошує на зростанні розриву між незмінним кодом твору й зміненим кодом нових читачів тексту. Цей розрив призводить до подвійного прочитання, а інколи "...дослідникові доведеться констатувати такі глибокі зміни мовного коду, які унеможливають подвійне прочитання тексту: прірва між текстовим та мовним кодами виявляється неподоланною. З цього моменту текст мертвіє"².

Подібним чином М. Ріффатерр розуміє феномен інтертекстуальності: він передусім є продуктом акту читання. Читач не лише набуває права впізнавати та ідентифікувати інтекст, а й стає єдиним експертом наявності міжтекстових зв'язків саме завдяки своїй пам'яті та обізнаності в певній культурі. Коли ця культура відходить, тексти втрачають свою читабельність, референтні зв'язки рвуться, а інтертекстуальність затемнюється і перетворюється на баласт, що утруднює сприйняття й розуміння. Н. П'єге-Гро розцінює рецептивне визначення інтертекстуальності як спонування до примусових процедур, "коли інтертекст стає формою терору: такий інтертекст – уже не те, що я вільно можу сприймати, а те, що я змушений відшукувати"³, такий інтертекст відкалібровує читачів, покладаючи межу між освіченими та пересічними.

Відчуваючи імперативність власної позиції, Ріффатерр пропонує як компромісний вихід розрізняти факультативну інтертекстуальність та інтертекстуальність необхідну, обов'язкову для сприйняття художньої ідеї твору. Така спроба класифікації

¹ Ріффатерр М. Формальний анализ и история литературы // НЛЮ. – 1992. – №1. – С.34.

² Там само. – С.30.

³ П'єге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности/ Пер. с фр. Г.К. Косикова, В.Ю. Лукасик, Б.П. Нарумова ; общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – Москва : Изд-во ЛКИ, 2007. – С.57.

породжує нову проблему: яким чином подолати суб'єктивність читацьких висновків про обов'язковість того чи іншого міжтекстового зв'язку? Оскільки освічений, ерудований, експансивний читач горітиме бажанням виявити найвіддаленіші асоціації, спровоковані текстом, то як уникнути "надінтерпретації"?

Щоб віднайти точку опори в питанні імперативності інтертексту, варто звернутися до більш об'єктивного критерію вирізнення його елементів, а саме присутності інтерпретанти. М. Ріффатерр вважає, що в процесі функціонування інтертекстуальності має існувати "третій" текст, а можливо, й множина текстів, які допоможуть витлумачити сказане. У своїй гіпотезі дослідник озброюється семіотичним трикутником Г. Фреге та думкою Ч.С. Пірса про те, що "інтерпретанта – це ідея, що виникає з відношення знака до його об'єкта, тобто це ще один знак, який також не можна інтерпретувати, поки ми не знайдемо його об'єкта та нову інтерпретанту, що опосередковує першу інтерпретанту та цей об'єкт", щоб відрізнити інтертекстуальність від простішого явища впливів і запозичень¹.

Інтерпретанта необхідна для сприйняття поетичного тексту, який є двошаровим, адже він завжди існує в полі напруження між двома полюсами – мімезисом та семіозисом (вірш завжди говорить одне, а передбачає інше). За М. Ріффатерром, ми спочатку сприймаємо предметне значення тексту, а потім його актуальний смисл, тому суть поетичного мовлення полягає у виявленні еквівалентності або між словом і текстом або між текстом та іншим текстом². У ширшому розумінні такий підхід може стосуватися будь-якого художнього тексту і роль інтерпретанти як допоміжного знака-містка можуть виконувати окремі слова або їх послідовності.

Польський дослідник Р. Нич також пропонує застосувати для емпіричної перевірки поняття міжтекстовості принцип "третього тексту": "...про наявність певних міжтекстових зв'язків свідчать текстові засоби їх вираження в досліджуваному

¹ Ріффатерр М. Истина в диэгесисе// Новое литературное обозрение. – 1997. – № 27. – С.13.

² Цит. за: Козлов С. Майкл Риффатерр как теоретик литературы//НЛО. – 1992. – №1. – С.19.

твори, про те, чим вони є – інтерпретант, який виводиться за контекстними ознаками¹".

Ідеї М. Ріффатерра розвиває М. Ямпольський, протиставляючи багатоголосся міжтекстовості звичайному подвоєнню, яке здавна було прийомом наголосу на частині змісту. На його думку, цитата може бути в тексті в ролі простого його підтвердження, наголошення, "підкреслення червоним олівцем", яке дискримінує читача імпліцитним дидактизмом. Водночас цитата здатна зупиняти рух тексту, і без виходу за його межі читання виявиться не можливим: "Ми бачимо, що один фрагмент тексту для своєї інтеграції до контексту не завжди може обійтися відсиленням до одного винесеного тексту (наприклад, до "Енеїди"). Для його інтеграції необхідне залучення двох, трьох, і більше текстів, перетворення цитати в гіперцитату. Це явище не є одиничним, а швидше характерним для феномену інтертекстуальності²". Концепція Ріффатерра стала також основою досліджень І. Смирнова та школи "стилістики декодування" І. Арнольд³.

Ідея трактувати інтертекстуальність як рефлексії читацької пам'яті й лише її вважати критерієм текстової напруги виявилася досить продуктивною, хоча й не позбавленою труднощів технічного втілення, адже М. Ріффатер починає говорити не лише про безмір стихійного, неупорядкованого інтертексту, а й про обов'язкову його частину, необхідну для розуміння творчого задуму, а також про раціональні способи виявлення міжтекстових включень.

Таким чином, основні ранні концепції міжтекстовості розглядають цей феномен у різних аспектах: його прагнуть визначати як процес і як об'єкт, як феномен письма і як феномен прочитання тексту. Названі підходи створили значний резонанс у теоретичних пошуках наступних дослідників, дали можливість модифікувати концепцію інтертекстуальності в окреслених межах.

¹Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство/ перекл. з польськ. О. Галета. – Львів: Літопис, 2007. – С.74.

²Ямпольський М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК "Культура", 1993. – С.68.

³Названі концепції викладені у книгах: Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. – С.-Петербург, 1995.; Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекст. – СПб., 1999.

Серед пізніших праць, присвячених питанням інтертекстуальності, привертають увагу дослідження І. Смирнова, які вписуються в новий пік зацікавленості проблематикою тексту, що припадає на вісімдесяті роки минулого століття. Його книга "Породження інтертексту" (1985, 1995) має на меті концептуалізувати міжтекстові відношення в словесному мистецтві як відношення текстотворення (основу творчого акту), як точку відліку для реконструкції генеративних процесів у літературі, а також передбачає виявити ту специфіку, що характеризує перетворюючу логіку художнього дискурсу на противагу іншим дискурсивним практикам¹. Розгляд специфіки художньої інтертекстуальності в трьох аспектах (ідеологічному, семіотичному та комунікативному) дозволяє авторові стверджувати, що феномен літературної інтертекстуальності не можна зводити до діалогу між двома відправниками, художній текст є не діалогічний, а трансдіалогічний – він лише відсилає до діалогу або квазидіалогу.

Дослідник слушно зауважує те, що теперішня наукова ідеологія, яка абсолютизувала думку про нерепрезентативність тексту, всупереч попередній (постсимволістській) ідеології, що базувалася на цілком протилежній презумпції, змушена "визнати феномен інтертекстуальності як універсально значимий для словесної творчості впродовж усієї її діахронічної тягlosti й у всіх її жанрових відгалуженнях²". Наслідком такого визнання є неминуче виникнення різноманітних класифікацій текстових контактів, що ґрунтуються на різних принципах і часто конкурують між собою. Сам учений в аспекті функціональності вирізняє реконструктивну інтертекстуальність, коли твір відсилає до реального претексту; конструктивну інтертекстуальність, коли автор розкриває паралелізм попередніх текстів, розшифровує їх глибинне семантичне споріднення; та змішаний тип реконструктивно-конструктивної інтертекстуальності, у якому комбінуються обидва способи встановлення міжтекстових зв'язків. І. Смирнов також пропонує диференціювати синхронічну та діахронічну інтертекстуальність у

¹ Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. – С.-Петербург, 1995. – С.5.

² Там само. – С.14.

межах передусім культурного, а не фізичного часу, і знімає протиставлення архетипної критики та інтертекстуального аналізу, оскільки останній дозволяє простежити рецепцію архетипних універсалій на емпіричному рівні¹.

Значення внеску І. Смирнова у вивчення інтертекстуальності важко переоцінити, адже й сам науковець високо підносив значення досліджень інтертекстуальності, сподіваючись, що на їх основі колись вибудується цілком нова теорія літератури з відповідно зорієнтованими вченнями про тропи і фігури, жанри, роди і види, версифікацію та ін. Учений пояснює новизну такого підходу: "Будь-яка теорія літератури ґрунтується на припущенні, що різні тексти можуть порівнюватися один з одним на підставі якоїсь спільної ознаки. Досі порівнянність текстового матеріалу переважно мислилася як опосередкована медіаторами. Подібність текстів пояснювалася близькістю супутніх їх творенню соціально-історичних умов, збігами в психічних структурах, якими характеризуються особистості авторів, або врешті-решт антропологічними константами, що первісно притаманні людській свідомості ... і виявляються незалежно від часу й місця створення літературного твору. Якщо погодитися з думкою, що медіація лежить в основі міфотворення, то варто визнати, що поточні теорії літератури містять у собі релікти міфу. Таким чином інтертекстуально повернута теорія літератури взяла б за точку відліку неопосередкований медіаторами контакт між літературними творами і завдяки чому звільнила б моделювання художнього мислення від міфогенного спадку²".

Завеликий обсяг цитати тут є вимушеним, з одного боку, через особливий термінологічно насичений стиль автора, а з іншого, через небезпеку порушити струнку логіку доведення гіпотези панінтертекстуальності. Надзвичайно спокуслива мета – створити нову незалежну від ідеологій теорію літератури – залишається поки цариною кабінетних мрійників, але формування галузі філологічного знання – інтертекстології (термін Г. Косикова) – відбувається на наших очах.

¹ Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. – С.-Петербург, 1995. – С.44.

² Там само. – С.67.

Спадщина очільника московсько-тартуської школи Ю. Лотмана вплинула на інтертекстуальні студії, і хоча він ніде не користується термінами "інтертекст" чи "інтертекстуальність", легко зрозуміти, що поняття семіосфери, семіотичного простору, культурної пам'яті безпосередньо пов'язані з феноменом міжтекстових зв'язків. Пізній Лотман зміщує свою увагу від вивчення структури й прагматики тексту до його комунікативного аспекту. Спілкування він розуміє широко – не лише як обмін інформацією між адресатом і адресантом, а і як контакт між читачем і текстом, між аудиторією та культурною традицією, між текстом і культурним контекстом. Інтерес до комунікативної проблематики приводить мислителя до глобального розуміння тексту – як тексту всієї культури, що розпадається на ієрархію "текстів у текстах"¹.

Елегантні термінологічні неологізми Ю. Лотмана на означення співприсутності та філіації (деривації) текстів – "текст у тексті" і "текст про текст" – зажили надзвичайної популярності у філологів, оскільки стали досить простими назвами для головної дихотомії міжтекстових відношень, що лежала в основі багатьох класифікацій (як приклад – Ж. Женетта). Загалом, як зазначає П. Тороп, "...членів тартуської школи досить мало хвилювала формалізація метамови. Оскільки тартуська школа не мала спільної доктрини, спільної методології та спільної метамови, то для стороннього спостерігача вона здається або хаотичною, або ж герметичною". Це відчуття ще й поглиблюється надлишком гетерогенної термінології, властивій працям її учасників². Імовірно, зазначений термін "текст у тексті" був первісно замислений як інтелектуальна провокація, адже не випадково існує однойменний збірник за редакцією Ю. Лотмана, у якому текстові співприсутності зазнали всебічного розбору. Один з авторів цього збірника П. Тороп робить крок у напрямку формалізації метамови, пропонуючи вдалий термін-еквівалент – "інтекст" : "...ми будемо користуватися поняттям інтексту як семантично насиченої частини

¹ Лотман Ю.М. Семіосфера. – С.-Петербург: "Искусство-СПБ", 2000. – С.72.

² Див.:Тороп П.Х Тартуская школа как школа//В честь 70-летия профессора Ю.М.Лотмана: Сб. статей. – Тарту: Тартуский университет, 1992. – С.8.

тексту, зміст і функції якої описуються принаймні подвійно...¹" Інтекст, таким чином, є прикметою, матеріалізацією, "речовим доказом" інтертексту в конкретному творі. Цей термін тепер витіснив свої синоніми такі як інтертекст, інтертекстуальний елемент, інтертекстуальний знак як у лінгвістиці, так і в літературознавстві, завдяки однозначному тлумаченню.

Приблизно в той же час німецькі дослідники англійської літератури провадили інтенсивну розробку проблематики інтертекстуальності, намагаючись виявити її конкретні форми й функції (збірник "Інтертекстуальність. Форми. Функції" (1985))², для чого необхідно було ввести в науковий обіг вузьку модель маркованої інтертекстуальності, яка передбачає не лише авторську інтенційність у використанні інтертексту, а й наявність у тексті певних сигналів та індикаторів, що мотивують реципієнта до пошуку зв'язку між текстами. Такий підхід дозволив детально вивчати різноманітні форми і стратегії міжтекстової взаємодії і призвів до поділу (за М. Пфістером) інтертекстуальності на "вертикальну" та "горизонтальну" проекції.

"Вертикальна" проекція орієнтує текст на інші давні та сучасні тексти, коли комбінація конкретних текстових нашарувань створює семіотичне напруження, яке призводить до утворення додаткових значень. Тут ідеться про інтертекстуальність у її звичному розумінні. "Горизонтальна" проекція є відображенням діалогу автора й адресата як основних антропоцентрів тексту, і лежить в основі закладеної автором програми рецептивних дій, що оптимізують текстове сприйняття³. У цьому випадку йдеться про той аспект інтертекстуальності, який можна назвати інтерсуб'єктністю. Таким чином, міжтекстова й міжсуб'єктна проекції є основними напрямками, у яких відбувається "розгерметизація" будь-якого тексту.

Школа "стилістики декодування" І. Арнольд, яка виникла в рамках лінгвістичної стилістики та герменевтики, урахувала також здобутки досліджень з рецептивної естетики, чим поєдна-

¹ Див.: Тороп П.Х. Тартуская школа как школа/В честь 70-летия профессора Ю.М. Лотмана: Сб. статей. – Тарту: Тартуский университет, 1992. – С.39.

² Intertextualität. Formen. Funktionen. Anglistische Fallstudien. – Tübingen, 1985.

³ Цит. за: Чернявская В.Е. Интертекстуальное взаимодействие как основа научной коммуникации. – СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 1999. – С.24–25.

ла традиційні мовознавчі та літературознавчі підходи. Дослідниця так окреслює свою теоретичну позицію: "Сама назва "стилістика декодування" вказує: текст розглядається передусім як повідомлення, адресоване читачеві від автора, що перебуває з ним у діалозі, як джерело інформації і впливу¹". Конститууючи власну теорію в межах "вузької" концепції інтертекстуальності І. Арнольд загальною рисою всіх інтертекстуальних включень, (інтекстів) визнає зміну суб'єкта мовлення², яку має помітити читач, що або володіє необхідними для цього фоновими знаннями, або користується авторськими "підказками" (маркуванням). "Характер маркованості, її форма має стилістичне та естетичне значення, являють собою частину гри-діалогу автора з читачем³". Авторка систематизує формальні ознаки видів і функцій інтертекстуальності, зазначаючи, що їх роль у художньому творі на змістовому та рівні традиційно досліджується теорією літератури⁴. Усі інтексти поділяються на мовні (кодові) та текстові, внутрішні (у межах твору) і зовнішні (у межах інтертекстуального простору). Для прочитання тексту має значення місце включення (сильна або слабка позиція), а також прийняття або заперечення прецедентного тексту (термін Ю. Караулова).

Названі праці є лише вершиною корпусу публікацій за останню чверть століття, які порушували питання міжтекстових зв'язків. Інтерес до теорії інтертекстуальності виник завдяки вивченню постмодерністської літератури, де поняття цитатного мислення, мозаїки запозичень, ігрового дискурсу стали важливими інтерпретаційними принципами нового для літератури способу письма⁵. Літературознавці, що досліджували інші художні стилі, почали говорити про запозичення, образні й те-

¹ Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекст. – СПб., 1999. – С.413.

² Там само. – С. 352.

³ Там само. – С. 352.

⁴ Там само. – С. 414.

⁵ Барт Р. S/Z / Перевод Г.К. Косикова и В.П. Мурат. Общая редакция, вступит. статья Г.К. Косикова. – М.: Ad Marginem, 1994; Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). – Екатеринбург, 1997; Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000; Жолковский А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. Сборник статей. – М.: Советский писатель, 1992; Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998.

матичні перегуки, натяки, мотиви як про цитування, що фактично дорівнювало прийняттю концепта інтертекстуальності.

М. Липовецький висловлював думку, що розповсюдження інтертекстуальності як універсальної ознаки будь-якого літературного тексту є передчасним, "типовою екстраполяцією нових художніх ідей на інші епохи", адже в постмодернізмі інтертекстуальність стала усвідомленим прийомом¹. Проте, як показують дослідження, інтертекстуальність притаманна не лише іншими літературними стилям і напрямам, а й виявляється також у публіцистиці, діловому й науковому мовленні, кінематографі, малярстві, що дозволяє говорити про універсальність категорії міжтекстовості для культури в цілому².

Таким чином, сучасні дослідження мають тенденцію "звужувати" засяги інтертекстуальності, наголошувати комунікативний її аспект, виявляти види міжтекстових взаємодій, способи й засоби їх маркування, їх функції на різних рівнях тексту, при цьому визнаючи міждисциплінарний характер цього семіотичного феномена.

Основні терміни і поняття:

Транстекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, архітекстуальність, гіпертекстуальність, "текст у тексті", інтекст, сильна позиція інтексту, слабка позиція інтексту, інтерпретанта, імпліцитний інтекст, експліцитний інтекст, інтертекстологія, вертикальна проекція інтертекстуальності, горизонтальна проекція інтертекстуальності.

¹ Липовецький М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). – Екатеринбург, 1997. – С.9.

² Див.: Чернявская В.Е. Интертекстуальное взаимодействие как основа научной коммуникации. – СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 1999; Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК "Культура", 1993; Супрун А.Е. Текстовые реминисценции как языковое явление// Вопросы языкознания. – №6. – 1995. – С. 17–29; Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – нач. XIX века) /Ю.М. Лотман. – 2-е изд. доп. – СПб: Искусство, 1999.; Петрова Н.В. Интертекстуальность как общий механизм текстообразования англо-американского короткого рассказа. – Иркутск: ИГЛУ, 2004.

Контрольні запитання

1. Ким і коли був запроваджений у науковий обіг термін "інтертекстуальність"?
2. Яким чином співвіднесені теорії інтертекстуальності та діалогізму, інтертекстуальності та літературних впливів?
3. Яким чином інтертекстуальність тлумачиться в наратології? Назвіть типи транстекстуальних зв'язків за класифікацією Ж. Женетта.
4. Які літературознавчі наслідки спричинила праця Р. Барта "Від твору до тексту" (1971), у якій мовилося про тотальну інтертекстуальність?
5. Розкрийте тлумачення феномену інтертекстуальності М. Ріффатерром. Які були причини розмежування факультативної та необхідної інтертекстуальності?
6. Що таке інтерпретанта?
7. Встановіть значення та авторство термінів "інтекст" та "текст у тексті".
8. З якою метою М. Пфістер розрізняє "вертикальну" та "горизонтальну" проєкції інтертекстуальності?

Тема 4. Проблематика міжтекстового методу

Очевидно, що в літературознавстві представлений широкий діапазон тлумачень концепцій і теорій інтертекстуальності, адже відповідне поняття виникло задовго до постструктуралізму, а відповідний прийом завжди входив до арсеналу творців культурних артефактів. Під впливом російського літературознавства інтертекстуальність передовсім пов'язують із постмодернізмом (М. Липовецький), хоча цей прийом продуктивно використовувався і в інших художніх системах. І хоча класифікація інтертекстуальних включень вимагає доопрацювання, зокрема в аспекті ціннісної шкали претекстів, загалом інтертекстуальний підхід обіцяє цікаві літературознавчі пошуки, скажімо, в царині літератури модернізму та постмодернізму, які закорінені в ґрунті світової культури.

Щоб говорити про функціонування інтертекстуальності у творах художньої літератури, слід відмежуватися 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 в постструктуралістських теоріях інтертекст "не функціонує", а розчиняється в нескінченності текстового простору. Якщо ж розглядати це явище й 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 та сприяють глибокому розкриттю творчого задуму, що, на нашу думку, є вагомою підставою для використання інтертекстуального підходу в літературознавстві.

Глобальна інтертекстуальність, окрім її розмитості й наукової неефективності, загрожує статусу суб'єкта твору, залишає його без права на батьківство, без права на творчу реалізацію. Єдиним творцем тексту постає читач, через сприйняття якого текст актуалізується. Цікаво, що багато дослідників не вбачають

у цьому наукової колізії і водночас із розширенням засягів інтертекстуального прочитання намагаються утвердити фігуру автора, яка засадничо загрожена за такого підходу.

Спроби окреслення меж явища уже здійснювалися на початках дискусій про інтертекстуальність. Теорія "поліфонізму" М. Бахтіна досягає обмеження за рахунок фіксації факту зміни суб'єкта мовлення, що є можливим у романному тексті, – таке обмеження можна назвати авторським, оскільки воно здійснюється з позиції автора, М. Ріффатерр намагається знайти рівновагу за допомогою "принципу третього тексту", стаючи на позиції читача, для якого міжтекстовими зв'язками є те, що необхідне для "правильної" інтерпретації тексту.

М. Бахтін, який визнавав існування автора-творця, що перебуває в постійному діалозі з літературою попередніх і сучасних епох, а отже, з іншими авторами-творцями, відразу пропонував обмежувати процес міжтекстовості з метою локалізації його в рамках міжсуб'єктної взаємодії. Запропонована ним у ранній роботі "Проблеми змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості" (1924) концепція "діалогізму" творчого слова вимагає констатації зміни суб'єкта мовлення, адже саме в момент такої зміни монологічне мовлення отримує статус голосу "іншого". Цей очевидний метод, який з'явився майже одночасно із самою ідеєю інтертекстуальності, вимагає, передусім, дослідницької інтуїції, бо важко в більшості випадків відчутти зміну суб'єкта, а тим більше аргументовано довести цю зміну. Але окремих голос, що ґрунтується на індивідуалізованому мовленні, насичується певними мовними кодами й набуває рис дискурсу. Отже, бахтінський діалогізм не є те саме, що інтертекстуальність, – у цьому випадку ми можемо говорити про інтердискурсивність. Крім того, "поліфонія" голосів розглядається переважно в межах одного тексту, тому щодо неї буде коректно вживати термін "інтратекстуальність".

Таким чином, досліджуючи інтертекстуальність, треба також пам'ятати про суто лінгвістичну специфіку її функціонування. Оскільки навколо тексту завжди існує мова, яка змішує в собі уривки різноманітних культурних кодів, формул, ритмічних структур, то смисловими зв'язками буквально пронизано все: і щоденне спіл-

кування, і мова публіцистики, і масової інформації. Тому слід розрізняти інтертексти літературні та інтертексти мовні, причому останні можуть бути предметом дослідження і літературознавців, і лінгвістів, лише варто уважно стежити, де закінчується інтертекст, а де починаються випадкові збіги, які не мають художньої функції та інформативності для інтерпретації тексту.

Сучасні дослідження охоплюють увесь діапазон теоретичних позицій. З одного боку, існує тенденція розчинитися в спокусливій свободі інтертекстуальних студій, заглибившись у виявлення цитат, запозичень, впливів, адже в текстах, які позірно не мають інтертекстуальних включень, таких, як, скажімо, реалістична література (що показує польська дослідниця З. Мітосек), міжтекстовість існує на рівні стилізації під побутове мовлення, стоїть за межею ідіостилю й перебуває в царині функціональних стилів мови. З. Мітосек резонно порушує питання про те, чи можна вважати міжтекстовістю вживання фразеологізмів, стереотипів і кліше: "Як серед усіх цих мовних норм, повсякденних та художніх, вирізнити предмет, що являв би собою інтертекстуальність?"¹ Якщо припустити експансію інтертексту на загальномовні коди, то виявиться, що значний масив літератури, який традиційно вважався вільним від інтертекстуальних включень, а це передусім література реалізму, стане матеріалом вивчення такого типу інтертекстуальності як стилізація під побутове мовлення.

З іншого боку, феномен інтертекстуальності може прочитуватися надзвичайно вузько: В. Тюпа припускає, що продуктивність міжтекстового аналізу можлива лише у випадку вивчення інтертексту як специфічного надтекстового утворення, що дозволяє виявляти міфотектонічний рівень низки творів, об'єднаних спільним топосом (як, скажімо, Сибір, Петербург). За допомогою міжтекстового аналізу можна також досліджувати політекстуальні єдності, у яких концентрується відлуння різних образів і мотивів. Такий культурний субстрат складається навколо об'єктів великого культурного значення, культових книг, мистецьких артефактів, а здійснення аналізу інтертексту через дослідження "мотивів мі-

¹ Мітосек З. Теорії літературних досліджень/ Переклав з польськ. Віктор Гуме-нюк, наук. ред. В.І.Іванюк. – Сімферополь: Таврія, 2003. – С.348.

фотектонічного рівня¹" дає змогу дослідникам залучати до роботи давно випробуваний інструментарій міфокритики.

Необхідність визначитися між концепціями глобальної та обмеженої (або, як їх ще називають, екстенсивної та інтенсивної) інтертекстуальності підштовхує до раціонального вибору в окресленому колі досліджень. Доводиться визнати, що в межах широкої концепції інтертекстуальності, яка стосується більше стихії дискурсу, аніж тексту, виявляться недосяжними навчальні й утилітарні цілі, які зрештою постають перед фахівцем як транслятором наукового знання, адже ця концепція не дає чіткої орієнтації в тому, як вирізнути елемент інтертексту в певному тексті і що є критерієм його вирізнення. Про інтертекстуальність у цій книзі будемо говорити тоді, коли автор вияскравлює взаємодію між текстами, робить її досяжною для читача за допомогою специфічних засобів, а читач, зі свого боку, сприймає авторську інтенцію в процесі інтерпретації тексту. Синонімічними термінами будемо вважати слова "інтенсивна", "обмежена", "маркована", "впізнавана", "обов'язкова" інтертекстуальність.

Така модель лише в головних рисах демонструє центр теоретичного тяжіння, адже, крім явної, позначеної міжтекстовості, існує "периферійна зона", у якій ці відношення є не такими маніфестованими й, загалом, спорадичними. "Це системна референція, яка включає в себе відношення нового тексту до цілого корпусу претекстів, до конвенцій літературних жанрів..., до міфів..., до філософських та риторичних систем тощо", – зазначає П. Рихло і застерігає, що "часом буває досить проблематично розмежувати одиничну й системну референцію, остільки новий текст може бути тісно пов'язаний зі своїм претекстом маркованою інтертекстуальністю, але водночас бути зорієнтованим і на загальнішу традицію, на колективний корпус текстів²".

Чи не найбільшою проблемою в процесі становлення нового методу дослідження є усвідомлення того, що інтертекстуальність стосується практично всіх семіотичних явищ, це поняття

¹ Тюпа В.И. Анализ художественного текста. – М.: Изд. центр "Академия", 2006. – С. 254.

² Рихло П.В. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст : Монографія. – Чернівці: "Рута", 2005. – С.26–27.

відоме давно й висвітлювалося у працях більшості літературних шкіл під різними назвами, такими як дослідження мотивів, традиційних сюжетів, впливів, запозичень, досліджень, які зводяться до філологічного коментування тексту. Поза тим, що літературознавство має традицію генетичного дослідження твору, яка досі продуктивно працювала, виявляючи значення впливів тих чи інших зразків, відшукуючи джерела, до яких відбувається відсилання, інтертекстуальний підхід намагається окреслити своє поле досліджень. Тому одним із ключових питань в окресленні концепції інтертекстуальності є принципова визначеність у тому, чи можна вважати інтертекстуальність чимось відмінним від генетичної критики, вивчення мотивів, топосів, традиційних сюжетів, чи буде це лише новим повторення добре забутого старого способу виявити оригінальність або традиційність будь-якого художнього твору. Відомо, що сумніви в питанні окреслення власного аспекту дослідження тексту примусили Ю. Крістеву саму відмовитися від вживання терміну "інтертекстуальність" і закликати до цього інших.

І. Смирнов, проте, порушує питання, чи справді існує якась монолітна система, "яку можна розглядати як точку відліку для оцінки своєрідності найновіших праць з інтертекстуальності"¹. навіть якщо така й була б, хоча сам дослідник цього не певен, вона лише реєструвала б наявність інтертекстуальних зв'язків², або розглядала б деякі з них як "обмежено припустимі" у художніх творах³. Пошуки подібності між літературними творами втрачають інформативність у світлі нової концепції тексту, яку запропонував Р. Барт, адже "метафори розвитку, організму та еволюції, за допомогою яких описувався твір, поступаються місцем метафорам тканини і тканиня, які формують поняття того, що таке текст"⁴.

¹ Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. – С.-Петербург, 1995. – С.11.

² Там само. – С.12.

³ Там само. – С.13.

⁴ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности/ Пер. с фр. Г.К. Косикова, В.Ю. Лукасик, Б.П. Нарумова ; общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – Москва : Изд-во ЛКИ, 2007. – С.75.

О. Бразговська в книзі "Текст культури" підводить підсумки віртуальній дискусії, до якої долучилися свого часу Ю. Тинянов, Ж. Женетт, І. Смирнов, Х. Блум, Л. Женні, Н. Фатєєва, Н. Кузьміна: "Міжтекстові взаємодії не можуть бути пояснені причинно-наслідковою залежністю одного тексту від інших, і, відповідно, зводиться (у практиці інтерпретації) до виявлення так званих "джерел". Питання інтерпретації семантичних і структурних відношень між текстами, передусім, дотичне до проблеми творення смислів як у просторі окремого тексту, так і в просторі культури в цілому¹". Таким чином, інтертекстуальність визначається там, де спостерігаються семантичні трансформації тексту як наслідок певних стратегій антропоцентів комунікації – автора і читача.

Механізм виникнення додаткового смислу (смыслотворення) спрацьовує завдяки гетерогенному включенню, яке сприймається читачем як затемнене, незрозуміле. Незрозумілість прояснюється за допомогою інтерпретаційних текстів, інтерпретант, які, услід за М. Ріффатерром, вивчає М. Ямпольський на матеріалі кінематографу. Він пропонує ширше застосовувати поняття текстової аномалії – вставки, яка підриває лінійне розгортання мовлення, бо саме подальша неможливість сприйняття тексту в межах його самого може стати чітким критерієм вияву інтертекстуальності. "Можна стверджувати, – говорить він, – що текстова аномалія (або фрагмент, який нам – читачам, глядачам – не вдається переконливо вживити в текст) порушує спокій мімезису, вільну проникність знака, але саме в місці цього порушення починає інтенсивно виявлятися семіозис...²" Цілком ймовірно, що читач може не помічати такого включення, горизонтально рухаючись далі за текстом, оскільки все залежатиме від його фонових знань і спостережливості, але маркований елемент стимулюватиме глибше прочитання, розімкнення тексту по вертикалі й вихід у міжтекстовий простір для принаймні подвійного прочитання тексту.

¹ Бразговская Е.Е. Текст культуры: от события – к со-бытию (логико-семиотический анализ межтекстовых взаимодействий): Монография / Перм. гос. пед. ун-т. – Пермь, 2004. – С.58.

² Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК "Культура", 1993. – С.60.

Крім того, не слід забувати про ще один вектор активності інтертексту – спрямованість за межі звичної для нас системи знаків: "...міжтекстові зв'язки неможливо обмежити лише внутрішньолітературними відсиланнями. Адже вони охоплюють як зв'язки з позалітературними способами й стилями мовлення, так і нерідко семіотичні зв'язки між різними явищами мистецтва та комунікації (образотворче мистецтво, музика, фільм, комікс тощо)"¹. Ця теза польського дослідника Р. Нича заохочує до нового повороту у філологічних дослідженнях, а саме до їх спрямування на вивчення співвідношення між словесними текстами й текстами, які репрезентують інші семіотичні системи, що може бути продуктивною стратегією для вивчення драматургії та її реалізації в театрі, а також поезії, призначеної для співу, кінематографічної зорієнтованості сценарію тощо. Інтерсеміотичність або інтермедійність поряд із інтердискурсивністю, як вважає І. Смирнов, виводять міжтекстові студії на обшир загальної культурології².

Немало дискусій точилося навколо самого предмета інтертекстуальних досліджень. Безумовно, не можна стверджувати, що інтертекстуальність виникла в середині ХХ сторіччя, а її застосування нерозривно пов'язане з постмодерністською літературою (хоча таке припущення має своїх прибічників). До культурного обширу письменники зверталися повсякчас, його відлунням завжди наповнювали власні твори. Середньовіччя з притаманним йому особливим трактуванням авторства не надавало художній самобутності твору такої безпрецедентної цінності, як романтизм з його сакралізацією унікальності, неповторності авторської інтенції. Епоха романтизму змусила переглянути аксіологічні засади. Впливи, запозичення, традиційність завжди витлумачувалися як опозиція художній новизні та оригінальності, причому в цій бінарній структурі "ліве" розміщення (для означення більш ціннісного й авторитетного поняття) з часів романтизму посідали саме новизна та оригінальність.

¹ Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство/ перекл. з польськ. О. Галета. – Львів, Літопис, 2007. – С.72.

² Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака. – С.-Петербург, 1995. – С.9.

Досі залишається відкритим питання особливостей функціонування інтертекстуальності в модернізмі та постмодернізмі (М. Липовецький, Д. Затонський, І. Скоропанова, М. Самсонова намагаються їх розмежувати). Наскільки можна вважати міжтекстову взаємодію територією лише постмодерної гри? Здається, немає нічого віддаленішого від сучасного мистецтва, ніж теорія наслідування (*imitatio operis*), з якої й розпочинається плетіння текстуальної павутини.

Приєм цитування вважають конструктивним для постмодерністської творчості, а той факт, що концепція інтертекстуальності сформувалася в середовищі постструктуралізму, ще раз конотує її постмодерністською художньою свідомістю. Але доводиться визнати, що міжтекстова взаємодія притаманна всякому дискурсу, будь-який текст може містити якщо не прямі цитати, то алюзії, самоповтори, декодування заголовків, ремінісцентні сліди інших творів. У всі часи, починаючи з античності, пародія як найпоширеніший інтертекстуальний прийом була невіддільною частиною кожної національної літератури. Скажімо, "Енеїда" І. Котляревського, включена не лише в гіпертекстуальну, а й в архітекстуальну взаємодію (за Ж. Женеттом), і тепер приваблює різноманітністю ідеологічних аспектів, які вона виявляє залежно від суспільного контексту. Літературна критика вже відзначала етнографізм, національний стиль, державницькі інтенції, але перший читач Котляревського, який мав переважно класичну освіту і фонові знання мертвих мов, прочитував поему саме в інтертекстуальному ключі, метонімічно висловлюючись, з Вергілієм у руках – і таке розташування обох текстів виявляло найнесподіваніші імплікації.

Модернізм, як відомо, не зводив інтертекстуальність у конструктивний принцип, але жив на ґрунті попередньої культури, встановлював глибокий діалог з нею, подекуди розчиняючись у ній. У модернізмі інтертекстуальність є фільтром світосприймання письменника, який відчуває світ як потік культурних асоціацій. Тут вона функціонує ніби пасивна пам'ять тексту, не змушена бути явною, може лишатися латентною, несвідомою, автоматичною, хаотичною як вільна рефлексія культурних кодів. Письменник-модерніст часто займається ще й філософією

або окремою наукою, звідки виникає бажання моделювати реальність – вона в алюзіях, натяках, дзеркальних відображеннях. Модернізм, з одного боку, є феноменом інтелектуальним, а з іншого – він тяжіє до театральності, оскільки інтелектуальну охудожнену модель світу письменник намагається подати як істину. Позаяк від моделі світу до міфу залишається один крок, то модернізм і живиться специфічними текстами – сакральними, актуальними, сугестивними. Деякі з них стали вже міфологізованими, або були рефлексією міфу чи творили міф самі в собі. Таким матеріалом можуть бути не лише архаїчні міфи, але й оброблені античні, євангельські міфи, міфологізовані тексти попередньої культурної традиції.

Констатуючи тенденцію неоміфологізму в модернізмі, хотілося б окремо виділити течії, які були засадничо закорінені в античності, свідомо її культивували й використовували. В українській літературі вони представлені феноменом поезії неокласиків, у російській – акмеїстів. Цікавим є спостереження Д. Наливайка над творчістю українських неокласиків, яке відкриває її інтертекстуальність з давньогрецькою спадщиною, латинським та ренесансним класицизмом. Однією з особливостей поетики неокласицизму стало широке використання таких засобів, як прямі та приховані цитати, алегорії, парафрази, алюзії, топоси, варіації. Д. Наливайко підкреслює, що всі "вони мають характер відсилань до інших текстів, у широкому семіотичному значенні – до тексту культури, і їх залучення до творення нових текстів". Тому представників "грона п'ятірного" можна вважати поетами культури, яка була "джерелом, ґрунтом і матеріалом їхньої творчості"¹.

З іншого боку, походження багатьох інтекстів складно простежити, адже в основі явища лежить нелінійний принцип зв'язку. Можливо, тому деякі дослідники стверджують, що активність інтертекстуального включення, частота його використання не залежить від художньої вартості базового тексту, тобто його об'єктивна цінність, якщо вона справді існує, відступає на дальній

¹ Наливайко Д. Українські неокласики і класицизм//Наукові записки: Збірник наук. праць НАУКМА. – Т.4 (Філологія). – К.: Видавничий дім "КМ Академія", 1998. – С.9.

план¹. Рівність текстів між собою в культурному середовищі, відсутність усталеної аксіологічної шкали "опорних" текстів, дає ідеалістичну візію всеохопного поля спільної культурної пам'яті, де всі текстові одиниці можуть бути колись і кимсь використані. Але, як відомо, серед рівних між собою текстів завжди є "рівніші" – ті які більш досяжні фізично: зафіксовані на матеріальних носіях або просто утримуються свідомістю суб'єкта.

Аксіологічна неусталеність інколи призводить на практиці до прикрих сплутувань. Наведемо приклад із творчості Лесі Українки. У деяких шкільних посібниках подибуємо думку, що перед-текстом до рядків "Для нас у ріднім краї навіть дим солодкий та коханий" ("Дим", 1903) є слова героя комедії О. Грибоєдова "Лихо з розуму". На цьому поставлено крапку і перегорнуто сторінку. Але якщо в допитливого читача закралася сумнів щодо топосу диму, то можна вже вслід за російською дослідницею зануритися далі – тут інтертекстуальне включення з О. Грибоєдова відсилає нас до вірша Г. Державіна "Арфа": "Отечества и дым нам сладок и приятен". Непрямим чином це відношення підтверджує ще одна алюзія, яка наводиться як доказ. Рефлексія К. Батюшкова: "Державин Комские воспоминал дубравы/Отчизны сладкий дым и древний град отцов" наживо фіксує мовленнєвий акт патріарха класицистичної епохи². ...Ось тут і відчувається структурна відсутність аксіологічної шкали у викладеній теоретичній моделі інтертекстуальності. Чому поряд з названими авторами не згадати репліки ще кількох пародистів Державіна, латинську сентенцію *dulcis fumus patriae* або грецьке прислів'я про дим вітчизни, що світліший, ніж вогонь чужини?

А втім, чи варто шукати глибше і йти до більш авторитетного або давнього автора, коли немає певності, що він теж не зачитував когось "розлапкованим" чином, і вся його авторитетність – лише підступна містифікація? Теоретична модель цього не вимагає – фонові знання залишаються подекуди не використаними за такої гнучкої концепції інтертекстуальності, де практично

¹ Цит. за: Денисова Г.В. В мире интертекста: язык, память, перевод. – М., 2003. – С.67.

² Там само. – С.134.

відсутня кореляція між художньою цінністю інтертексту та його активним використанням як прецедентного вислову.

Якщо у випадку Грибоєдова–Державіна діалог справді відбувається між ними (протагоніст комедії "чужим" словом маркує своє оточення), то прочитувати текст Лесі Українки супроти комедії О. Грибоєдова здається нині радянським архаїзмом. Початок вірша "Дим" Лесею Українкою був закреслений в автографі, оскільки в ньому говорилося про загальновідомий топос, знайомий тодішньому читачеві з Гомера, Лукіана, Овідія: "Для нас у ріднім краю навіть дим// Солодкий та коханий..." Так колись// Казав старий Гомер: сліпії очі// Либонь не гриз тоді легенький дим// з багатів хатніх; жертви й гекатомби// палилися нечасто, більше в співах...¹"

Досить часто виникає ситуація, коли передтекстом для автора стає його власний текст. Відтворюючись повністю або частково, на одному з рівнів художньої структури, окремих елементів ніби циркулює в тексті, встановлюючи нові й нові зв'язки за рахунок зміни контексту. Наприклад, драматична поема І. Кочерги "Свіччине весілля" практично побудована навколо семантики слова "свічка", яке виступає і як назва загальна, і як назва власна – є ім'ям головного героя, – а сам предмет у творі фігурує як побутова деталь і як необхідний атрибут ритуалу. Інтекст набуває широкої символічності, охоплюючи і подієвий, і образний, і міфопоетичний план драматичної поеми. Таку інтертекстуальність можна назвати автотекстуальністю, хоча описаний приклад не виключає залучення до інтерпретації позатекстових зв'язків. О. Козицька на означення перегуків усередині творчості одного автора користується терміном "автоциткування" й протиставляє це явище власне міжтекстовості, хоча воно близьке до "автокомунікації" Ю. Лотмана й відтворює діалог двох або більше авторських втілень².

Авторська інтертекстуальність, як зазначає Н. Фатєєва, вже була предметом зацікавлення літературознавців-практиків, які

¹Українка Леся. Збір. творів у 12 тт. – Т.1. – К.: "Наук. думка", 1975. – С.423.

² Козицкая Е.О. Автоцитация и интертекстуальность (два стихотворения Б.Окуджавы) // Литературный текст. Проблемы и методы исследования: Сб. науч. труд. /Тверской гос. у-т. – 1998. – Вып.4. – С.120– 126.

констатували семантичну еквівалентність структури, композиції, тропіки, звукової та ритміко-синтаксичної організації різних текстів одного автора й резонно порушували питання про можливість виникнення міжтекстових зв'язків всередині одного й того самого ідіостилю¹. Справді, чи вважати інтертекстуальністю відповідність сюжетної та композиційної будови обох "Наймичок" Т. Шевченка – повісті й поеми, наскрізний мотив мандрівки романів Ю. Андруховича, настирливе відтворення образу хазяїна-"хижака" у драматургії І. Карпенка-Карого? Думка лінгвіста Н. Фатєєвої нам здається досить слушною, адже, відтворюючи власний текст, автор одночасно перебуває і в позиції читача, тобто суб'єкти творчості зливаються воедино: "Автоінтертекстуальність у цьому випадку є інтертекстуальністю у квадраті, оскільки збіг ситуативних, концептуальних, композиційних та операціональних метатропів, у різних текстах одного автора буде максимальним²".

Надалі будемо розглядати випадки відтворення схожих елементів тексту, що породжені в межах творчості письменника, застосовуючи термін "автоінтертекстуальність", зважаючи на його усталеність, хоча термін "автотекстуальність" також може бути коректним в обох випадках – і стосовно окремого тексту, і стосовно ідіостилю.

Таким чином, процес становлення теорії інтертекстуальності, яка може лягти в підґрунтя майбутньої філологічної дисципліни – інтертекстології, є ще незавершеним, і тому багато дотичних до цієї теми питань залишаються відкритими або перебувають у стадії обговорення. Вважаємо за необхідне визначити щодо них власні позиції з метою уникнення розмитості в подальшому викладі. Вважатимемо робочою модель вузької впізнаної інтертекстуальності, яка передбачає комунікацію між автором і читачем, а текстів між собою, і виявляє інтертекстуальний процес завдяки семантичним трансформаціям, які збурюються в місцях текстових аномалій. Погодимось з тим, що така інтертекстуальність може виникати як у межах одного тексту або

¹ Фатєєва Н.А. Контрапункт інтертекстуальности или интертекст в мире текстов. – М.:Агар, 2000. – С.91.

² Там само. – С.92.

творчості одного автора (автоінтертекстуальність), так і в межах різних літературних стилів, і навіть пов'язувати тексти, що належать до різних семіотичних систем.

Основні терміни і поняття

Інтердискурсивність, інtrateкстуальність, інтерсеміотичність, інтермедійність, автоінтертекстуальність, надтекстове утворення, текстова аномалія.

Контрольні запитання

1. З якої причини концепція глобальної (широкої) інтертекстуальності вичерпала себе в літературознавстві?

2. Чи можна зводити інтертекстуальність до функціонування специфічних надтекстових утворень, об'єднаних спільним топосом?

3. Дайте визначення поняття вузької маркованої інтертекстуальності.

4. Яким способом М. Ямпольський пропонує ідентифікувати інтексти? Що таке текстова аномалія?

5. Схарактеризуйте специфіку функціонування інтертекстуальності в модернізмі та в постмодернізмі.

6. Що таке авторська інтертекстуальність, які є її різновиди?

Тема 5. Інтертекстуальність та її терміносистема

Загальновідомим правилом початку будь-якої дискусії, яке обіцяє їй плідність, є засадниче уточнення термінів і понять усіма учасниками. Варто переконатися, що за тотожними мовними формами співрозмовники мислять тотожні значення, або, навпаки, еквівалентні об'єкти означають по-різному, і це вимагає корекції та пошуку домовленості, особливо в теперішній ситуації, коли надмір термінів часто створює ілюзію науковості тексту, його високої репутації. Розвіяти таку ілюзію можна, лише вдаючись до свідомого перегляду термінологічного інструментарію.

Визначити зміст і межі терміна буває замало, актуальним завданням початку наукової комунікації є рефлексія контексту виникнення означника наукового поняття, тобто варто зосередитися на тому, коли, де й у якій культурній ситуації слово набуло термінологічного статусу, адже, уникаючи звичних і зрозумілих нам "класичних" (етимологічно слов'янських) термінів, ніби-то деформованих і знецінених внаслідок розщеплення внутрішньої форми та нашарування недоречних конотацій, ми запозичуємо позірно "чисті" термінологічні одиниці, не особливо замислюючись над притаманною їм власною історією й таємницею походження. Тому лише зрідка можна зустріти в літературознавчих текстах реставрацію авторства того чи іншого слова, відповідну дефініцію, що виявить, у якому сенсі, широкому чи вузькому, уживається той чи інший термін, укаже до якого тезаурусу він належить. А складніші історії, які включають розрив референтного зв'язку й зміну об'єкта означування, найчастіше гарантовано залишаються поза увагою дослідників.

Терміни "інтертекст", "інтертекстуальність" зазнали саме такого нетривіального сценарію з моменту свого першого вживання аж до інтенсивних наукових розвідок, які здійснювалися й здійснюються у працях Ю. Крістєвої, Р. Барта, М. Ріффатера, Х. Блума, І. Арнольд, О. Жолковського, І. Ільїна, Ю. Левіна, Ю. Лотмана, З. Мінц, І. Смирнова, П. Торопа, Н. Фатєєвої,

Г. Денисової та інших науковців. Уточнити їх значення та значення супутніх базових термінів видається необхідним для уникнення різночитань.

До становлення постструктуралізму літературний текст розглядався дослідниками як автономний мистецький факт, що існує сам у собі, окремо від його автора та від культурних сил, що спонукали його появу. Розвиток філології показав, що ця концепція значною мірою вичерпала себе. Нове розуміння природи тексту актуалізувало давні ідеї про наявність зв'язків між культурними феноменами й спонукало їх прочитання через призму інтертекстуальності.

На початку книги вже говорилося про те, що найважливішим поняттям для дослідження художньої літератури є поняття тексту. Постструктуралістське його тлумачення зводиться до суцільної метафорики множинності, відкритості й незавершеності, у якій полягає пафос позицій Ж. Дерріди і Р. Барта (праці "Про граматику" та "Смерть автора"). Лінгвістичний словник визначає текст як об'єднану смисловим зв'язком послідовність знакових одиниць, основними властивостями якої є зв'язність та цілісність¹. У семіотиці знаковими одиницями вважатимуть будь-які знаки, тому до тексту будуть відносити обряд, танець, виставу, а у мовознавстві – лише знаки вербальні (словесні). Багатоаспектність розгляду тексту в гуманітарних науках не дозволяє чітко сформулювати дефініцію тексту, яка б задовольняла всі теоретичні підходи, кількість яких, за різними підрахунками, може набиратися до десяти. На думку О. Селіванової, є низка причин, яка віддаляє наукову думку від єдиної дефініції тексту. Це й формально-структурна різноплановість текстів (за способом репрезентації, зокрема, розмежовують усний та писемний варіанти), і функціонально-жанрова та стилістична їх різноманітність, і, зрештою, множинність самих підходів до вивчення цього феномену, кожен з яких висуває власний найважливіший параметр тексту². У філології дискусія навколо проблеми тексту, що виникла в дру-

¹ Языкознание. Большой энциклопедический словарь/ Гл. ред. В.Н.Ярцева. – 2-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – С.507.

² Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. – К.: Брама, Изд. Вовчок О.Ю., 2004. – С.27–29.

гій половині ХХ ст. на перетині лінгвістики, поезики, літературознавства й семіотики, стосувалася переважно можливостей смислотворення і трансформації значень у знакових послідовностях, з метою пошуку серединного шляху між конкретністю літератури та абстрактністю лінгвістики (Ц. Тодоров).

Як зазначає В. Чернявська, текст є складним смисловим утворенням, яким його робить низка сутнісних обов'язкових рис, що в сучасній філології пов'язується з поняттям текстуальності. Утвердження текстового статусу здійснюється завдяки основним критеріям текстуальності, як-от: когезія, когерентність, інформативність, інтенційність, адресованість та інтертекстуальність. Сукупність цих рис дозволяє розуміти текст як синтаксично, семантично, прагматично пов'язану (тобто когерентну), завершену послідовність мовних (а в деяких випадках і немовних) знаків¹.

У пошуках короткого шляху до поняття тексту було відкрито цілком новий материк інтертекстуальності, існування якого підтверджує Р. Барт у праці "Текстуальний аналіз "Вальдемара" Е. По: "Текст треба розглядати не як завершений, закритий продукт, а як прогрес продукування, "підключений" до інших текстів, інших кодів (це і є інтертекстуальність), і за допомогою цього артикулюється в суспільстві та історії не способами визначення, а цитування²". Інтертекстуальність як явище літератури й метод декодування одного тексту супроти іншого засвідчує важливий розрив із попередніми тлумаченнями тексту як відокремленої сутності, наділеної унікальним голосом, що висловлює одиничний та недвозначний смисл. Розуміння тексту як системи, що має численні точки дотику з іншими текстами, історією, культурою, є незалежною від біографії автора, а навпаки, переважно залежною від читацького сприймання, таке розуміння спонукало до глибинного переосмислення природи художньої творчості. У цілому, як вважає автор ґрунтовної словникової статті М. Можейко, концепція інтертекстуальності йде від фундаментальної ідеї некласичної філо-

¹ Чернявская В.Е. Интерпретация научного текста. – Изд. 4-е. – М.: Изд. ЛКИ, 2007. – С.14.

² Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. /ред.. Зубрицької М. – Львів, Літопис, 1996. – С. 497.

софії про активну роль соціокультурного середовища в процесі смислорозуміння та смислотворення¹".

Поняття тексту, текстуальності, інтертекстуальності тісно пов'язані з терміном "дискурс", що широко вживається в низці гуманітарних наук, предмет яких прямо чи побіжно передбачає вивчення мови в її функціонуванні – літературознавстві, мовознавстві, семіотиці, соціології, філософії, антропології. Чіткого визначення цього поняття не існує, що, можливо, і надає такої популярності термінові, одне зі значень якого спрямоване на уточнення традиційних понять стилю та індивідуального стилю як особливого вживання природної мови. На початку запровадження відповідного поняття терміни "дискурс" і "текст" ототожнювалися й розглядалися як еквіваленти, але згодом сформувалася тенденція розглядати дискурс як "комунікативну подію" (Т. ван Дейк), явище, для розуміння якого необхідне врахування ролі учасників спілкування, ментальних процесів, екстралінгвістичних факторів. О. Селиванова, констатуючи "розмитість" терміна "дискурс" вирізняє чотири найбільш уживані значення цього поняття: 1) зв'язний текст (висловлювання) у контексті багатьох констатуючих і фонових факторів – "текст, занурений в життя", 2) комунікативна подія, що регулюється стратегіями й тактиками учасників, 3) мовленнєвий потік, що має різні форми вияву, 4) тип дискурсивної практики, зразок мовленнєвої поведінки². У цій книзі ми будемо інтерпретувати дискурс як складний динамічний процес, однією частиною якого є текст, а іншою – соціальні умови, що передбачають породження та сприйняття тексту, широкий контекст культури, структури людської свідомості.

Зі сказаного логічно випливає, що не лише творче, гуманітарне, а й наукове та суспільне мислення має інтертекстуальну природу, тому інтертекстуальність можна вважати парадигмою сучасного способу інтелектуального осягнення світу. Розмаїтість теоретичних підходів вимагає уточнювати поняття інтертекстуальності в багатьох аспектах, оскільки автори, що є

¹ История философии: Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2002. – С.398.

² Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. – К.: Брама, Изд. Вовчок О.Ю., 2004. – С.36-34.

виразниками різних ідеологічних та методологічних передумов, по-різному визначатимуть базове поняття власних досліджень. Н. Кузьміна подає їх систематизацію: "... у світлі теорії референції інтертекстуальність можна визначити як подвійну референтну віднесеність тексту (поліреферентність) до дійсності й до іншого тексту (текстів). З позицій теорії інформації інтертекстуальність – це здатність тексту нагромаджувати інформацію не лише за рахунок безпосереднього досвіду, а й опосередковано, добуваючи її з інших текстів. У межах семіотики інтертекстуальність може бути співставленою із сосюрівським поняттям *значимості, цінності (valeur)*, тобто співвіднесеності з іншими елементами системи. У семантичному плані інтертекстуальність – здатність текстів формувати власне значення за допомогою відсилань до інших текстів, а в культурологічному (загальноестетичному) сенсі інтертекстуальність суголосна до поняття культурної традиції – семіотичної пам'яті культури...¹"

Дослідниця виявляє спільну ознаку, притаманну всім наведеним дефініціям, що дозволяє їй визначити інтертекстуальність як "глибину тексту, яка виявляється в процесі його взаємодії з суб'єктом... критерій естетичної цінності тексту"². В. Чернявська об'єднавчою ознакою, яка передає суть інтертекстуальності, вважає "розгерметизацію" й відкритість однієї текстової системи щодо іншої³". Н. Петрова пропонує розуміти інтертекстуальність як "сукупність формотворчих і смислотворчих взаємодій різноманітних дискурсів, вербальних і невербальних текстів"⁴". Це визначення здається нам досить влучним і лаконічним, проте його використання можливе лише в контексті глобальної концепції інтертекстуальності.

Як уже говорилося, широке тлумачення інтертекстуальності тягне за собою змішування власне інтертекстуальності та інтердискурсивності, тому слід співвіднести зазначене поняття лише із міжтекстовою взаємодією, прийнявши концепцію вузької (мар-

¹ Кузьміна Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – Екатеринбург-Омск, 1999. – С.26.

² Там само. – С.26.

³Чернявская В.Е. Интертекстуальное взаимодействие как основа научной коммуникации. – СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 1999. – С.17.

⁴Петрова Н.В. Интертекстуальность как общий механизм текстообразования англо-американского короткого рассказа. – Иркутск: ИГЛУ, 2004. – С.66.

кованої) інтертекстуальності. До явищ, які характеризують швидше інтердискурсивність, слід віднести кодову (мовну) інтертекстуальність за умови, що вона не є художнім прийомом у певному тексті, а це дозволить зосередитися більше на текстових реляціях. Крім того, лише у межах "обмеженої" моделі можна стверджувати, що інтертекстуальність і міжтекстовість формально є термінами-синонімами. Тому, не претендуючи на всебічну вичерпність, пропонуємо робочу дефініцію інтертекстуальності як сукупності формотворчих і смислотворчих взаємодій різноманітних вербальних і невербальних текстів, основною ознакою якої є кратне прочитання тексту, нарощування смислів у місці порушення його лінійного розгортання.

Інтертекстом вважатимемо міжтекстовий простір, який виникає між двома або більше творами, що виявляють схожість елементів, а інтекстом (термін П. Торопа) – текст довільного обсягу, що включений в основний текст і є прикметою інтертексту (термінами-еквівалентами можна вважати "елемент інтертексту", "інтекстуальне включення (вкраплення)" (*пропонуємо переклад терміна – М.Ш.*).

Поняття прецедентного тексту (термін Ю. Караулова) також належить до базових у контексті теорії інтертекстуальності. Цим терміном позначаються багатократно відтворювані тексти культури, які формують свідомість певної групи мовців, їх асоціативне коло: священні книги, твори видатних письменників, міфи, казки, народні пісні. Усі інші тексти також можуть цитуватися й запозичуватися в культурі, але це автоматично не робить їх прецедентними, а лише передтекстами (термінами-синонімами можна вважати "претекст", "предтекст", "прототекст", "опорний текст", "текст-асоціат"). На підставі поділу за ознакою прецедентності деякі дослідники уводять власні термінологічні пари: "сильні" і "слабкі" тексти (М. Ямпольський), або "сильні" та "забуті" (Н. Кузьміна). Н. Кузьміна окреслює також найвужче коло прецедентних текстів, які "...мають непроминуше значення, випробувані часом, не залежні від соціально-економічних або політичних передумов і – якоюсь мірою – навіть від рівня освіти..."¹ і називає їх "ядерними"¹.

¹ Кузьміна Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – Екатеринбург–Омск, 1999. – С.53.

Досить продуктивною в плані нормалізації наукового мовлення виявилася школа стилістики декодування І. Арнольд, яка призвичаїла науковий дискурс до таких термінів, як "міжтекстова компетенція читача", "внутрішня та зовнішня інтертекстуальність", "кодова інтертекстуальність", "інтермедійність" та ін., якими ми далі будемо користуватися як усталеними термінологічними одиницями.

Отже, як бачимо, термінологічний апарат теорії інтертекстуальності на сьогоднішній день є достатньо напрацьованим, його основою є пов'язані між собою поняття тексту, дискурсу, інтертекстуальності, інтексту та інтертексту, прецедентності, що уможлиблює надалі інтертекстуальний аналіз художнього твору.

Основні терміни і поняття

Текстуальність, дискурс, передтекст, прецедентний текст, міжтекстова компетенція читача, внутрішня інтертекстуальність, зовнішня інтертекстуальність, мовна (кодова) інтертекстуальність.

Контрольні запитання

1. Чому в науці відсутня єдина дефініція тексту?
2. Які параметри тексту є найважливішими для філологічних дисциплін?
3. Чому останнім часом зростає популярність терміна "дискурс"? Дайте визначення цього поняття.
4. Чому інтертекстуальність можна вважати парадигмою сучасного способу інтелектуального осягнення світу?
5. За якими ознаками розрізняють "передтексти" та прецедентні тексти (за терміном Ю. Караулова)?

Тема 6. Типи і форми інтертекстуальності

Огляд джерел і теорій інтертекстуальності подає найрізноманітнішу палітру класифікацій інтертекстуальних відношень, зокрема, за мірою проявлення (прихована та виявлена інтертекстуальність), за функціями, за якістю інтертексту як тропа (інтертекстуальні метафори і метонімії), а також пропонує вивчення інтертекстуальності як літературного суперництва чи основного засобу текстотворення в постмодерністів. Загалом усі підходи до питання типології інтертекстуальності можна поділити на три групи: 1) параграматичну – усі моделі інтертекстуальності, які виходять з ідей Ф. де Соссюра; 2) діалогічну, що об'єднує всі дослідження, пов'язані з бахтінською традицією (Р. Барт, Ю. Лотман, Ю. Крістева); 3) еволюційну, яка повертає нас до теорій Ю. Тьянова, Празької лінгвістичної школи та школи Ж. Женетта.

Перші типології міжтекстових зв'язків найчастіше будувалися на основі уподібнення до того чи іншого тропа. Таким чином типологія З. Мінц, що класифікує інтертекстуальні відношення утвореніза принципом тотожності та за принципом метонімії, типологія З. Бен-Пората, яка виділяє метафоричну та метонімічну алюзії. Дж.Б. Конте пов'язує міжтекстову поетику з функціями риторичних фігур, виділяючи п'ять груп алюзивного мистецтва: метафоричну реактивацію знака, просту тотожність відрізків різних текстів, іронічну ремінісценцію, співвідношення текстів, об'єднаних за енігматичним принципом і парафразу, побудовану з двох синонімічних висловлювань, одне з яких підсилює інше. Тропіка покладена в основу класифікації Л. Женні, який розрізняє паронوماзію, еліпсис, ампліфікацію, гіперболу та ін. Ці класифікації взяті до уваги наступними дослідниками інтертекстуальності (І. Смирновим, Н. Фатєєвою, Н. Кузьминою, Г. Денисовою, Н. Петровою, В. Просаловою, Н. Олизько), але зі значними застереженнями, оскільки в них відсутній єдиний підхід, а також спостерігається контамінація форм і типів міжтекстових зв'язків.

Концепції І. Смирнова, П. Торопа, Ю. Лотмана, які вже були викладені нами вище, можна об'єднати за функціональною ознакою, розрізнявальний статус якої уможливив новий підхід до текстуальності. Розуміння тексту як будь-якої послідовності знаків призвело до того, що й самі дослідження міжтекстової взаємодії постійно балансують на помежів'ї мовознавства та літературознавства, розповсюджуючи свій вплив на інші галузі наук: соціологію, культурологію, театрознавство, рекламістику.

Французький лінгвіст Ж. Женетт запропонував розрізняти п'ять типів інтертекстуальних відношень, і хоча його класифікація вибудована навколо ретельно дібраних прикладів і детально продумана, у польових умовах її застосовувати досить складно через те, що кілька типів подекуди характеризують один і той самий елемент у різних аспектах. Слід сказати, що, незважаючи на солідну історію питання й розмаїття наукових студій з інтертекстуальності, і в літературознавстві, і в лінгвістиці, базовою класифікацією для багатьох дослідників залишається саме типологія Ж. Женетта, а всі інші спроби систематизації форм текстуальних відношень, які здійснювалися пізніше, тією чи іншою мірою опираються на розробку французького вченого, застосовуючи та адаптуючи її до різних наукових дисциплін.

М. Пфістер і його співавтор У. Бройх запропонували іншу модель інтертекстуальності, у якій поділ відбувається за принципом заснованості на певній референції: на "однотекстовій" або "системно-текстовій". Тобто зв'язок між текстом та системою інших текстів (типом) протиставляється зв'язкові текст-текст. Крім того, усі інтертекстуальні відношення додатково характеризуються за шістьма якісними критеріями, що вказують на їх інтенсивність:

1. референційність вказує, що відношення між текстами є тим більш інтенсивними, чим більш один текст тематизує інший, розкриваючи його специфічність;

2. комунікативність означає міру усвідомлення інтертекстуального зв'язку автором і реципієнтом, міру його інтенційності;

3. авторефлексивність виявляє те, що автор не лише відверто й свідомо маркує іншотекстові включення, але й пояснює обумовленість їх присутності;

4. структуральність визначає, якою мірою передтекст стає основою для нового цілого тексту;

5. селективність (вибірковість) уточнює міру виразності та показовості запозичення в новому контексті;

6. діалогічність окреслює характер нової контекстуалізації запозиченого фрагмента, міру його дистанційованості або асимільованості щодо нового контексту.

Оцінка за кожним критерієм є складовою інтертекстуального статусу окремого включення, сили його смислового заряду. Якісні критерії, крім того, доповнюються такими кількісними параметрами, як густота й кількість підключених до взаємодії текстів, що разом визначає загальну інтенсивність інтертекстуальності в конкретному текстовому зразку.

В. Чернявська, яка навела цю аналітичну модель М. Пфістера у праці "Інтертекстуальна взаємодія як основа наукової комунікації"¹, убачає її перевагу над типологією Ж. Женетта в тому, що "моделювання інтертекстуальних типів будується на комунікативно орієнтованій основі, що відображає реальну комунікативну й прагматичну стратегію автора тексту"².

Типологічну схему, що інтегрує ознаки, релевантні для кількох систем, запропонувала Н. Фатєєва, яка для цього використала поділ на основні класи міжтекстових відношень Ж. Женетта, зважила на виділені Ю. Лотманом структури "текст у тексті" і "текст про текст", взяла до уваги ідеї І. Смирнова про розмежування конструктивної та реконструктивної інтертекстуальності й застосувала принципи П. Торопа, "які стали точкою відліку для таких категорій як атрибутованість-неатрибутованість запозиченого тексту або його частини, виявлений чи прихований характер атрибуції, спосіб та обсяг представлення вихідного тексту в тексті-реципієнті"³.

Н. Фатєєва пропонує розрізняти такі типи й форми міжтекстовості:

¹ Чернявская В.Е. Интертекстуальное взаимодействие как основа научной коммуникации. – СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 1999. – С.31-32.

² Там само. – С.32.

³ Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов. – М.:Агар, 2000. – С.121.

1. Власне інтертекстуальність, еквівалентна конструкції "текст у тексті":

1.1. Цитати, які поділяються на *цитати з атрибуцією* (експліковані цитати, з вказівкою на походження, що мало модифікують зразок) і *цитати без атрибуції* (приховані, різним чином "закодовані" цитати);

1.2. Алюзії, як вибірккові запозичення з тексту-донора, коли цілий вислів того тексту присутній лише імпліцитно. Синтезуючи різні теоретичні підходи, Н. Фатеева зазначає: "...у випадку цитування автор переважно експлуатує реконструктивну інтертекстуальність, реєструючи спільність "свого" та "чужого" текстів, а у випадку алюзії на перше місце виходить конструктивна інтертекстуальність, мета якої організувати запозичені елементи таким чином, щоб вони ставали вузлами зчеплення семантико-композиційної структури нового тексту¹". Як і цитати, алюзії можуть мати атрибуцію (досить рідкісний випадок), що робить їх упізнаваними, або не мати атрибуції – провокувати до читацького пошуку. Алюзивним може бути не лише лексичний, а й інші мовні рівні: граматичний, словотвірний, ритміко-синтаксичний;

1.3. Ремінісценції як натяк на зв'язок не з конкретним текстом, а з біографією самого автора;

1.4. Центонні тексти, які є цілими комплексами алюзій і цитат.

2. Паратекстуальність, що відповідає женеттівському трактуванню відношення тексту до власного заголовка, епіграфа, післяслова, поділяється на цитатні заголовки та епіграфи, через які "...автор відкриває зовнішню межу тексту для інтертекстуальних зв'язків і літературно-мовних віянь різних напрямків та епох, чим наповнює і розкриває внутрішній світ свого тексту²".

3. Метатекстуальність, хоча й притаманна будь-якому інтертекстуальному зв'язку, але у вузькому значенні інтерпретується як експліцитне висловлювання про прототекст, тобто конструкція "тексту в тексті про текст". Метатекстуальність поділяється на:

¹ Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов. – М.:Агар, 2000. – С. 129.

² Там само. – С. 141.

- 3.1. інтертекст-переказ;
- 3.2. варіації на тему передтексту;
- 3.3. дописування "чужого" тексту;
- 3.4. мовну гру з передтекстами.

4. Гіпертекстуальність як висміювання або пародіювання тексту текстом, яка орудує "...усіма іншими типами інтертекстуальних елементів та зв'язків: цитатою, алюзією, алюзивними власними іменами та заголовками, переказами, власними іменами, інтертекстуальною грою та ін.¹".

5. Архітекстуальність – жанровий зв'язок текстів, що помітний за його порушення, яке запускає крос-жанрову гру.

6. Серед інших випадків і моделей інтертекстуальності, авторка називає інтертекстуальні й інтермедіальні тропи та стилістичні фігури, звуко-складову і морфемну інтертекстуальність, а також запозичення прийому, яке ще називають структурним цитуванням.

Як бачимо, класифікація, запропонована Н. Фатєєвою, є спробою об'єднати в одну модель загальні принципи міжтекстової взаємодії з елементами, які втілюють ці взаємодії; модель, загалом, громіздку й відкрити, що й провокує дослідників до ревізій та переформатування цієї класифікації з урахуванням власних ідей. Г. Денисова пропонує долучити до переліку елементів інтертексти-стереотипи та "цитати з життя"², які дослідниця вважає за доцільне описувати, оскільки подібну до "чужого слова" роль у стильотворенні відіграють також відсилання до стереотипних ситуацій. Виходячи з цього, вона пропонує "розглядати як інтертекст будь-який знак цитованої культури й будь-яке відтворення фраз із наявних у мові дискурсів"³. Такий підхід, здавалося б, пропонує літературознавцеві необмежене поле діяльності в складанні нескінченних каталогів "чужих слів", бібліотек цитацій, але разом з тим загрожує розчиненням в "інтертексті без берегів".

Загалом широке розуміння міжтекстовості присутнє і в сучасних літературознавчих дослідженнях, адже, як зазначає Р. Нич, визначення в цьому питанні "має суттєві наслідки для

¹ Фатєєва Н.А. Контрапункт інтертекстуальности или интертекст в мире текстов. – М.:Агар, 2000. – С. 149.

² Денисова Г.В. В мире интертекста: язык, память, перевод. – М., 2003. – С. 71.

³ Там само. – С. 75.

сприймання предмета дослідження ... і вирішення (менш чи більш свідомого) принаймні трьох найклопіткіших проблем, що стосуються зв'язків текст-текст, текст-жанр, текст-дійсність¹". Учений порушує питання про те, чи поняття міжтекстовості повинно застосовуватися лише для пояснення зв'язків певного тексту з іншими текстами та архітекстами, чи може прислужитися й у вивченні позатекстових та позамовних зв'язків твору? Обираючи позитивну відповідь Р. Нич свідомий того, що це питання складне, заплутане й така його постановка фактично веде до зрощення інтертекстуальності з міметичністю, суть якої відтепер полягатиме не в наслідування дійсності, а у створенні ефекту наслідування дійсності. У результаті таким чином витлумачена міжтекстовість "робить неможливим збереження традиційних філологічних протиставлень у їхньому дотеперішньому вигляді: тексту і контексту, систем: внутрішньолітературної і зовнішньолітературної, літератури і дійсності. Не виключено, що саме з цим фактом варто пов'язати суттєву зміну загального стилю літературознавчих досліджень, у яких мислення категоріями інтерференції та переплетення взаємозв'язків поступово, але помітно витісняє мислення системними категоріями та бінарними протиставленнями", – вважає польський теоретик літератури².

Узявши до уваги наведені класифікації, а також типології Н. П'єге-Гро, М. Ільницького та В. Будного, засновуючись на вузькій моделі маркованої інтертекстуальності, пропонуємо таку таксономію інтертекстуальних елементів:

1. ВІДНОШЕННЯ СПІВПРСУТНОСТІ (ОДНОТЕКСТОВА РЕФЕРЕНЦІЯ)

1.1. Семантичні форми:

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, літературні, історичні);

¹ Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство/ перекл. з польськ. О. Галета. – Львів, Літопис, 2007. – С.77.

² Там само. – С. 96.

1.1.4. Референція (згадка про цілий твір або одного з героїв, що є "точковою" цитатою або, в іншій термінології, – "згорнутим 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).

1.2. Стилiстичні форми:

1.2.1. Цитати з атрибуцією та без атрибуції (експліковані цитати, з вказівкою на походження, що мало модифікують зразок, та приховані, різним чином "закодовані" цитати);

1.2.2. Паратекстуальні цитати (епіграфи, заголовки);

1.2.3. Плагіат (розлапкована цитата, атрибуція якої прихована з метою привласнення чужого твору або його частини);

1.2.4. Алюзія (вибіркове запозичення передтексту, коли цілий вислів або текст присутні лише імпліцитно);

1.2.5. Ремінісценція (натяк на зв'язок з текстовим або позатекстовим світом, зокрема з біографією самого автора);

1.2.6. Центон (уведення до основного тексту певного автора фрагментів із творів інших авторів без посилання на них);

1.3. Кодова інтертекстуальність (загальнономвні включення за умови функціонування їх у тексті як прийому):

1.3.1. Топоси (образні чи стилістичні кліше, сталі поєднання мотивів);

1.3.2. Крилаті слова (сталі словесні формули, що зберігають зв'язок з літературним джерелом та характеризуються стійкістю й стабільністю завдяки влучності художньої виразності та афористичності).

2. ВІДНОШЕННЯ ДЕРИВАЦІЇ (СИСТЕМНО-ТЕКСТОВА РЕФЕРЕНЦІЯ):

2.1. Запозичення прийому (Перенесення елементів однієї художньої системи в іншу таким чином, що в новому творі риси першоджерела є впізнаваними. Переноситися можуть сюжетні схеми, обставини, характери героїв, композиції та ін.);

2.2. Парафраза (скорочений чи розширений переказ передтексту);

2.3. Наслідування (навмисна схожість тексту з передтекстом, копіювання системи світобачення, основних стилістичних особливостей, творчої манери письменника);

2.4. Пародіювання (наслідування, що перебільшено повторює особливості передтексту або групи передтекстів, зокрема стилістику, образний лад, композиційну структуру, з метою висміювання тенденцій, що не відповідають панівним смакам літературної епохи);

2.5. Травестія (комічна імітація, що використовуючи передтекст, обнижує або підвищує його, застосовуючи відповідні сюжетно-образні та мовні засоби);

2.6. Стилізація (навмисна й підкреслена орієнтація автора на певний художній стиль чи напрям, його імітація, відтворення його рис);

2.7. Пастись (різновид стилізації, що полягає в точному наслідуванні жанрово-стильової манери певного автора, літературної групи чи школи іншого історичного періоду);

2.8. Архітекстуальність як співвіднесення з жанровим прототипом.

Отже, глибше вивчення й систематизація фактів інтертекстуальності призводить до гіпотези про витіснення системних категорій зі сфери наукового мислення, тобто ставить під сумнів і необхідність, і можливість такої систематизації взагалі. Виглядає так, що теорія інтертекстуальності готова вирватися за стримуючі межі вузької концепції та перекроїти наше розуміння специфіки літературної творчості. Тому ми будемо використовувати різноаспектні типології наших попередників швидше як моделі, що не претендують на всебічне відтворення явища, але служать формалізації та уніфікації термінів, допомагають виявити конкретні форми інтертекстуальних включень, їх поведінку в тексті.

Основні терміни і поняття

Мотив інтертекстуальний, сюжет традиційний, образ традиційний, референція, колаж, цитата експліцитна, цитата імпліцитна, алюзія, ремінісценція, центон, топос, парафраз, наслідування, пародіювання, травестія, стилізація, пастись.

Контрольні запитання

1. На основі якої ознаки були вибудовані перші типології міжтекстових зв'язків?
2. Яким чином розуміння тексту як послідовності знаків змінило підхід до інтертекстуальності?
3. Опишіть модель інтертекстуальності, засновану на способі референції, що її авторами є М. Пфістер та У. Бройх? У чому її перевага?
4. Чи можливо вибудувати типологію видів і форм міжтекстовості на базі різних підходів? Хто здійснював такі спроби й наскільки вони були успішними?

Тема 7. Виразальні засоби інтертекстуальності: маркери та функції інтекстів

Щоб виокремити в тексті відрізки, які належать іншим текстам, треба мати неабиякі фонові знання та наукову інтуїцію. Наявність запозичених елементів у художньому тексті рідко маніфестується, на них частіше вказує порушення лінійної послідовності та стильової єдності тексту. Читач мусить віднайти інтекст, ідентифікувати його та проінтерпретувати. Але за умови значного естетичного навантаження на співвіднесення з іншим текстом автор, намагаючись допомогти читачеві сприймати твір відповідно до свого задуму, використовує цілий арсенал засобів. Тому значимим для дослідження інтертексту є розрізнення тих сигналів, які допомагають ідентифікувати інтертекстуальні включення в новому контексті, вказуючи на межу між текстом і новим включенням. Будемо називати їх ксеномаркерами або маркерами інтертекстуальності.

Інтертекстуальні елементи можуть маркуватися експліцитно, за допомогою вказівки на джерело в тексті або в авторському коментарі чи в епіграфі. Та зазвичай автор, розраховуючи на підготовленого читача, намагається явного коментування не давати, особливо якщо йдеться про загальновідомі цитати й прецедентні тексти. Переважно підказки бувають розкидані в тексті у формі натяків і розраховуються на активного читача. Імпліцитне, непряме маркування є способом зберегти рівень "задоволення від тексту" (Р. Барт), адже на певних етапах опанування читачем текстового полотна натяк дозволяє йому зрозуміти, що його інтерпретація збігається з авторською. І. Арнольд вважає, "характер маркованості набуває естетичного значення й часто посилює іронічність, що становить в інтертекстуальності дуже важливу категорію"¹.

Маркованість означає помітну гетерогенність мовлення, яка уможливорює актуалізацію вихідного джерела, а тому дозволяє

¹ Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекст. – СПб., 1999. – С.367.

зіставляти обидва контексти та вловлювати нові значення, які виникають на зламах семантичних полів, що з'являються в результаті такого зіставлення. Запозичений текст порівняно легко впізнається в так званих сильних позиціях, де маніфестується стратегія авторського розуміння світу й зосереджується увага читача: у заголовках, в епіграфах, присвятах, у рамкових компонентах. У самому ж тексті, для привернення уваги до інтексту, його підкреслюють за допомогою специфічних прийомів: паралелізму, повтору, контрасту, нагромадження художніх засобів, обманутого сподівання та ін., які "перебувають у тісній взаємодії з текстовими вкрапленнями і можуть розглядатися як вузлові точки авторської стратегії та орієнтири для стратегії читача"¹.

У контексті пошуку інтертекстуальних маркерів значний інтерес становлять праці Р. Лахман, які лягли в основу сучасних розвідок у сфері міжтекстової взаємодії. Виданий окремою збіркою "Пам'ять і література: Інтертекстуальність у російському модернізмі"² доробок дослідниці окреслює деякі особливості її теоретичного підходу. Увагу вона зосередила на семантичному аспекті, оскільки семантика інтертекстуально відструктурованого тексту прочитується як амбівалентна, діалогізована й синкретична. Найпоширенішою прикметою такого тексту є багаторазове кодування, принаймні подвійне, тому дуплікація на різних текстових рівнях вважається ключовою інтертекстуальною фігурою. Р. Лахман аналізує твори російської літератури, де виявляються подвоєння: "Ніс" М. Гоголя, "Двійник" Ф. Достоєвського, "Відчай" В. Набокова.

Майже одночасно з цими дослідженнями побачила світ праця Ю. Лотмана "Текст у тексті", яка поширила феномен подвоєння на інші семіотичні системи й дала деякі його варіанти. "Подвоєння – простий вид винесення кодової організації у сферу усвідомлено структурної конструкції", – постулює Ю. Лотман³. Серед текстів з подвоєною структурою, на думку теоретика, значне

¹ Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекст. – СПб., 1999. – С.378.

² Lachmann R. Memory and Literature : Intertextuality in Russian Modernism (Theory and History of Literature Series). – Vol. 87. – Minneapolis; L: University of Minnesota Press, 1997.

³ Лотман Ю. Текст в тексте (Вставная глава) //Семиосфера. – С.-Петербург: "Искусство–СПБ", 2000. – С.68.

місце займає мотив дзеркала, який є адекватом двійництва в малярстві та кінематографі, а отже, якщо йти за цією логікою, і в театрі (тут спадає на думку "дзеркальна" сценографія до "Мини Мазайла" М. Куліша у постановці Леся Курбаса).

Прикметою текстів, що потребують інтертекстуального прочитання, на переконання Р. Лахман, є також ті, що позначені синкретизмом та карнавальним способом письма, і ті, що представляють різноманітні моделі пам'яті, чим демонструють включеність у попередню культуру й кумулятивний ефект літературного тексту, як-то українська неокласика та російський акмеїзм. На думку німецької дослідниці, простір пам'яті є не простором всередині тексту, а простором поміж текстами, а точніше: "Пам'ять тексту – це і є його інтертекстуальність"¹. Найкраще відповідають цій дефініції твори пародійного характеру, адже, як уже говорилося вище, ефект пародії повністю базується на зіставленні двох контекстів, на їх полеміці й контрасті. Слід припустити, що пародії повинні супроводжуватися ґрунтовними коментарями, необхідними для адекватної інтерпретації тексту (як "Енеїда" І. Котляревського з примітками О. Ставицького або багатосторінкові пояснення до "Улісса" Дж. Джойса), а, з іншого боку, відчуття браку коментаря, можливо, є відчуттям інтертекстуальності.

Вийти за межі тексту, в інші художні світи, провокують суголосні названим мотиви учнівства, успадкування, спогаду, сну, які також можна розглядати як тематичні індикатори інтертекстуальності, особливо, якщо вони підтвержені наявністю ксеномаркерів на інших структурних, зокрема мовних, рівнях. На думку Н. Кузьминої, "способи вводу цитати в мовну тканину метатексту визначаються двома об'єктивно суперечливими й діалектично взаємопов'язаними намірами автора: "чуже слово" має неодмінно відчуватися як стороннє ... і водночас органічно ввійти в новий текст, увібравши в себе нові індивідуальні смисли²". Таке завдання розв'язується за допомогою застосування

¹ Lachmann R. *Memory and Literature : Intertextuality in Russian Modernism (Theory and History of Literature Series)*. – Vol. 87. – Minneapolis; L: University of Minnesota Press, 1997. – P. 35.

² Кузьмина Н.А. *Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка*. – Екатеринбург–Омск, 1999. – С.129.

досить стандартного набору мовних засобів, які, щоправда, не завжди відсилають до інтертексту, але дуже часто є переконливим доказом його наявності.

Порушити текстову цілісність допомагає передусім графіка, яка є звичним способом виділення інтертексту у всіх функціональних стилях мови, а не лише в художньому: лапки, курсив, підкреслення, інші шрифтові виділення, абзаци, обірвані рядки, текстові блоки експлікують міжтекстові співвідношення більшою чи меншою мірою. Графічним маркуванням, як правило, супроводжується інший поширений спосіб позначення міжтекстовості – уведення конструкцій прямої та непрямої мови, які апелюють до авторитету суб'єкта мовлення. Таким способом уводяться в текст цитати, експлікованість яких в усному варіанті мовлення підкреслюється переважно інтонаційно.

Особливої уваги заслуговують ті семантичні маркери інтертекстуальності, які графічно позначаються великою літерою. Власні назви досить часто стають ознакою виходу в простір міжтекстовості. Загалом, будь-які з них можуть бути інтекстом, але найчастіше цю функцію виконують "промовисті" імена персонажів, імена літературних персонажів інших творів та імена авторів цих творів, назви художніх творів, назви просторових об'єктів (топоніми), які задіюють широке коло асоціативних зв'язків. Н. П'єге-Гро звертає увагу також на кодові маркери, які допомагають впізнати інтекст: "Текст-джерело нескладно виявити, якщо цитований фрагмент містить яесь досить рідкісне слово або вислів, що тісно пов'язане з певним контекстом¹". Загалом, на рівні інтуїції з ідентифікацією інтертексту пов'язане відчуття порушення якоїсь норми, мовної чи літературної, навіть якщо таке порушення неможливо довести за допомогою аргументів.

Як бачимо, більш-менш важливе інтертекстуальне вкраплення автор має змогу акцентувати різними способами, за потреби кратно передаючи інформацію про таке співвідношення: через графічні, лексичні, синтаксичні, інтонаційні, мотивні інтертекс-

¹ П'єге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности/ Пер. с фр. Г.К. Косикова, В.Ю. Лукасик, Б.П. Нарумова ; общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – Москва : Изд-во ЛКИ, 2007. – С.135.

туальні маркери, підсилюючи його роль розташуванням у сильній позиції та залученням до ширшого художнього прийому.

Метод інтертекстуального аналізу, як правило, передбачає інтерпретацію функцій інтексту, яка може змінитися зі зміною контекстуального оточення. За умови детального розгляду креативного та рецептивного аспектів текстотворення, нова функція є розрізнювальною ознакою текстової вставки, що експлікує її в процесі сприйняття. У межах цього методу кожен елемент літературного твору вивчається з точки зору його призначення, ролі, доцільності, іншими словами, функціональний підхід базується на телеологічному принципі, який змушує досліджувати те, для чого використано той чи інший засіб і яка мета при цьому досягається. Можемо припустити, що типам і формам міжтекстової взаємодії притаманна поліфункціональність, оскільки в них закладено потужні можливості переосмислення тексту.

Ю. Лотман, розглядаючи функції тексту, серед інших виділив дві найважливіші: смислотворчу та функцію пам'яті ("конденсації культурного досвіду")¹.

Функції інтертекстуальних включень загалом залежать від типу інтексту, оскільки кожен з них реалізується по-своєму. Скажімо, А. Супрун у контексті проблеми прецедентних текстів називає такі функції ремінісценцій: естетична, кумулятивна, історична, верифікаційна, функція покладання на авторитет². Н. Семенова, досліджуючи функціонування інтертекстуальних запозичень, виділяє авторитетну, пародійну та іронічну роль цитати в художній прозі³. І. Арнольд, ототожнюючи функції інтертекстуальності з функціями типів висунення (*выдвижения*), які розглядаються стилістикою декодування, підкреслює, що останні фокусують увагу читача на важливих елементах повідомлення, встановлюють семантично та ієрархічно релевантні відношення між ними, посилюють емоційний, оцінний, експресивний потенціал дискурсу, сприяють виявленню імплікації, іронії та різнома-

¹ Лотман Ю. Семиосфера. – С.-Петербург: "Искусство-СПБ", 2000. – С.162.

² Супрун А.Е. Текстовые реминисценции как языковое явление// Вопросы языкознания. – 1995. – №6. – С.21.

³ Семенова Н.В. Цитата в художественной прозе (На материале произведений В. Набокова): Монография. – Тверь, Твер. гос. ун-т, 2002. – С.194.

нітних модальних відтінків тексту¹. Крім того, у науковій літературі зустрічається виокремлення таких функцій інтертекстуальності, як функція прояву авторського ставлення, здійснення переконання, ретроспекції, парольна роль (орієнтація на конкретного адресата), конструктивна, імагогічна та багато інших.

Загалом, функціональна диференціація інтертекстуальних відношень засновується на класичній моделі функцій мови, запропонованій у 1960 р. Р. Якобсоном, котрий запроваджує у філології шестикомпонентну схему мовленнєвого акту, необхідними елементами якого є адресант, адресат, контекст (референція), повідомлення, код². За цією схемою, мовленнєва подія відбувається за участі адресанта та адресата, які один одному передають повідомлення (що є текстом художньої літератури в даній конкретизації), запис повідомлення здійснюється за допомогою коду, поняття референції співвідноситься зі змістом, тією інформацією, яка передається повідомленням, а поняття контакту співвідноситься з регулятивним аспектом комунікації.

Проте Р. Якобсон у праці "Лінгвістика і поетика" зауважує, що хоча кожному з шести чинників комунікативного акту й відповідає якась функція мови, "...але даремно шукати мовленнєві повідомлення, які б виконували тільки одну з функцій. Відмінності між повідомленнями полягають не в монопольному виявленні якоїсь однієї функції, а в їхній відмінній ієрархії. Словесна структура повідомлення залежить, насамперед, від функції, яка переважає³".

У сучасних дослідженнях Н. Фатєєвої та Н. Олизько⁴ стверджено припущення, що головною функцією категорії інтертекстуальності є фундаментальна функція переважної більшості мовленнєвих актів – функція комунікативна, до якої можна зве-

¹ Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекст. – СПб., 1999. – С. 352.

² Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. /ред. Зубрицької М. – Львів, Літопис, 1996. – С. 468.

³ Там само. – С.469.

⁴ Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе// Известия АН. Серия литературы и языка. – 1997. – Т.56. – №.5. – С.12–21; Олизько Н.С. Интертекстуальность постмодернистского художественного дискурса (на материале творчества Дж.Барта). Попытка семиотико-синергетического анализа. – Челябинск: Энциклопедия, 2007. – С.51–54.

сти усі інші, або ж, навпаки, вважати інші функції окремими виявами головної.

Пізнавальна функція інтертекстуальності виявляється в активізації тієї інформації, що міститься в залученому до інтерпретації тексті, а міра цієї активізації матиме широку амплітуду: від ремінісценції чи "точкової" цитати (згорнутого тексту) до буквального відтворення всієї інформації, що міститься у включеному тексті: концептів, форм вираження, стилістичних особливостей, аргументів, емоційних оцінок.

Міжтекстові відношення можуть бути зорієнтовані на цілком конкретного адресата, саме того, котрий буде здатним розпізнати порушення лінійності тексту та простежити за інтерпретацією автора – у цьому виявлятиметься регулятивна функція категорії інтертекстуальності. Функція емотивна, або ж емоційно-експресивна, навпаки, зосереджується на адресантові й матиме на меті пряме вираження ставлення мовця до того, про що він говорить, передаватиме напругу емоцій, як справжніх, так і вдаваних.

Інтекти можуть виконувати роль встановлення контакту з бажаною частиною читацької аудиторії, коли автор, шукаючи свого читача, демонструє причетність до певної культурної традиції або ж маніфестує власну ідеологічну чи естетичну позицію. У такому випадку йдеться про фатичну функцію категорії інтертекстуальності, функцію перевірки роботи каналу зв'язку (Р. Якобсон).

Якщо адресат помічає гетерогенність тексту, він завжди має змогу звернутися до тексту-донора, на який вказуватиме помічена гетерогенність, заради глибшого розуміння прочитаного. Вихідний текст при цьому виконуватиме метамовну функцію категорії інтертекстуальності, або ж функцію тлумачення щодо похідного тексту.

Концентрація уваги на самому повідомленні активізує поетичну функцію категорії інтертекстуальності, без здійснення якої неможливо уявити вербальне мистецтво, а розкол повідомлення за допомогою інтексту виводить його на вертикальний контекст, виявляє багатогранність значень, що виникають при зміщенні текстових фрагментів і вводять у дію смислотворчу функцію, яку також прийнято вважати фундаментальною для категорії інтертекстуальності.

Отже, бачимо, що функції міжтекстових включень можуть мати надзвичайно вузьку й конкретизовану специфіку, але при цьому вони виводяться з основних функцій мови, розглянутої в комунікативному аспекті. Розуміння тексту як повідомлення, яке передається від адресанта до адресата (у термінах теорії літератури останніх визначають як автора й читача), робить їх фігури ключовими для виявлення особливостей процесу художньої творчості.

Розмаїття художніх завдань, які виконують іншотекстові включення, інтерес до цього явища в літературознавстві та мовознавстві свідчить про те, що інтертекстуальність є об'єктивним критерієм естетичної цінності тексту і її інтерпретація необхідна для розуміння ідейного змісту художнього твору.

Основні терміни і поняття

Ксеномаркери (маркери інтертекстуальності), сильна позиція інтексту, слабка позиція інтексту, функції інтертекстуальності.

Контрольні запитання

1. Що таке маркування інтекстів, яким воно буває?
2. Яким чином на виявленість інтексту впливає його позиція в тексті? Що таке сильна позиція в художньому тексті?
3. Завдяки яким стилістичним прийомам маніфестується гетерогенність мовлення?
4. Наскільки графічне маркування інтекстів є доцільним та вживаним у художньому дискурсі?
5. Як інтертекстуальність пов'язана з тематикою художнього твору?
6. Чому при інтертекстуальному аналізі необхідною є інтерпретація функцій інтексту? Назвіть найважливіші функції категорії інтертекстуальності.

Тема 8. Тематично-фабульні форми інтертекстуальності

Інтертекстуальність найпростішим чином представлена в літературному процесі двома типами зв'язків: коли художній ефект досягається співприсутністю двох чи більше текстів в одному, або коли один текст породжується іншим, тобто вступають у гру відношення деривації, спадковості текстів. Ще однією принциповою дихотомією є виявленість або прихованість інтертекстуальних відношень, яка здійснюється через локалізацію і/або маркування інтертекстуальних елементів. Конкретні прояви інтертексту дають складну комбінаторику вказаних ознак, яка виявляється як на внутрішньотекстовому, так і на міжтекстовому рівні, вибудовуючи неповторну індивідуально-авторську структуру окремого твору. Але досить часто міжтекстові відношення виявляються в більш-менш звичних формах, що дозволяє окремому твору одночасно і вписатися в літературну традицію, і збагатити семантику тексту шляхом її переосмислення. Ідеться про тематично-фабульні інтертекстуальні елементи – семантичні форми однотекстової референції.

Загальновідомо, що вперше про запозичення тематично-фабульних елементів говорив Аристотель, який вважав інтерпретацію міфологічних фабул передумовою високої мистецької якості твору. Уся поетика класицизму як поетика нормативна була вибудована на семантичному та стилістичному наслідуванні текстів, які вважалися зразковими, – і найчастіше це були античні зразки. Підручники Києво-Могилянської академії запроваджували міметичні принципи мистецтва на наших теренах, як-от, скажімо, у трактаті "Три книги про поетичне мистецтво" Ф. Прокопович рекомендує "спудееві": "Пристаючи до створення героїчної поеми, читай спочатку Вергілія; збираючись писати трагедію, подивися Сенеку; в комедії наслідуй Плавта і Теренція, в елегійних віршах Проперція й Овідія; в сатирі – Персія, Ювенала і Горація; в ліричному жанрі – самого тільки Го-

рація; в епіграмах наслідуй тільки Марціала¹". При цьому слід уникати небезпеки "зависнути на гачках чужих знахідок", механічно наповнюючи свій твір іншотекстовими включеннями. "Адже чинити так, – говорить Феофан, – означає або писати пародію, або, при надмірному запозиченні, робити плагіат²", іншими словами, слід розумно поєднувати трансльовану семантику з елементами власного вимислу. Як і в західноєвропейських класицистичних трактатах (поетики Ю.-Ц. Скалігера, Л. Кастальветро, Н. Буало)³, де грецьких авторів дещо обминають увагою, поетика Феофана Прокоповича закликає наслідувати насамперед римлян.

Наприкінці XVIII – на початку XIX століття в контексті експансії романтизму проблематика тематично-фабульних міжтекстових відношень вивчалася в межах міфологічної школи, теорії запозичень, антропологічної школи та порівняльно-історичного літературознавства в дещо вужчому, але й яскравішому аспекті традиційних сюжетів. Такі вчені, як Ф. Буслаєв, М. Костомаров, О. Потебня, О. Афанасьєв, Г. Булашев, О. Веселовський, М. Драгоманов, І. Франко, В. Гнатюк вдалися до відшукування збігів та суголосся серед традиційних тематично-фабульних елементів у фольклорних системах і літературах багатьох країн. Як узагальнює М. Шевчук, одним з найважливіших завдань літературознавства зазначеного періоду "було дослідження того чи іншого сюжету, мотиву, образу, простеження їх міграцій у літературах різних епох, реконструювання первісних форм цих компонентів твору⁴".

Базовим носієм інтертекстуального значення є мотив, що впродовж тривалого часу неоднозначно трактувався в літературознавстві. Термін "мотив" на означення стійкого формально-змістового компоненту художнього твору ("найпростішої непо-

¹ Прокопович Ф. Сочинения / Под ред. И.П.Еремина. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – С. 382.

² Там само. – С. 351.

³ Детальніше про це див. мою працю : Шаповал М. Класицистична поетика: аспекти й шляхи розвитку // Слово і час. – 2000. – № 5. – С. 60–62.

⁴ Шевчук М.В. Національно-специфічні засади обробки традиційних сюжетів (на матеріалі творчості Лесі Українки) Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06/ Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. – К.2000. – С. 7.

дільної змістовної одиниці") запровадив О. Веселовський задля узгодження міграційної теорії з теорією самозародження сюжетів, запозичивши його (через посередництво Й.В. Гете) з музикознавства. Теоретична поетика Б. Томашевського конституювала мотив як неподільну одиницю теми, що надає твору цільності, і яка є інваріантом щодо варіативної низки мотивів. Комбінуючись між собою каузально або композиційно, мотиви творять фабулу або сюжет. Б. Гаспаров, засновник однойменного методу мотивного аналізу, визначив "мотив" як будь-яку групу елементів тексту, які повторюються, прямо або варіативно, що і є диференційною його ознакою. У такому тлумаченні мотиви пов'язуються з "постаттю автора, його художнім світовідчуттям, а також аналізом цілісної структури твору, яка саме завдяки наскрізним мотивам досягалася як цілісність"¹, а також передбачають інтертекстуальний підхід до розуміння базової тематично-фабульної одиниці.

Спробу виявити й описати всі ланки переходу від абстрактно сформульованого змісту до конкретно зафіксованого в просторі й вираженого синтаксичними зворотами, ритмікою, фонікою, лексичним наповненням, тексту було здійснено в межах генеративної poetiki, або як її ще називають, poetiki експресивності О. Жолковського та Ю. Щеглова. Ці видатні представники радянського структуралізму, учасники московсько-тартуської семіотичної школи, запропонували оригінальну літературознавчу концепцію, що була відома читачам ще з 70-х років під лаконічною назвою "Тема-Текст"².

У межах poetiki експресивності звичні поняття "теми" та "ідеї" були злиті в єдине ціле, і спільний означник "тема" відповідав глибинному семантичному інваріанту, що внаслідок обробки прийомами експресивності підносився на поверхню тексту й

¹ Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). – К.: ВПЦ "Київський університет", 2003. – С. 172.

² Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. / Предисл. М.Л. Гаспарова. – М.: АО Издательская группа "Прогресс", 1996.

відображав усі суттєві елементи і зв'язки твору¹. Окреслена концепція базувалася на працях попередників О. Жолковського і Ю. Щеглова: в її основу лягли трансформаційна теорія Н. Хомського, теорія читацького відгуку С. Фіша, аналіз структури чарівних казок В. Проппа, техніка "просування емоцій" С. Ейзенштейна – нова модель мислилася, як "Пропп, помножений на Ейзенштейна" в контексті сучасної теоретичної думки. Процес деривації тексту з теми, описаний єдиною системною метамовою, мав на меті не лише показати "як зроблено твір", а й виявити конкретне втілення інваріантної теми в сукупності мотивів, які також мають тенденцію до стійкості (інваріантності) і найрізноманітнішими способами співвідносяться між собою². Співатори концепції були свідомі того, що часи жорсткого структуралізму з його пієтетом математичних та кібернетичних формалізованих методів проминули, але сподівалися на встановлення пост-постструктуралістської рівноваги, де знайдеться місце і їхньому доробку: "Смак до деталей і до точного визначення їх складу та функцій – це може бути тим елементом тієї школи поетики, що має шанси вижити за будь-якої зміни режимів у теоретичній сфері. Адже для багатьох читачів ... деталь є однією з основних принад тексту³".

Осмысливши ці та інші концепції, російський дослідник І. Силантьєв пропонує таке узагальнене визначення мотиву: "а) естетично значуща оповідна одиниця, б) інтертекстуальна у своєму функціонуванні, в) інваріантна у своїй приналежності до мови оповідної традиції та варіативна в подієвих реалізаціях, г) здатна співвідносити у своїй семантичній структурі предикативний первень дії з актантами та просторово-часовими ознаками⁴". Цієї дефініції будемо дотримуватися в нашому підході.

Дослідник теорії театру П. Паві обережно коментує можливість застосування механізму мотивного аналізу (у варіанті

¹ Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. / Предисл. М.Л. Гаспарова. – М.: АО Издательская группа "Прогресс", 1996. – С. 16.

² Там само. – С. 19.

³ Там само. – С. 34.

⁴ Силантьев И.В. Поэтика мотива. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С.95.

В. Проппа) до складних театральних форм, хіба що за винятком простих канонічних жанрів (фарс, п'єси комедії дель арте, вистави народного театру), проте повторювані мотиви (лейтмотиви), на його думку, у п'єсах усе-таки розрізняються й окреслюють таку типологію:

1) за жанром – мотиви суперництва, боротьби з долею, неприйнятого суспільством кохання та ін.; 2) за виміром – мотиви, що виявляються на різних рівнях твору (персонажа, нарративного епізоду, репліки, предмета); 3) за інтегрованістю в дію – динамічні, статичні, стримувальні, мотиви відступу та кадрування; 4) за включеністю в інші системи – мотиви, нав'язані автору, традиційні мотиви, антропологічні мотиви або архетипи¹.

Як уже було сказано, мотив може бути елементом сюжету/фабули (що переважає в драматургії) або елементом тексту, але в будь-якій ролі він може виконувати як інтертекстуальну, так і автоінтертекстуальну роль; а от комплекси мотивів, вибудовуючись в образи та сюжети (образи подій), можуть відсилати лише до інших текстів, оскільки в кожному окремому творі вони є унікальною структурою. Інтертекстуальність мотивних конструктів досить добре вивчена в сучасному літературознавстві та компаративістиці під егідою функціонування традиційних сюжетів та образів (ТСО), хоча й не може зводиться лише до них, адже запозичуватися здатні не лише традиційні, а й будь-які образи та сюжети. У цьому аспекті слід погодитися з О. Бондаревою, яка вважає, що проблема виходить далеко за межі засвоєння "...художньою літературою традиційних міфологічних та літературних сюжетів, особливо у семіологічній перспективі, [...] у постструктуралізмі, де будь-який художній витвір відпочатково сприймається як частина "Тексту Культури" (Ю. Лотман) або "Тексту Життя" (Р. Барт), у певній формі транслюючи інші тексти або ж їхні застигли конструкції-сегменти та різні структурно-змістовні рівні²".

¹ Паві П. Словник театру. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І.Франка, 2006. – С.640.

²Бондарева О.Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: Монографія. – К.: Четверта хвиля, 2006. – С. 250.

Узяти за основу теорію ТСО, яка на сьогодні є достатньо структурованою та усталеною, здалося нам оптимальною науковою стратегією осмислення ширшого кола явищ семантичної інтертекстуальності. Елементи загальнотеоретичних розробок, різні варіанти наукової номінації та класифікації були опрацьовані в межах компаративістики в працях І. Нусінова, пізніше І. Бернштейна ("віковічні образи"), П. Беркова та І. Журавської, В. Багно ("світові образи"), А. Волкова ("вічні", "традиційні"), Л. Пінського ("сюжет-фабула" та "сюжет-ситуація"). Ці явища також описувалися за допомогою означників "бродячі", "мандрівні", "магістральні", "типологічні", а в європейській та американській традиції до них застосовувався термін "матеріали", що виник у надрах такого відгалуження порівняльного літературознавства, як історія матеріалів (Stoffgeschichte).

У сучасному вітчизняному літературознавстві проблемою традиційного сюжетно-образного матеріалу займається "чернівецька школа" (А. Волков, В. Антофійчук, А. Нямцу, О. Червінська й інші), у межах якої розроблено чітку й функціональну класифікацію традиційних сюжетів та запроваджено термінологічний апарат для їх обробки. Традиційний сюжет тут визначається як такий, що "переходить від покоління до покоління, від однієї літературної доби до іншої (інших), тобто ... зберігається й активно функціонує впродовж значного історичного часу. Другою ознакою традиційного сюжету (образу) є усвідомлене сприйняття його митцем і споживачем (читачем) як сталого семантичного художнього комплексу (структури)¹". Частинами традиційного сюжету є традиційні образи та мотиви, що мисляться окремо від сюжету і включаються в новостворені структури, набуваючи зміненого ідейно-семантичного забарвлення.

Повторювані сюжети, образи й мотиви А. Нямцу систематизував за генетичним принципом і виокремив серед них міфологічні, легендарно-фольклорні, літературні, історичні, легендарно-церковні групи², а також виявив найважливіші інтегральні

¹ Волков А.Р. Традиційні сюжети та образи (нарис теорії ТСО)// Б-ка тижневи-ка "Зарубіжна література". – 1998. – №25–28 (89–92). – С.4.

² Нямцу А.Е. Основы теории традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 2003. – С.13.

ознаки, за якими визначається функціональна активність традиційного сюжету (образу, мотиву) в літературному творі¹. Деякі спостереження А. Нямцу, здійснені на матеріалі традиційних змістово-фабульних структур, можемо також екстраполювати на ті форми семантичної інтертекстуальності, що перебувають поза окресленими межами традиційного:

1) Повторюваний сюжет (образ, мотив) є відображенням архетипної структури, що на першому етапі зазнає обробки міфологією, яка перетворює надміру формалізовані образи в універсальні символи, а на другому етапі проходить засвоєння літературною традицією, під час якого здійснюється подієво-семантична структуризація та контамінація гетерогенного матеріалу². На нашу думку, будь-який наскрізний сюжет може бути трансформацією архетипної структури, і це припущення буде тим імовірнішим, чим успішніше він функціонує в літературі;

2) Важливою рисою ТСО є їх об'єктивна або потенційна схильність до формально-змістової комбінаторності у процесі свого становлення або літературного функціонування³. Ознаки, скажімо, Дон Кіхота й Дон Жуана можуть змішуватися в третьому гібридному образі, і така функціональна пластичність буде продуктивною й для інших форм інтертекстуальності;

3) ТСО запозичуватимуться як цілком новий культурний досвід лише за умови суголосності до національних традицій культури-реципієнта, в інших випадках імплікації будуть поодинокими та нефункціональними⁴. Теза тією ж мірою стосується будь-яких запозичених образів і сюжетів;

4) Межі інтерпретації класичних структур не зникають остаточно навіть у сучасну епоху, оскільки актуальним не повинно повністю витіснятися канонізоване, а тому ТСО має зберігати впізнаванність задля можливості порівняння смислів тексту⁵. При цьому деякі традиційні структури зорієнтовані на формалі-

¹ Нямцу А.Е. Основы теории традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 2003. – С.17–18.

² Там само. – С. 19.

³ Там само. – С. 19.

⁴ Там само. – С. 26.

⁵ Там само. – С. 27.

зований розвиток, на принцип циклізації (дописування тексту), за якого образ віддаляється від свого канонічного зразка;

5) Для функціонування більшості традиційних сюжетів притаманна багаторівневість структурно-змістової трансформації, у зв'язку з чим необхідно розмежовувати поняття "протосюжет", "сюжет-зразок", "сюжет-посередник", "традиційна сюжетна схема", причому останнє поняття за обсягом буде ширшим ніж усі попередні та логічно змодельованим на їх основі¹. Такий умовний конструктор частіше є джерелом інтертекстуального вкраплення ніж якийсь конкретний текст, особливо за умови включення образів та сюжетів у "точковому", згорнутому вигляді;

6) У змістовій структурі традиційного сюжету завжди є формально-змістова домінанта, яка не лише визначає характер його традиціоналізації в літературі, але і є вихідним моментом принципового переосмислення зразка у наступні епохи², що в поєднанні з багатозначністю та комбінаторністю самого сюжету забезпечує йому активність у літературному процесі. Універсальна домінанта відіграє ключову роль і в осмисленні будь-якої семантичної форми інтертекстуальності та обіцяє успішність задіяної нею комунікативної стратегії.

Залучення в літературу інтертекстуальних образів, мотивів і сюжетів рідко використовується як самостійна стратегія інтертекстуальності, навпаки, вона комбінується з іншими однорідними способами включення тексту в поле традиції, адже здатність до інтертекстуальних відсилань є особливістю рефлексуючої авторської свідомості, яка виявляє себе в способах творчого переосмислення та представлення матеріалу. Семантичні інтексти корелюють з новим текстом залежно від типу організації художнього дискурсу (класичного, некласичного, неонекласичного) і коливаються в діапазоні від референтної згадки ("згорнутого тексту") до колажної побудови з наголосом на різноманітності та еkleктичному поєднанні міжтекстових відсилань. Колажність, що була в модернізмі окремим прийомом художньої техніки, у постмодернізмі перетворюється на універсальний прин-

¹ Нямецю А.Е. Основы теории традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 2003. – С.40.

² Там само. – С.50.

цип організації текстового та культурного простору, тому на сучасному етапі прочитання літературного твору без пильної уваги не лише до окремих інтекстів а й їх різноманітних комбінацій збіднюватиме його інтерпретаційний засяг.

Отже, сюжет, образ, мотив, референтна згадка є формами інтертекстуальності, за допомогою яких не лише стабілізується й транспортується значення, а й, навпаки, це значення руйнується, перекодовується, залучається до гібридних структур. Вектор активності інтексту залежить від типу сприймаючого тексту – класичного, некласичного, неонекласичного, який тією чи іншою мірою орієнтований на стабільність або руйнування запозичених структур. Засвоєння інтертекстуального значення відбувається у межах процесів десемантизації, синхронізації, націоналізації, які допомагають читачеві привласнити "чужий" текст.

Основні терміни і поняття

Однотекстова інтертекстуальність, системно-текстова інтертекстуальність, образи-гібриди.

Контрольні запитання

1. Що таке однотекстова інтертекстуальність?
2. Яка інтертекстема є базовим носієм інтертекстуального значення? Сформулюйте визначення.
3. Хто запровадив у термін "традиційні сюжети та образи" (ТСО)? Які існують терміни-дублети цього поняття в європейському та американському літературознавстві?
4. Які ознаки традиційних змістово-фабульних структур можна екстраполювати на ті форми семантичної інтертекстуальності, які перебувають поза межами традиції?
5. Як ТСО корелюють з новим текстом залежно від типу організації художнього дискурсу (класичного, некласичного, неонекласичного)?

Тема 9. Подолання стилістичного синкретизму: розмежування понять "цитата", "алюзія", "ремінісценція"

В українському літературознавстві виникали спроби систематизувати інтертекстуальні форми (М. Ільницький), проте були й думки про недоцільність такої роботи. В. Просалова зазначає, що в процесі аналізу творів поетів Празької школи було неможливим "чітко розмежувати різні типи інтертекстуальних зв'язків, оскільки їх функціонування призводить частково до нівеляції відмінностей", а систематизація форм "ускладнюється тим, що вони перехрещуються між собою", а тому в чистому "вигляді ні типи, ні форми міжтекстової взаємодії не існують"¹. Свого часу класичну типологію Ж. Женетта критикували за уможливленість, адже була вона проілюстрована ретельно відібраними прикладами, завдяки яким здавалася стрункою системою, а от спроба реального аналізу за цією класифікацією завжди викликала непереможні труднощі. Виділені Ю. Лотманом структури "текст у тексті" і "текст про текст" за межами структурної семіотики обтяжилися багатозначністю настільки, що наблизилися більше до літературознавчо-есеїстичних метафор, ніж термінологічних одиниць. Запропонована нами вище таксономія інтертекстуальних елементів, вибудована на класифікаціях попередників у інтертекстуальних студіях, включає інтертекстуальні форми, статус яких не унормований і розмежування між якими на термінологічному рівні не здійснено й досі, що призводить до плутанини і, як наслідок, неохоти науковців до формального боку інтертекстуальних досліджень. Яскравим прикладом названої проблеми є труднощі в розмежуванні обсягу понять цитати, алюзії та ремінісценції.

¹ Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи. Монографія. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. – С.31.

Інтерес до цих концептів з'явився порівняно недавно, адже до 60-х рр. минулого століття словами "цитата", "алюзія", "ремінісценція" лише означувався факт наявності художніх зв'язків між тими чи іншими творами, а термінологічне їх розрізнення здійснювалося виключно на підставі лексичного значення запозиченого слова в мові-донорі. Академічні словники як літературознавчі, так і мовознавчі донедавна розцінювали ці терміни як маргінальні у своїх сферах: наприклад, "Літературний енциклопедичний словник" (1987) розглядає цитату і алюзію лише з лінгвістичної точки зору, як стилістичні прийоми різних стилів мови і мовлення¹, але при цьому енциклопедичний словник "Мовознавство" інгурує усі три терміни, а вітчизняна енциклопедія "Українська мова" говорить лише про цитату в контексті ділового та наукового стилів². Мовознавчий підхід до розуміння цитати спостерігаємо в літературознавчих словниках³, а визначення алюзії й ремінісценції настільки в них перегукуються, що термінологічне їх розрізнення практично нівелюється, а отже, як наслідок, у наукових розвідках алюзія та ремінісценція вживаються як терміни-синоніми. "Словник театру" П. Паві тлумачить лише термін "цитування", а "Енциклопедія постмодернізму" вищеназвану термінологію не розглядає зовсім⁴.

¹ Литературный энциклопедический словарь/ Общ. ред. В.М.Кожевникова, П.А.Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С.20, 492.

² Языкознание. Большой энциклопедический словарь/ Гл.ред. В.Н.Ярцева. – 2-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. ; Українська мова: Енциклопедія/ редкол.: В.М.Русанівський, О.О.Тараненко, М.П.Зяблюк та ін. – 2-ге вид., випр. і доп. – К.: Вид-во "Укр. енцикл." ім. М.П.Бажана, 2004.

³ Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. – Т.2. / Укл. Ю.І. Коваліва. – К.: ВЦ "Академія", 2007. – С.571; Літературознавчий словник-довідник/ Р.Г. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін.. – К.: ВЦ "Академія", 1997. – С.735. У останньому виданні є таке визначення: "Цитата – дослівний уривок з іншого твору, вислів, що наводиться письмово чи усно для підтвердження або заперечення певної думки з дотриманням усіх особливостей чужого висловлення та з посиланням на джерело..." Словникова стаття містить визначення дослівної маркованої цитати, як вона вживається у науковому стилі.

⁴ Паві П. Словник театру. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І.Франка, 2006. – С.577; Енциклопедія постмодернізму / ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003.

Окреслену ситуацію ускладнює ще один аспект: на сьогодні кожен з цих термінів претендує на родову позицію щодо інших видових назв. Російське літературознавство свого часу осмислювало міжтекстові зв'язки через поняття цитатності. Під впливом бахтінської теорії в російському літературознавстві цитатою почали називати будь-яке "чуже слово" (З. Мінц, Г. Левінтон). І. Смирнов опосередковує цитату ще однією категорією М. Бахтіна – "діалогом": "Термін цитата буде означати будь-який перегук, що поєднує між собою літературні пам'ятки, будь-який ремінісцентний зміст, відкритий нам¹". У наратології як цитату розглядають мовлення персонажів, у семіотиці виникає термін "парацитата" для означення запозичень з інших знакових систем. Урешті широке літературознавче тлумачення цитати було закріплене в підручниках: "У літературознавстві поняття "цитата" нерідко вживається як загальне, родове. Воно включає в себе і власне цитату – точне відтворення будь-якого фрагмента чужого тексту, алюзію ... і ремінісценцію²". На нашу думку такий широкий обсяг терміна "цитування", коли ним охоплюють практично всі способи використання "чужого мовлення", є невиправданим.

Цілком протилежну позицію спостерігаємо в підручнику В. Халізева, де родовим поняттям є ремінісценція, що називає будь-яку однокстову референцію: "Цим терміном позначаються наявні в художніх текстах "відсилання" до попередніх літературних фактів, окремих творів; або їх груп, нагадування про них. Ремінісценції, інакше кажучи, – це образи літератури в літературі. Найпоширеніша форма ремінісценції – цитата, точна або неточна, "залапкована" або залишена неявною, підтекстовою. Ремінісценції можуть вводитися до твору свідомо й цілеспрямовано або виникати незалежно від волі автора, мимохіть ("літературне пригадування"). Водночас сфера ремінісценцій

¹ Смирнов И.П. Цитирование как историко-литературная проблема: Принципы усвоения древнерусского текста поэтическими школами конца XIX – начала XX вв. на материале "Слова о полку Игореве" // Блоковский сборник. VI: Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики. – Тарту, 1981. – С. 246. (Уч. зап. Тарт. гос. ун-та; – Вып. 535).

² Фоменко И.В. Цитата // Введение в литературоведение: Основные понятия и термины. – М., 1999. – С. 497.

значно ширша обсягу цитування як такого¹". Схоже тлумачення зустрічаємо в статті А. Супруна, для якого текстовими ремінісценціями є "цитати та інші відсилання до більше або менше раніше відомих створених текстів у складі пізнішого тексту"²". Це визначення, як бачимо, позбавило ремінісценцію її традиційної розрізняювальної ознаки – неусвідомленості, яку констатував ще словник 1987 р.³ і надало їй специфічно літературознавчої широти й неточності.

Алюзія також тлумачиться деякими дослідниками як об'єднуючий термін для різноманітних випадків перебування одного тексту в іншому, скажімо, Л. Машкова розглядає цитату як форму алюзії, яка "відтворює безпосередньо сам текст літературного джерела"⁴", а М. Воробйова вважає різновидом алюзії таку цитату, для розуміння якої потрібні певні зусилля та наявність відповідних знань, якщо вона модифікує семантику тексту, у якому зустрічається, за рахунок асоціацій, пов'язаних з текстом-джерелом⁵.

Як слушно зауважує А. Тютенко, унаслідок певної ізоляції в межах своїх наукових дисциплін літературознавці й лінгвісти множать розбіжності та різночитання одного поняття⁶. Ще одна проблема, яку помітив молодий дослідник, захована в тому, що й сам термін "алюзія", який укоренився у вітчизняній філології, не зовсім придатний для використання на сучасному етапі, що характеризується міжнародною науковою інтеграцією та глобалізацією досліджуваних проблем. Германська, романська, та й польська традиція пропонує вузьке розуміння алюзії як стиліс-

¹ Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: "Высшая школа", 1999. – С.252.

² Супрун А.Е. Текстовые реминисценции как языковое явление// Вопросы языкознания. – 1995. – №6. – С.17.

³ Литературный энциклопедический словарь/ Общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. –С.322.

⁴ Машкова Л.А. Литературная аллюзия как предмет филологической герменевтики. – автореф. к.ф.н. 10.02.04. МГУ им. М.В. Ломоносова – М.1989. – С.8.

⁵ Воробйова М.В. Алюзивні засоби у текстах полемічного дискурсу як спосіб впливу на читача //Вісник СумДУ. Серія: Філологічні науки. – Суми: Вид-во СумДУ, 2006. – № 1 (95) – Т.1. – С. 5.

⁶ Тютенко А.А. Структура і функції алюзії в пресі Німеччини, Австрії та Швейцарії: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04 / Харківський національний ун-т ім. В.Н. Каразіна. – Х., 2000. – С.1.

тичної фігури – це "...прихований натяк щодо якогось твору літератури або мистецтва, щодо особи або події"¹. Філологи ж на сучасному етапі для вивчення текстуального явища застосовують нелатинізований термін (у німецькій мові – "Anspielung"), який за значенням повністю відповідає українському слову "натяк"².

Як бачимо, обсяг базових стилістичних форм інтертекстуальності вимагає уточнення та розмежування, з огляду на їх кореляцію та функціонування в художньому тексті. Передусім, це стосується цитати, найпростішої форми інтертекстуальності, яку можна було б назвати емблематичною формою, "оскільки вона дозволяє безпосередньо спостерігати, яким чином один текст включається в інший"³. Як уже було сказано, українські літературознавчі словники пропонують вузьке лінгвістичне визначення цього поняття, придатне для виявлення лише дослівних цитат, забезпечених відповідним маркуванням (лапки, курсив, посилання на джерело) і поширених у текстах наукового стилю мови, рідше публіцистичного та офіційно-ділового. Проте, як зазначають сучасні дослідники (І. Фоменко, К. Козицька, Н. Семенова), у художніх текстах цитата практично не буває точною, дослівною, а тим паче графічно маркованою, а тому ці ознаки не є нерелевантними для більшості текстів. Як наголошує І. Фоменко, "найпростіший і найочевидніший спосіб цитування – відтворення добре відомого читачеві фрагмента. Ніяких лапок автор при цьому не ставить, оскільки впевнений, що читач обов'язково впізнає цитату"⁴. Це справедливо, передусім, для драматургії, яка, орієнтуючись на перекодування в театральний текст, не використовує графічних способів експлікації інтертекстом.

¹ Cuddon J. A. A dictionary of literary terms. – London, 1979. – P. 31.

² Тютенко А.А. Структура і функції алюзії в пресі Німеччини, Австрії та Швейцарії: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04 / Харківський національний ун-т ім. В.Н.Каразіна. – Х., 2000. – С.2.

³ Пьєге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности/ Пер. с фр. Г. К. Косикова, В. Ю. Лукасик, Б. П. Нарумова ; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. – С.84.

⁴ Фоменко И.В. Введение в практическую поэтику: Учебное пособие. – Тверь: Твер.гос.ун-т, 2003. – С.54.

Таким чином, головною розрізнявальною ознакою цитати в художньому тексті буде її впізнаваність. Модифікація цитати є звичною практикою письма, часто елементом літературної гри, але впізнаваність при цьому повинна зберігатися, інакше втрачається сенс цитування як способу залучення іншотекстових елементів. К. Козицька підкреслює, що цитата не повинна бути точною, щоб упізнаватися читачем: "Важливо, щоб цитата точно моделювала суттєві риси попереднього контексту, пробуджуючи його в пам'яті читача й тим самим здійснювала свою роль посилення, носія ремінісцентного змісту, а не відтворювала усі подробиці контексту"¹. Слід зазначити, що більш відомі цитати можуть модифікуватися інтенсивніше, змінюючись і синтаксично, і семантично, скорочуючись до стійких, пластичних, інформативних сполучень слів, а менш відомі цитати не мають зазнавати деформацій зовсім, а часто, навпаки, потребують додаткових ресурсів експлікації: імені автора, назви джерела, розміщення в паратексті, прямих коментарів.

Отже, на відміну від вузьколінгвістичного розуміння цитати як дослівного відтворення якогось фрагмента одного тексту в іншому, літературознавче тлумачення коливається від оголошення тотальної цитатності як загальнокультурного феномену, як "будь-якого відсилання до іншого, не-авторського тексту, що містить художню інформацію"², до лінгвістично обґрунтованих дефініцій, які розглядають цитату як предикативну одиницю, "що характеризується структурною схожістю з відповідним фрагментом донорського тексту"³.

Н. Семенова, узагальнюючи лінгвістичні та літературознавчі праці, наводить такі суттєві ознаки цитати: "двоплановість" – здатність одночасно належати двом текстам (передтексту та метатексту); "буквальність" – кореляція до ознак точності/неточності цитування або можливості/неможливості упізнавання; та "дискретність" – зміна суб'єкта мовлення, розрив лі-

¹ Козицька Е.А. Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте : Пособие по спецкурсу. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – С.47.

² Там само. – С.7.

³ Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК "Культура", 1993. – С.35.

нійного розгортання викладу внаслідок інкорпорації інтертекстового елемента¹. Ці ознаки, разом з опозиціями точність/неточність, експлікованість/імплікованість, хоча й були окреслені лінгвістами, уже перейшли в літературознавчі роботи й дозволяють пояснити феномен цитати в текстотвірних процесах. Але якщо уважніше придивитися, то двоплановість, упізнаваність та дискретність притаманні переважній більшості інтертекстуальних форм, тому для практичного застосування, услід за Н. Фатєєвою називатимемо цитатою "відтворення двох і більше компонентів тексту-донора із власною предикацією²", тобто зі збереженням предикації, встановленої в передтексті, щодо якої може варіюватися виявленість інтертекстуального зв'язку від точної атрибуції до навмисної закодованості. Виявленість інтертекстуального зв'язку вказуватиме на міру узалеженості тексту цитуючого від тексту цитованого.

У цьому контексті вимагатиме уточнення також і поняття плагіату, імпліцитної форми інтертекстуальності, яка, у найширшому розумінні, є непозначеною цитатою, нетворчим запозиченням при навмисному приховуванні передтексту та його авторства з метою привласнення інтелектуального продукту. Плагіат вважається тим ганебнішим, чим більшим і чим буквальнішим є запозичений фрагмент. Але якщо, скажімо, у науковому стилі плагіатом називають розлапковану цитату без вказівки на джерело, то в художньому творі таке запозичення ще не є очевидним плагіатом, адже деякі загальновідомі тексти експлікуються вже своєю впізнаваністю. Тому порушення нестійкої рівноваги між цитатою та плагіатом у художньому тексті складно довести, і незаперечними аргументами для виявлення плагіату, крім обсягів і буквальності, є неможливість упізнавання відрізка тексту як чужого без додаткового маркування та затирання міжтекстового шва, після чого іншотекстовий фрагмент уже не порушуватиме лінійного розгортання викладу.

¹ Семенова Н.В. Цитата в художественной прозе (На материале произведений В. Набокова): Монография. – Тверь: Твер.гос.ун-т, 2002. – С.23.

² Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 2-е, испр. – М.: КомКнига, 2006. – С.122.

Якщо мінімальним обсягом цитованого тексту вважають речення, то про алюзію слід говорити тоді, коли відтворюється тільки його частина. Поняття алюзії також вимагає мовознавчої конкретизації, для виявлення суттєвих конститутивних ознак, що були б релевантними для визначення алюзії в художньому тексті. З цією метою звернімося до дисертаційної праці А. Тютенка, який розглядає феномен алюзії як різновид натяку, що є посиланням через відповідний знак (що може належати до будь-якої семіотичної системи) на певний культурний денотат.

З його дослідження випливає, що той чи інший сегмент тексту можна зарахувати до класу алюзій, якщо він відповідає низці критеріїв, а саме:

1) є за своєю суттю натяком, тобто базується на подібності (але не тотожності) денотату, який позначається в тексті-матриці, та первісного денотату в тексті-джерелі (на відміну від прямого згадування реалій),

2) заснований на спільних фонових знаннях адресанта та адресата, а об'єкт референції належить до категорії культурних знаків (на відміну від більшості міжособистих натяків, гри слів та переважної більшості метафор),

3) при використанні завжди зберігає зв'язок з первісним денотатом та/або джерелом алюзії (на відміну від ідіом), тобто денотат або джерело алюзії зберігають актуальність у певній культурі впродовж тривалого часу,

4) цілеспрямовано використовується адресантом для природження основного змісту тексту та досягнення запланованого комунікативного ефекту, а не стає наслідком таких асоціацій, які випадково виникають в адресанта та не належать до змісту повідомлення (на відміну від ремінісценції та реакції на двозначність),

5) при використанні не супроводжується авторськими поясненнями або розшифровкою, зазначенням джерела (на відміну від цитат), а також не позначається жодними графічними або метатекстуальними маркерами (напр., лапками, *verba dicenti* тощо)¹.

¹ Тютенко А.А. Структура і функції алюзії в пресі Німеччини, Австрії та Швейцарії: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04 / Харківський національний ун-т ім. В.Н.Каразіна. – Х., 2000. – С.3.

Названі критерії доповнюють й уточнюють робоче визначення Н. Фатєєвої, що стверджує: "Алюзія – це запозичення певних елементів передтексту, за якими відбувається їх впізнавання в тексті-реципієнті, де й здійснюється їх предикація¹". Іншими словами, запозичується лише однослівний елемент (або низка однослівних елементів), який отримує нову предикацію, а все попереднє речення залишається в передтексті, активізуючи процеси міжтекстового зіставлення.

Варто погодитися зі слушним висновком Н. Фатєєвої про те, що у випадку здійснення цитування автор художнього твору переважно експлуатує реконструктивну інтертекстуальність (термін І. Смирнова), реєструючи спільність "свого" та "чужого" текстів, а у випадку алюзії на перший план виходить інтертекстуальність конструктивна (І. Смирнов), мета якої – "організувати запозичені елементи таким чином, щоб вони виявилися вузлами зчеплення семантико-композиційної структури нового тексту²".

Найбільш суперечливим у сучасному літературознавстві є поняття ремінісценції. Останнім часом, як було показано вище, цей термін поширився на значну частину міжтекстових зв'язків (В. Халізов), хоча первісно ремінісценція означала пригадування та несвідоме наслідування, і була пов'язана передусім з музикою, малярством, тобто невербальними мистецтвами. Класична літературна енциклопедія визначає ремінісценцію як "термін, що застосовувався переважно літературознавцями порівняльно-історичного та психологічного напрямів для позначення моментів несвідомого наслідування у творчості поета на відміну від усвідомленого запозичення³". У словнику А. Квятковського вже в 1966 р. з'являється теза про навмисність "відтворення поетом знайомої фразової або образної конструкції з іншого художнього твору⁴". Експансія терміна набуває апогею у визначеннях А. Супруна ("усвідомлені/неусвідомлені, точні/змінені цитати або

¹ Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 2-е, испр. – М.: КомКнига, 2006. – С. 128.

² Там само. – С.129.

³ Реминисценция // Литературная энциклопедия: В 11 т. – М., 1929–1939. – Т. 9. – М.: ОГИЗ РСФСР, Гос. ин-т. "Сов. Энцикл.", 1935. – С.609.

⁴ Квятковский А.П. Реминисценция // Квятковский А. П. Поэтический словарь. – М.: Сов. Энцикл., 1966. – С. 238–240.

ті чи інші відсилання до більше чи менше відомих текстів у складі пізнішого тексту¹") та В. Халізева, за якими до ремінісценцій слід би було зараховувати будь-який вияв інтертекстуальності.

Ця тенденція знаходить відображення і в "Літературознавчій енциклопедії", де ремінісценції диференціюють на "явні, експліцитні, розраховані на пряме впізнавання, та імпліцитні, приховані, підтекстові", але водночас та ж словникова стаття стверджує, що ремінісценція "не усвідомлюється автором, виникає внаслідок значного впливу на нього творів інших письменників, жанру, стилю, стилістики, образної системи, ритміко-синтаксичних ходів тощо..."² Тому нинішні українські літературознавчі дослідження пропонують довільне застосування цього терміна: Л. Біловус ремінісценцію трактує як навмисне або ненавмисне, тотожне чи змінене відтворення в тексті образної чи фразової конструкції з відомого авторові художнього твору", або ж "фіксовану у творі вказівку на деякий інтертекст³", а В. Просалова вважає, що "під ремінісценцією мається на увазі підсвідомий, проте впізнаваний читачем відгомін іншого тексту⁴".

У межах нашого підходу таке широке тлумачення цього поняття неприйнятне. Якщо брати за критерій розмежування цитати, алюзії та ремінісценції міру точності відтворення передтексту, то ремінісценція буде найменш точною й найбільш складною для верифікації порівняно з алюзією та цитатою, що опираються на вияв предикації: вона нагадуватиме про окремі елементи творів художньої літератури, історичних та культурних подій, імена видатних осіб за допомогою настільки трансформованих конструкцій, що виявлення не лише предикації, а й самого передтексту часто стає ускладненим.

¹ Супрун А.Е. Текстовые реминисценции как языковое явление// Вопросы языкознания. – 1995. – №6. – С.17.

² Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. – Т.2. / Укл. Ю.І. Коваліва. – К.: ВЦ "Академія", 2007. – С.314.

³ Біловус Л.І. Інтертекстуальність як модус новаторства (На матеріалі творчості В.Стуса та І.Світличного): Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / – Терноп. держ. пед.унів. ім. В.Гнатюка. – Тернопіль, 2003. – С.9.

⁴ Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи. Монографія. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. – С.65.

Крім того, складно припустити свідоме використання ремінісцентного інструменту автором літературного твору, оскільки навіть у самому лексичному значенні латинського слова закладено читацьку точку зору (*reminiscentia* – спогад), адже саме інтерпретаційна компетенція читача вияскравлює художній потенціал цієї форми інтертекстуальності. Тому диференціація ремінісценцій на експліцитні та імпліцитні здається нам досить сумнівною – будемо говорити в контексті цієї проблеми лише про імпліцитні, приховані, підтекстові ремінісценції, адже навіть коли автор застосовує ремінісценцію як елемент ширшої інтертекстуальної стратегії, то робить це на хвилі інтуїтивного етапу творчого процесу, відтворюючи семантико-символічні, ритміко-синтаксичні або композиційні сліди інших текстів під їх сугестивним впливом.

Основні терміни і поняття

Предикативність, предикація, міжтекстовий шов.

Контрольні запитання

1. Що ускладнює вивчення стилістичних форм інтертекстуальності? Які причини термінологічних різночитань?
2. Назвіть необхідні ознаки цитати, дайте її визначення.
3. Як розрізняють цитату і плагіат у художньому творі?
4. Назвіть диференціюючі ознаки алюзії, дайте визначення, наведіть приклади вживання алюзії.
5. Які існують тлумачення ремінісценції? Які ознаки ремінісценції є необхідними? Дайте визначення.

Тема 10. Співвідношення текстових систем як тип інтертекстуальності

У попередньому розділі ми констатували, що переважну більшість форм і типів інтертекстуальних зв'язків можна звести до одиничної або однокривої референції, яка, на нашу думку, є свідомою, інтенційною, маркованою, спрямованою на читача авторською стратегією інтертекстуальності. Інтертекстема як знак у цьому випадку здійснює референцію до виокремленої текстової дійсності й метафорично близька до лотманівських формул "текст у тексті" та "текст про текст". Однак, літературний процес продукує тексти, які містять інтертекстуальні відношення, значно м'якші та імпліцитніші за формою, але більш охопні за культурним простором, у який здійснюються відсилання. Сукупність цих відношень визначають як системну або системно-текстову референцію, що корелює новий текст не лише з окремими передтекстами, а з цілими їх групами, а також конвенціями літературних жанрів, художніми системами та ін.

З одного боку, така міжтекстовість є очевидною надбудовою, що базується на густому плетиві простіших інтертекстуальних елементів і зв'язків, а з іншого, як застерігає П. Рихло, "...буває досить проблематично розмежувати одиничну й системну референцію, оскільки новий текст може бути тісно пов'язаний зі своїм передтекстом маркованою інтертекстуальністю, але водночас бути зорієнтованим і на загальнішу традицію..."¹ Спостереження показують, що найчастіше інтертекстуально насичені твори репрезентують обидва типи зв'язків – кількість однотипних інтертекстем часто переростає в якість інтертекстуальності, і, навпаки, у співвідношенні текстових систем і систем текстів завжди можна виявити одиничні реляції, що експлікують загальну тенденцію.

¹ Рихло П.В. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст : Монографія. – Чернівці: "Рута", 2005. – С.27.

На розрізненні функцій двох типів інтертекстуальності наголошує й польський дослідник М. Гловінський: "Інтертекстуальність, яку розглядають у застосуванні до окремого твору, стає співчинником інтерпретації, а якщо її розглядати в масштабах певного типу текстів, то тут вона об'єднується з генеалогічною проблематикою, або загальніше – проблематикою літературних форм у широкому розумінні. Своєю чергою, як елемент зміни й еволюції інтертекстуальність виявляє свій історико-літературний вимір. І про цей її аспект не треба забувати, адже вона є однією з форм стосунків з літературою минулого, стосунків, які будуються з урахуванням потреб, завдань, ідеалів літератури, що перебуває в процесі формування..."¹ Роль інтертекстуальності в ширшому процесі становлення/руйнування літературної традиції раніше висвітлювали Ю. Тинянов, Г. Блум, Ю. Лотман, але М. Гловінський говорить передусім про "форму традиції, закріплену в тексті", якою є системно-текстовий тип інтертекстуальних реляцій.

Літературні твори, що можуть проілюструвати системну інтертекстуальність, зазвичай відносили до маргінесу літературно-художнього процесу, як такі, що "паразитують" на справжній (міметичній) оригінально-авторській творчості. В. Новиков, автор книги про найпопулярніший інтертекстуальний жанр – пародію, вбачає причину недооцінки цих творів у стереотипах псевдонаукового мислення: "... літературу розуміють як пасивне "відображення" життя, а пародію, відповідно, як "відображення" літератури, тобто "відображення відображення". Унаслідок такого "вертикального" уявлення література постає чимсь другосортним порівняно з життям, а пародія виглядає вторинною, другосортною літературою, а в масштабах цілого життя вона перетворюється на майже непомітну дурничку"².

Стилізації, варіації, переклади, переспіви і пастиші, які також вважалися технічними й далекими від магістрального потоку

¹ Гловінський 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. 308.

² Новиков В. И. Книга о пародии. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 78.

літератури, слабо розвивалися та мало досліджувалися не лише внаслідок остраху меншовартості, прищепленого українським письменникам як ідеологією соцреалістичного стилю, так і апологетикою народницької традиції, а й через нездатність літературознавчої науки знайти адекватне обґрунтування механізмів творення та функціонування такого типу текстів.

Ні рання концепція інтертекстуальності Ю. Крістевої, ні тим більше теорія впливів та запозичень, що начеб-то стояла біля витоків міжтекстовості, (хоча й обмежувалася простим обліком фактів інтертекстуальності без уваги до семантичних трансформацій у тексті) не могли пояснити природи текстів, що були визначені як гіпертекстуальність та архітекстуальність у типології Ж. Женетта, або, як подекуди зустрічається в сучасній науці, – надструктури "текстів у текстах про тексти"¹. Цікавіші наукові інтерпретації проявів системно-текстової інтертекстуальності виникли після переоцінки референтного статусу мовного знака, яка, крім того, посприяла конституюванню найновіших культурологічних теорій.

Причину виникнення дослідницького інтересу до інтертекстуальності І. Смирнов вбачає в "інваріантному для поточної культури ... прагненні негації всіляких видів репрезентативності" (референтності)², хоча розповсюдження цієї тенденції на художній текст позбавляє його здатності заміщати й соціофізичну реальність і будь-який інший текст, а зводиться лише до нескінченної гри означниками. На думку дослідника, саме усвідомлення епістеміологічної безвиході власної концепції спонукало Ю. Кристеву переглянути своє визначення інтертекстуальності. Проте, у процесі розгоргання й утвердження теорія інтертекстуальності деідеологізувалася, заперечила власну нереперентну базу: "... більшість класифікацій явно або імпліцитно уподібнюють види відсилань (*інтертекстуальних* – М.Ш.) до тих або інших тропів і фігур. Таким чином якраз і передбачається, що на-

¹ Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов. – М.:Агар, 2000. – С.143; Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи. Монографія. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. – С.71.

²Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака. – С.Петербург, 1995. – С.7.

ступний текст перетворює референтну функцію попереднього в автореферентну, оскільки в процесі творення тропів і фігур мова, загалом, відображається на саму себе, перетворюється в знак знака¹".

Перехід від логічної до лінгвістичної моделі референції вимагав визнання того факту, що знак не лише відтворюється в процесі комунікації, а й утворюється або модифікується, а отже, текст у момент утворення співвідноситься з безліччю текстів культури, що виникли задовго до нього. О. Бразговська в монографії, присвяченій логіко-семіотичному аналізу міжтекстових взаємодій, наголошує на актуальності розширеної теорії референції: "Якщо говорити про репрезентацію текстом дійсності, ми повинні враховувати той факт, що текст одночасно посилається й на простори інших текстів, тобто виступає і як знак світу, і як знак інших знаків того ж світу. У якості знака знаків текст здійснює опосередковану їх простором референцію на світ. ...Зауважимо, що в якості текстів – об'єктів референції можуть виступати загальнолюдські смисли як концептуальні утворення, або як символи, що структурують простір культури²". Таким чином смисл тексту є завжди результатом міжзнакових зв'язків, який висновується з перспективи, з контексту часу та ситуації існування знака, тому для тлумачення смислу необхідно виявляти логіко-синтаксичні відношення між знаками.

Розширена теорія референції дає змогу констатувати, нехай певною мірою спрощено, що відношення між знаками є знаком, а отже, відношення між текстами є текстом. Цю тезу цікаво ілюструють дискусії щодо природи такого унікального своєю сконденсованістю навколо конструктивного принципу інтертекстуальності жанру як пародія.

Останнім часом хрестоматійною стала думка про те, що неодмінною умовою існування пародії, принципом, який пояснює механізми виникнення не лише пародійного, а й комічного ефекту твору, є її двоплановий характер. Відкриття "подвійного жит-

¹Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. – С.-Петербург, 1995. – С.14.

² Бразговская Е.Е. Текст культуры: от события – к со-бытию (логико-семіотический анализ межтекстовых взаимодействий): Монография / Перм. гос. пед. ун-т. – Пермь, 2004. – С. 41.

тя" вторинних текстів належить Ю. Тинянову, який проілюстрував "діалектичну гру прийомом" на прикладі чи не єдиного інтертекстуального жанру: "Пародія існує остільки, оскільки крізь твір просвічує другий, пародійований, план; чим вужчим, визначенішим, обмеженішим є другий план, тим більше всі деталі твору набирають подвійного відтінку, сприймаються під подвійним кутом, тим сильнішою є пародійність. Якщо другий план розпливається до загального поняття "стиль", пародія стає одним з елементів діалектичної зміни шкіл, границить зі стилізацією..."¹

Поняття "першого плану", "другого плану", "об'єкта пародії" "пародійності", "пародичності", завдяки теоретичним зусиллям формалістів, стали надбанням літературознавства, поповнивши його аналітичний інструментарій, і служать орієнтиром не одному поколінню науковців, серед яких О. Фрейденберг, Г. Нудьга, О. Морозов, В. Новиков, Б. Д'Анджело, Г. Нога, Т. Мельнікова². Проте менш наголошеним у теоретичних дослідженнях є те спостереження Ю. Тинянова, що саме обсяги й кореляції першого та другого планів визначають вид текстового симбіозу: "гра стилем" відрізняє стилізацію від простого наслідування³, комічна неузгодженість і зміщення планів витворюють пародію⁴, перебільшення першим планом другого дає переспів⁵, і, навпаки, лаконічність першого плану щодо другого –

¹ Тинянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. // Подг. изд. и комментарии Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой. – М.: Наука, 1977. – С.212.

² Фрейденберг О.М. Происхождение пародии// Тр. по знаковым системам. – 1973. – Вып.6. – С. 490–497. (Ученые зап. Тарт. гос. у-та); Морозов А. Русская стихотворная пародия. – В кн.: Русская стихотворная пародия (XVIII – начало XX в.). – Л., 1960; Нудьга Г.А. Пародия в украинській літературі / Відп. ред. С.В. Щурат. – Київ: Вид-во АН УРСР, 1961; Новиков В.И. Книга о пародии / Вл. Новиков. – М. Советский писатель, 1989; Нога Г.М. Звичаї тієї з давніх школярів бували... (Український святковий бурлеск XVII–XVIII століть). – К.: Стило, 2001; Д'Анджело Б. Narratio et delectation: Пародия в средневековой романской литературе. – М.:ОГИ, 2003; Мельнікова Т. Пародійна творчість І.С.Тургенева: монографія / Національна юридична академія ім. Ярослава Мудрого. – Х. : Право, 2008.

³ Тинянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. // Подг. изд. и комментарии Е.А.Тоддеса, А.П.Чудакова, М.О.Чудаковой. – М.: Наука, 1977. – С.200.

⁴ Там само. – С. 201.

⁵ Там само. – С. 292.

пародію, а от незнання читачем об'єктів текстової апеляції загрожує втратою відчуття інтертекстуальності.

Питання загального співвідношення текстових систем було пізніше проблематизоване В. Новиковим, який розширив тинянівську формулу неузгодженості першого та другого плану пародії до концепції "третього плану". У "Книзі про пародію" дослідник говорить: "Пародія не просто "двозначність", їй притаманний складний, багатозначний і конкретний третій план, що становить собою співвідношення першого і другого планів як *цілого з цілим*¹", – і мимохіть протиставляє тинянівській "нев'язці" концепт "сплетеності" текстових планів. На його думку:

– третій план вибудовується у свідомості адресанта й досягається не одноразовим читанням, а багатократним перечитуванням тексту;

– третій план виникає завдяки "зчепленням" першого та другого планів (ідеться про художні співвідношення матеріальних елементів пародії),

– зіставлені перший і другий план з'єднуються "численними волокнами", які продукують сенси;

– каталогізація цих зв'язків завжди ускладнена, і навіть при найдетальнішому дослідженні щось усе-таки залишиться непоміченим, отож доводиться вдатися до *інтерпретації* третього плану, тобто спробувати сформулювати зміст пародії за допомогою міркування;

– і, врешті, третій план не є елітарним атрибутом – його слід шукати не лише в шедеврах пародійного мистецтва, але й в будь-якій пародії².

На нашу думку, модель, вироблена В. Новиковим на яскравих і промовистих явищах літературної пародії, не зводиться лише до неї, а придатна для прояснення механізмів більшості дериваційних стратегій інтертекстуальності: стилізацій, варіації, перекладів, переспівів, пастишів і пародіювання.

Еквівалентним до поняття "третього плану" є "третій текст" М. Ямпольського. Широким кіноматеріалом дослідник ілюструє концепт "геральдичної конструкції", що є результатом функціо-

¹ Новиков В.И. Книга о пародии. – М. Советский писатель, 1989. – С. 13.

² Там само. – С. 13–18.

нування третього тексту у візуальних рядах: "Третій текст сприяє подоланню однозначності "змісту" шляхом нашарування форм, які він здійснює. Тому третій текст працює в режимі прямо протилежному другому тексту. Такі потрібні (і ще складніші) "геральдичні конструкції" одночасно й звужують, і розширюють смисл, пропонують різні перспективи читання¹". Крім того М. Ямпольський вважає, що в площині "третього тексту" знаходить своє вираження ріффатеррова "інтерпретанта", що, на наш погляд, є дискусійним, адже інтерпретанта є пояснюючим текстом, а "третій текст", у розумінні В. Новикова, – носій значення вторинних текстів, але ця суперечність не відкидає існування семантичних зсувів та трансформацій як конструктивного чинника системно-текстової інтертекстуальності.

Отже, як бачимо, не лише окремі тексти, а й цілі текстові системи можуть співвідноситися між собою внаслідок зіставлення свідомістю читача, а результатом такої метонімічної операції виявиться нова значеннєва площина, що буде вибудована з одиничних інтертекстуальних зв'язків. До цієї думки приходять і теоретики, історики літератури, незалежно один від одного. Проте не кожна читацька свідомість здатна оперувати достатніми фоновими знаннями, які могли б забезпечити розуміння дериваційної та жанрової інтертекстуальності. Тому, на відміну від одиничної міжтекстовості, системно-текстова є швидше факкультативною, ніж обов'язковою для читача: якщо одиничний інтекст руйнує плавне розгортання тексту й зупиняє процес читання, вимагаючи виходу на інтертекст, то системно-інтертекстуальний твір може сприйматися й самостійно, без ознайомлення з передтекстом. Таким чином, формально системно-текстовому типу інтертекстуальності не притаманна експліцитна маркованість, але, фактично, опосередковане маркування одиничних інтертекстем, з яких виплетено "третій план", дає сигнали для адресанта складної референції.

¹ Ямпольський М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК "Культура", 1993. – С.81.

Основні терміни і поняття

Перший план тексту, другий план тексту, пародійність, пародичність, об'єкт пародії, геральдична конструкція.

Контрольні запитання

1. Що таке системно-текстова інтертекстуальність?
2. Яким чином однокротова та системно-текстова інтертекстуальність переплітаються в художньому творі? Чи можна художні твори, засновані на системно-текстовій інтертекстуальності, вважати низьковартісною літературою? Чому? Наведіть приклади яскравих художніх творів організованих таким чином.
3. Хто й у яких аспектах досліджував феномен пародії; стилізації?
4. Що таке "третій план" тексту? Кому належить цей термін? Як третій план пов'язаний з інтерпретацією?
5. Чим відрізняється пародія від стилізації?
6. Чи є системно-текстова інтертекстуальність обов'язковою для читача?

ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ МІНІМУМ

- автоінтертекстуальність (автотекстуальність)** – інтертекстуальність у межах текстів одного автора;
- автоматизація прийому** – втрата літературним засобом оригінальності внаслідок повторюваності, зношення, переходу в стереотипні форми та кліше;
- актуалізація прийому** – сприйняття відомого літературного засобу як оновленого, свіжого, оригінального;
- алюзія** – стилістична форма інтертекстуальності, запозичення певних елементів передтексту, за якими відбувається їх впізнавання у тексті-реципієнті, де й здійснюється їх предикація (Н. Фатеева);
- вертикальна проєкція інтертекстуальності** – взаємодія давніх і сучасних текстів, що призводить до смислових нашарувань, виникнення конотативних відтінків (М. Пфістер, У. Бройх);
- внутрішня інтертекстуальність** – використовується як синонім термінів "автоінтертекстуальність", "автотекстуальність", "інтратекстуальність";
- вплив** – певний прийом чи явище, суть якого полягає в переході інформації від одного письменника (течії, напряму) до іншого, одна з форм літературної взаємодії, результат творчих контактів, міжнаціональних літературних зв'язків;
- геральдична конструкція (міз-ан-абім)** – метонімічне відтворення фігури всередині себе самої, рекурсивна художня техніка ("картина в картині"), що в середньовічній геральдиці означала вмістити мініатюрний герб у центрі герба (А. Жид);
- глобальна (широка) модель інтертекстуальності** – концепція, у якій інтертекстуальність розглядається як універсальна властивість тексту, що означає розуміння будь-якого тексту як інтертексту;
- горизонтальна проєкція інтертекстуальності** – міжсуб'єктна взаємодія автора як творця тексту і його симислів та читача, що виконує закладену ним рецептивну програму (М. Пфістер, У. Бройх);
- дискурс** – складний динамічний процес, однією частиною якого є текст, а іншою – соціальні умови, що передбачають поро-

дження та сприйняття тексту, широкий контекст культури, структури людської свідомості;

діалогічність – відкритість свідомості і поведінки людини навколишній реальності, її готовність до спілкування на "рівних", дар живого відгуку на позиції, судження, думки інших людей, здатність викликати відгук на власні висловлювання й дії. Діалогічність тексту – властивість тексту, заснована на тому, що за кожним текстом стоять мовні особистості автора і адресата;

експліцитний – яскраво виражений, явний, матеріально виражений;

іманентний підхід до тексту – осягнення змісту тексту, виходячи з його природи, його внутрішньої сутності;

імпліцитний – прихований, зовнішньо не виражений;

інтекст – текст довільного обсягу, що включений в основний текст і є реалізацією інтертексту (П. Тороп);

інтердискурсивність – відсилання не до конкретного тексту, як при інтертекстуальності, а до певних моделей, за якими побудований текст, до конвенцій дискурсів (В. Чернявська);

інтермедійність – різновид інтертекстуальності, що передбачає відношення між знаками та текстами різних семіотичних систем, орієнтованих на різні перцептивні канали;

інтерпретанта – "третій текст" як джерело цитування, яке встановлює інтертекстуальні зв'язки поєднаних між собою текстів і сприяє перетину та взаємній трансформації сенсів цих текстів;

інтерпретація – тлумачення тексту, спрямоване на розуміння його сенсу;

інтерсеміотичність – різновид інтертекстуальності, що передбачає зв'язок між текстами різних семіотичних систем;

інтертекст – міжтекстовий простір, який виникає між двома або більше творами, що виявляють схожість елементів;

інтертекстема – стереотипна і відтворювана в готовому вигляді текстова реалізація інтертексту, лінгвістичний засіб реалізації інтертекстуальних зв'язків;

інтертекстологія – теоретична дисципліна, що досліджує універсальні правила міжтекстових взаємодій (Г. Косиков);

інтертекстуальність (міжтекстовість) – сукупність формотворчих і смислотворчих взаємодій різноманітних вербаль-

них і невербальних текстів, основною ознакою якої є кратне прочитання тексту, нарощування смислів у місці порушення його лінійного розгортання;

інтратекстуальність – на відміну від інтертекстуальності, яка означає зв'язок з іншими текстами, це поняття вказує на внутрішні відношення в межах тексту;

колаж – інтертекстуальна форма, прийом, запозичений з малярського мистецтва, який передбачає створення композиції з низки гетерогенних частин;

ксеномаркери (маркери інтертекстуальності) – позначки, сигнали, які допомагають ідентифікувати інтертекстуальні елементи в новому контексті, вказуючи на межу між текстом і новим включенням;

метамова – формалізована знакова система, яку використовують для опису усної та писемної мови;

міжсуб'єктні відношення – відношення між автором та читачем як основними суб'єктами художнього твору, що реалізуються у комунікації представників авторської та читацької свідомості;

міжтекстова (інтертекстуальна) компетенція читача – базується на тому, що в пам'яті читача зберігаються смисли, сліди прочитаного, літературні прийоми, моделі різних тропів, схеми можливих стратегій інтерпретації, які стають фоном для нового тексту;

мінус-прийом – відсутність у тексті тих чи інших значимих елементів, очікуваних читачем;

мовна (кодова) інтертекстуальність – окремі слова, словосполучення або граматичні конструкції, що належать до стилю мови або дискурсу, відмінного від представленого в тексті;

мотив – естетично значуща, інтертекстуальна у своєму функціонуванні, оповідна одиниця, що інваріантна у своїй приналежності до мови оповідної традиції і варіативна в подієвих реалізаціях, а також здатна співвідносити у своїй семантичній структурі предикативний первень дії з актантами та просторово-часовими ознаками (І. Силантьєв);

надінтерпретація – небезпечна тенденція сучасної гуманітаристики, закорінена у тлумаченні тексту як інтертексту, широ-

кому розумінні інтертекстуальності, при якій відсутні будь-які орієнтири та вказівки на результативність або правомірність тієї або іншої інтерпретації тексту (У. Еко);

наслідування – деривативна форма інтертекстуальності, свідома переробка тексту з установкою на схожість з передтекстом, копіювання системи світобачення, основних стилістичних особливостей, творчої манери письменника;

необхідна інтертекстуальність – інтертекстуальність, без відчитування якої неможливе сприйняття художньої ідеї твору (М. Ріффатерр);

обмежена модель інтертекстуальності – концепція, за якою інтертекстуальність виникає тоді, коли автор виявляє взаємодію між текстами, робить її досяжною для читача завдяки специфічним засобам, а читач, зі свого боку, сприймає авторську інтенцію в процесі інтерпретації тексту;

однотекстова інтертекстуальність – співприсутність двох чи більше текстів в одному, інтертекстуальність у найвужчому значенні цього слова, відношення текст-текст;

пародіювання – деривативна форма інтертекстуальності, наслідування, що перебільшено повторює особливості передтексту або групи передтекстів, зокрема стилістику, образний лад, композиційну структуру, з метою висміювання тенденцій, що не відповідають панівним смакам літературної епохи;

пастиш – різновид стилізації, що полягає в точному наслідуванні жанрово-стильової манери певного автора, літературної групи чи школи іншого історичного періоду і характеризується неоднорідністю, нелінійністю і неоднозначністю, які посилюються в процесі рецепції;

передтекст – текст-попередник, основа інтертекстуальної практики;

плагіат – імпліцитна ("розлапкована") цитата, атрибуція якої прихована навмисно з метою привласнення інтелектуального продукту;

поліфонія – метафора на позначення художнього багатоголосся літературного твору, його багатоплановості, незалежності персонажа від авторської позиції (М. Бахтін);

- ремінісценція** – стилістична форма інтертекстуальності, яка полягає в уведенні до певного тексту фрагментів, що містять натяк-нагадування про зв'язок з текстовим світом або позатекстовою дійсністю, зокрема біографією самого автора;
- репрезентативний підхід до тексту** – осягнення змісту тексту через відношення між текстами, їх елементами та сукупностями всередині "семіотичного універсуму" (Ю. Лотман) усіх існуючих та потенційних текстів;
- референція** – відношення включеного у мовлення елемента до об'єктів дійсності (реальної або текстової);
- сильна позиція інтексту** – місце в тексті де інтекст привертає посилену увагу читача (заголовок, епіграф, початок, кінець тексту, рамкові структури, місце нагромадження художніх засобів, включення в прийом) і вимагає інтерпретації через звернення до інтертексту;
- системно-текстова інтертекстуальність** – породження одного тексту іншим або відношення нового тексту до цілого корпусу передтекстів: до конвенцій літературних жанрів, до міфів, до філософських та риторичних систем тощо;
- слабка позиція інтексту** – ординарна локалізація інтексту, що свідчить про його необов'язковість для інтерпретації;
- стилізація** – деривативна форма інтертекстуальності, навмисна і підкреслена орієнтація автора на певний художній стиль чи напрям, його імітація, відтворення його рис;
- текст** – об'єднана смисловим зв'язком послідовність знакових одиниць, основними властивостями якої є зв'язність та цілісність;
- "текст у тексті"** – специфічна риторична побудова, у якій різна закодованість текстових частин стає виявленим фактором авторського та читачького сприйняття тексту (Ю. Лотман), що в найпростішому варіанті буде геральдичною конструкцією;
- текст прецедентний** – тип тексту, основними ознаками якого є особлива значущість для певної групи мовців, що виявляється в багатократному відтворюванні його в дискурсі цих мовців (Ю. Караулов);
- текстова аномалія** – фрагмент твору, який порушує вільне розгортання міметичності, через те що читачеві не вдається його переконливо інтегрувати в текст (М. Ямпольський);

топос – образне чи стилістичне кліше, стале поєднання мотивів;
травестія – деривативна форма інтертекстуальності, комічна імітація, що, використовуючи передтекст, обнижує або підвищує його, застосовуючи відповідні сюжетно-образні та мовні засоби;

традиційні сюжети та образи (ТСО) – усталений набір сюжетно-образного матеріалу, що формується протягом історичного розвитку літератури і активно використовується в письменницькій практиці різних епох для реалізації художнього змісту;

транстекстуальність – усі типи маніфестованих або прихованих зв'язків з іншими текстами: 1) присутність одного тексту в іншому у вигляді алюзій, ремінісценцій, цитації, плагіату – інтертекстуальність, 2) зв'язок тексту з навколотекстовим оточенням – паратекстуальність, 3) коментування текстом тексту-попередника – метатекстуальність, 4) зміна тексту-попередника через певну трансформацію або імітацію – гіпертекстуальність, 5) відсилка сучасного тексту до загальних правил, норм, щодо яких він створений, – архітекстуальність (Ж. Женетт);

факультативна інтертекстуальність – та, яку читач може безболісно ігнорувати в художньому творі (М. Ріффатерр);

центон – стилістична форма інтертекстуальності, компілювання фрагментів різних текстів в один цілісний твір; вірш цілком складений із рядків інших віршів;

цитата – стилістична форма інтертекстуальності, яка є відтворенням двох і більше компонентів передтексту зі збереженням власної предикації, де виявленість інтертекстуального зв'язку може варіюватися від точної атрибуції до навмисної закодованості (Н. Фатеева).

ОРІЄНТОВНІ ТЕМИ РЕФЕРАТІВ

1. Форми чужого слова в літературі.
2. "Широке" та "вузьке" розуміння інтертекстуальності.
3. Традиційні образи і сюжети.
4. Алюзія та її функції в літературі.
5. Пародія як "подвійний" текст.
6. Художнє слово в сильній і слабкій позиції.
7. "Текст у тексті" – історія поняття.
8. "Діалогізм" у розумінні М. Бахтіна.
9. Інтертекстуальність творчості улюбленого письменника.
10. Текст Біблії як інтертекст.

СХЕМА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО РОЗБОРУ

1. Визначити межі аналізованого уривка (цілий твір, уривок, частина циклу).

2. Виокремити інтексти (стилістичні та семантичні) та довести їх інтертекстуальний статус за такими ознаками: а) має межі, що визначаються зміною суб'єкта мовлення, стилю, тону; б) містить графічне маркування; в) відсилає до іншого тексту (але не до дискурсу); двічі і більше повторюється в тексті, або перебуває в сильній позиції (заголовок, початок, кінець твору, місце нагромадження художніх засобів).

3. Визначити текст, до якого іде відсилання, показати, як змінюється функція інтексту в новому тексті.

4. Визначити форму кожного інтексту, схарактеризувати її.

5. Оцінити наявність: автоінтертекстуальності (внутрішньої та зовнішньої), інтермедійності, перспективної та ретроспективної інтертекстуальності, інтердискурсивності, що є прийомом.

6. Пов'язати інтертекстуальні елементи з авторськими масками.

7. Оцінити густоту, інтенсивність, значимість для інтерпретації вибраних інтекстів та встановити тип інтертекстуальності: а) однотекстова (визначити, які інтексти переважають); б) системно-текстова (визначити форму).

8. Використати інтертекстуальний аналіз для інтерпретації художнього твору.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Праці для конспектування

1. Барт Р. S/Z / Ролан Барт ; общ. ред., вступ. ст., пер. Г.К. Косиков ; пер. В.П. Мурат. – 2-е изд., испр. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 230 с.

2. Барт Р. Від твору до тексту. // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / ред. М. Зубрицька. – Л. : Літопис, 2002. – С. 491–496.

3. Барт Р. Текстуальний аналіз "Вальдемара" Е. По // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / ред. М. Зубрицька. – Л. : Літопис, 2002. – С. 497–522.

4. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / ред. М. Зубрицька. – Л. : Літопис, 2002. – С. 406–415.

5. Бахтін М. Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / ред. М. Зубрицька. – Л. : Літопис, 2002. – С. 416–422

6. Гловінський 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.

7. Державин В. Проблема наслідування і стилізації // Література і літературознавство: Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / В. Державин ; упор. С. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – С. 103–108.

8. Еко У. Поетика відкритого твору // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / ред. М. Зубрицька. – Л. : Літопис, 2002. – С. 525–538.

9. Еко У. Надінтерпретація текстів // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / ред. М. Зубрицька. – Л. : Літопис, 2002. – С. 549–563.

10. Косиков Г. К. Идеология. Коннотация. Текст [по поводу книги Р. Барта "S/Z" / Р. Барт / перев. Г.К. Косикова и В.П. Мурат ; общ. ред., вступит. статья Г.К. Косикова]. – М. : Ad Marginem, 1994. – С. 277–302.

11. Косиков Г. К. Текст/Интертекст/Интертекстология // Введение в теорию интертекстуальности / Пьеге-Гро Н. ; пер. с фр. Г.К. Косикова, В.Ю. Лукасик, Б.П. Нарумова ; общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М. : Изд-во ЛКИ, 2007. – С.8–42.

12. Лотман Ю. Текст у тексті// Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / ред. М. Зубрицька. – Л. : Літопис, 2002. – С. 581–595.

13. Лотман Ю. М. Символ – ген сюжета // Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. – М. : Языки русской культуры, 1999. – С. 115–145.

14. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Избр. статьи: : в 3-х тт. – Таллинн : Изд. "Александра", 1992. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 191–199.

15. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении// Избр. статьи : в 3-х тт. – Таллинн : Изд. "Александра", 1992. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 200–202.

16. Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки // Собрание трудов В.Я. Проппа / коммент. Е.М. Мелетинского, А.В. Рафаевой, сост. И.В. Пешкова. – М. : Изд-во "Лабиринт", 1998. – 512 с.

17. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов ; подг. изд. и комментарии Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова,; М.О. Чудаковой. – М. : Наука, 1977. – С. 198-226.

18. Тынянов Ю.Н. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино / подг. изд. и комментарии Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова,; М.О. Чудаковой. – М. : Наука, 1977. – С. 284–310.

19. Тынянов Ю. Литературный факт// Поэтика. История литературы. Кино / подг. изд. и комментарии Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова,; М.О. Чудаковой. – М. : Наука, 1977. – С. 255–270.

20. Фуко М. Що таке автор? // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / ред. М. Зубрицька. – Л. : Літопис, 2002. – С. 598–613.

21. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / ред. М. Зубрицька. – Л. : Літопис, 2002. – С. 465–487.

2. Словники

1. Енциклопедія постмодернізму / ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – 503 с.

2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. А.И. Николюкина. – М. : НПК "Интелвак", 2003. – 1596 с.

3. Литературный энциклопедический словарь / общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.

4. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / уклад. Ю.І. Ковалів. – К. : ВЦ "Академія", 2007. – Т.1. – 608 с.

5. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / уклад. Ю.І. Ковалів. – К. : ВЦ "Академія", 2007. – Т.2. – 566 с.

6. Руднев В. Словарь культуры ХХ : ключевые понятия и тексты. – М. : Аграф, 1999. – 381 с.

3. Література для поглибленого вивчення

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекст / И.В. Арнольд. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1999. – 444 с.

2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – М. : Советский писатель, 1963. – 363 с.

3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.

4. Волков А. Р. Традиційні сюжети та образи (нарис теорії ТСО) // Б-ка тижневика "Зарубіжна література". – 1998. – №25-28 (89-92). – С. 3-14.

5. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод. – М.: Азбуковник, 2003. – 300 с.

6. Жолковский А. К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма : сборник статей. – М. : Советский писатель, 1992. – 432 с.

7. Ільницький М. Порівняльне літературознавство : навч. посібник : у 2-х ч. – Л. ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2007. – Ч. 1 : Лекційний курс. – 280 с.

8. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – М. : КомКнига, 2007. – 272 с.
9. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / пер. з польськ. Віктор Гуменюк ; наук. ред. В.І. Іванюк. – Сімферополь : Таврія, 2003. – 408 с.
10. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / перекл. з польськ. О. Галета. – Л. : Літопис, 2007. – 316 с.
11. Новиков В. И. Книга о пародии. – М. : Советский писатель, 1989. – 554 с.
12. Нудьга Г. А. Пародія в українській літературі / відп. ред. С.В. Щурат. – К. : Вид-во АН УРСР, 1961. – 176 с.
13. Няму А. Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы : Рута, 1999. – 176 с.
14. Няму А. Е. Основы теории традиционных сюжетов. – Черновцы : Рута, 2003. – 80 с.
15. Потєбня А. А. Слово и миф. – М. : Правда, 1989. – 624 с.
16. Просалова В.А., Бердник О.С. Интертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти. Монографія. – Донецьк: Норд-Прес, 2010. – 152 с.
17. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи : монографія. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. – 344 с.
18. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр. Г.К. Косикова, В.Ю. Лукасик, Б.П. Нарумова ; общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М. : Изд-во ЛКИ, 2007. – 240 с.
19. "Свое" и "чужое" слово в художественном тексте : сборник науч. трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып.5. – 220 с.
20. Теория литературы : в 4 тт. / РАН; Институт мировой литературы им. А.М. Горького [глав. ред. Ю.Б. Борев]. – М. : ИМЛИ РАН, "Наследие", 2001. – Т. 4 : Литературный процесс. – 624 с.
21. Тюпа В. И. Анализ художественного текста. – М. : Изд. центр "Академия", 2006. – 336 с.
22. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. –2-е изд., испр. – М. : КомКнига, 2006. – 280 с.

23. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. // Известия АН : Серия литературы и языка. – 1997. – Т. 56. – №5. – С. 12-21.

24. Хализев В. Е. Теория литературы. – М. : Высшая школа, 1999. – 373 с.

25. Чернявская В. Е. Интерпретация научного текста : учебное пособие. –4-е изд. – М. : Изд. ЛКИ, 2007. – 128 с.

26. Шаповал М.О. Інтертекст у світлі рампи : міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія. – К. : "Автограф", 2009. – 352 с.

27. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК "Культура", 1993. – 464 с.

ДОДАТКИ

М. Зеров

АРГОНАВТИ

М. Рильському

Так, друже дорогий, ми любимо одно:
Старої творчості додержане вино,
І мед аттіцьких бджіл, і гру дзвінких касталій.
Хай кволі старчуки розводять мляві жалі,
Хай про сучасність нам наспівує схоласт,
Хай культів і фактур неважений баласт
У човен свій бере футуристичний тривій, –
Ми самотою йдем по хвилі білогривій
На мудрім кораблі, стовесельнім Арго,
А ти як Тіфій нам, і від стерна свого
Вже бачиш світлу ціль борні і трудних плавань:
Дуб з золотим руном і колхідійську гавань.

М. Зеров

ЛОТОФАГИ

Одіссея, IX, 82–104

З-під Трої і кривавого туману,
Від чорних днів ненаглої війни
Цар Одісей пригнав свої човни
На сонні плеса тихого лиману.

І там громадку нашу, горем гнану,
Зустріли лотофаги, з глибини
Землі своєї принесли вони
Поживу нам солодку і незнану.

І їли ми, і забували дім,
Сім'ю й родовище, в краю чужім
Ладні довіку жить на готовизні.

Та мудрий цар не дав лишитись нам
І силоміць нас повернув отчизні –
В науку іншим людям і вікам.

М. Зеров

ХІРОН

Високо гребінь свій підносить Ета
По-над зелені килими долин
Кентавр творить – і сім очеретин
І тонкий звук виказують поета.

І спів його, мов тиховода Лета...
Його побожно п'ють Орфей і Лін,
І горя людського гіркий полин
Вмить перетворений на мед Гімета.

Давно забувши рідний свій табун,
Він зник до лікарства і лірних струн,
До людських слів і Фебового лавра;

Настроений на мусикійський тон,
Він переміг звірячу хіть кентавра,
Друг смертних і богів, кентавр Хірон.

М. Йогансен

МЕТЕМФІСИС

А нас, тих, що знали зарані пісню,
Заспівають у трави, квіти й коріння,
Вітерець хвильовий пролетить і свисне,
Тичину блакитний елан оповине.
Закиває лісними очима сосюра,
І знайдеться десь перекручений корінь,
Такий незграбний, такий чудернацький і бурий,
Що для нього назвищ не стане тих,
Ще раз полізуть в історію
І наречуть йому химерне наймення:
Література.

ТЕРЦИНИ

Коли тебе сурма твоєї туги
Покличе знов у дальній рідний край,
Де ждуть тебе безчестя і наруга,

Слова над пеклом Дантовим згадай:
Per me si va, nella citta dolente!
"Сюди йдучи, в скорботу і відчай,

Надії мусиш знищити дощенту".
Гамуй, мандрівнику, смертельний жах,
Коли в душі погасиш сірий день ти

І сонце змеркне в чорних небесах.
Нехай мовчазний і сумний Вергілій
Тобі піде назустріч у степах

І в синій край Шевченкових ідилій
Нехай веде до міст і дальних сел,
Де чисті весни й нам колись зоріли.

Вважай за магію страшну чисел:
Ось пекло, це землі частина шоста,
А край зелених верб і пишних зел,

Що скрізь його покрила вже короста, –
Останній в пеклі круг, дев'ятий круг.
О фабрики й кремлі з людської кости!

Не спокій лагідний – безладний рух,
Де хаос в димі чорному регоче
І вбила хімія безсмертний дух.

Скляні, напівзакрижанілі очі
Тих матерів, що власних немовлят
Жеруть із голоду! О бенкет ночі,

Що над землею стеле чумний чад!
О мертвих тіл багряні гекатомби!
Що звалося "душа", "зоря" і "сад" –

Все втиснуто в трикутники і ромби.
До пісні кожної, до всіх думок
Рука диявола чіпляє пломби.

І ти, ти – лиш відірваний листок,
Якого кружить невідома влада,
Затягши в свій безсоромний танок.

В дев'ятім крузі пекла чорна зрада
Реве, роззявивши сто тисяч пащ,
Шматує, рве, рокує на загладу.

З лобів тих пащ рогами сотні башт
Ростуть і в морок зносяться високо,
А в башти кожної крізь п'тьми плащ

Тебе чатує невсипуще око...
Тікай, тікай і не життя рятує,
А душу, й, вийшовши в простір широкий,

Вітай незнану долю, як сестру, й
Вдихай у себе волі вихор п'яний,
Кущі чужі і камені цілуй.

Зостанься безпритульним до сконання,
Блукай та їж недолі хліб і вмри,
Як гордий флорентієць, у вигнанні.

Та перед смертю дітям повтори
Ту казку, що лишилася як спомин
Прадавньої, забутої пори,

Як у грозі, у блискавиці й громі
Колись страшну почвару переміг
Святий Георгій в ясному шоломі...

І як дракон, звитяжений, поліг.

Л. Мосендз

АРХИСОНЕТ ЮРІЮ КЛЕНОВІ

Шляхом уславленим конкістадорів,
що розбишаків ним повів Кортес,
подався ти, шукаючи принцес,
в країну мавп, і лям, і помідорів.

По всіх морях носив тебе твій порив.
На щоглу буря гавкала, як пес.
Чому ти не поплив на Бенарес?
Чом за новою Січчю не нишпорив?

Але в козацьку Січ – клич, чи не клич –
віддавна не пускають Беатріч,
Стирчати їм на грані периферій

с

т

о

в

п

о

м

Як ти спрагнів, залізний скинь шолом,
Кенгурячим налий'мо молоком
і відпочинь на попелі імперій.

СУЧАСНИКИ

1

Максимові Рильському

Ще молитесь, далекий брате,
Серед Звенигородських піль.
Ще не стомились карбувати
В коштовних ямбах вічний біль.
Краси веселий кондотьєре,
Несете хрест свій там, ген-ген,
Серед похмуро-рідних прерій;
Ви – еллін, схимник і Гоген!
Навколо – хащі й печеніги,
А в кельї – тиші ніжний спів,
Реторти, циркуль, колби, книги,
І Ви – алхімік мудрих слів.

По прочитанні "Синьої далечіні"

2

Павлові Тичині

На межі двох епох, староруського золота повен,
Зазгучав сонценосно твій сонячно-ярий оркестр –
І під сурму архангела рушив воскреснувший човен,
Й над мощами народу хитнувся кам'яний його хрест.

І на древнім, на скитськiм, на кров'ю залитім просторі
Говорили могили, співали козацькі вітри.
І у літери тайн степовії складалися зорі,
Щоб пломінним пророцтвом означить початок пори.

Так зродився ти з хвиль злото-синіх космічних вібрацій,
Метеором огнистим ударив в дніпровські степи
І, здавалося, – вріс. І над плугом схилився до праці,
І вже мріяло серце про сонцем налиті снопи...

Вили бурі історії. Рвали й жбурляли відвічне.
О, ти знав, що тоді не сонети й октави, о ні! –

Жорстко-ярим залізом ти пік одоробло північне,
Й клекотіла душа твоя в гнівнім, в смертельнім огні.

Раптом... брязнуло враз! І ридально навек розірвалось...
І бездонним проваллям дихнула порожня луна.
...від кларнета твого – пофарбована дудка зосталась.
...в окривавлений Жовтень – ясна обернулась Весна.

І по синіх степах дикий вітер повіяв примару,
Щоб журить і жахать... Замогильний доноситься спів.
І вночі мертвий місяць освітлить з-за сірої хмари
Божевільну Офелію – знов половецьких степів.

Є. Маланюк

ЗЛОВІСНЕ

Знов захід буряний. Недобрий.
Знов пророкує кров'ю літер,
Що ми загинем, яко обри,
Що буде степ, руїна й вітер,

Що почорніє світ сей білий,
Що все живе пожруть пожежі,
Що тільки віщій свист Сібілли
Лунатиме в сліпім безмежжі.

Сузір'ям скаже Бог вознести
У мертвім небі пентограмму,
Й новий про це напише Нестор
В самотній катакомбі храму.

СЛОВО ПРО РІДНУ МАТІР

Благословен той день і час,
Коли прослалась килимами
Земля, яку сходив Тарас
Малими босими ногами,
Земля, яку скропив Тарас
Дрібними росами-сльозами.

Благословенна в болях ран
Степів широчина бездонна,
Що, як зелений океан,
Тече круг білого Херсона,
Що свій дівочий гнучий стан
До дніпрового тулить лона.

Благословенна ти в віках,
Як сонце наше благовісне,
Як віщий білокрилий птах,
Печаль і радість наша, пісне,
Що мужність будиш у серцях,
Коли над краєм хмара висне.

Благословенні ви, сліди,
Не змиті вічності дощами,
Мандрівника Сковороди
З припорошілими саквами,
Що до цілющої води
Простує, занедбавши храми;

Благословен мечів ясних
Огонь, отчизни охорона,
Іржання коней бойових,
Морських походів даль солона,
І "Енеїди" владний сміх,
Полтави тихої корона,

Гаряча дума Кобзаря,
Що і в огні не спопеліє,
І молоток Каменяра,
І струни Лисенка живії,
І слави золота зоря
Круг Заньковецької Марії!

І труд, і піт благословен,
Життя рясного виногради,
І при дорозі зелен клен,
І світло мудрої лампади,
І майво збратаних знамен
Навкруг Кремлівської огради.

Благословенна синь озер,
І Псло, і повів рути-м'яти,
Народу геній, що не вмер,
Не вмере від жодної гармати,
У гроні світлому сестер
Благословенна наша мати.

Благословенні ви, брати,
Що в сяйві дружби і свободи
Йдете до спільної мети,
На ясні зорі й тихі води,
Благословен і славен ти,
Російський сміливий народе!

Хто може випити Дніпро,
Хто властен виплескати море,
Хто наше злото-серебро
Плугами кривди переоре,
Хто серця чистого добро
Злобою чорною поборе?

Настане день, настане час —
І розіллється знов медами.
Земля, що освятив Тарас
Своїми муками-ділами,
Земля, що окрилив Тарас
Громовозвукими словами.

Хіба умерти можна їй,
В гарячій захлинутись крові,
Коли на справедливий бій
Зовуть і дерева в діброві,
Коли живе вона в міцній
Сім'ї великій, вольній, новій?

Хіба їй можна одцвісти,
Коли зоря горить рожева,
Коли шумлять-дзвенять світи
Від рику раненого лева,
Лисиці брешуть на щити
І кличе див поверху древа!

Хто золоту порве струну,
Коли у гусях – дух Боянів,
Хто димний запах полину
Роздавить мороком туманів,
Хто чорну витеше труну
На красний Київ наш і Канів?

Ні! Сили на землі нема
І сили на землі не буде,
Щоб потягти нас до ярма,
Щоб потоптати наші груди,
Бо Партія біля керма
Стоїть, радянські, вільні люди

Гримить Дніпро, шумить Сула,
Озвались голосом Карпати,
І клич подільського села
В Путивлі, сивому чувати.
Чи совам зборкати орла?
Чи правду кривді подолати?

О земле рідна! Знаєш ти
Свій шлях у бурі, у негоді!
Встає народ, гудуть мости,
Рокочуть ріки ясноводі!..
Лисиці брешуть на щити,
Та сонце устає – на Сході!

ІМА СУМАК

Було на світі плем'я – інки.
Було на світі – і нема.
Одних приставили до стінки,
а інших вбили крадькома.
Кого улещено дарами,
кого утоплено в крові.
І тільки храми, древні храми
стоять по груди в кропиві.
І тільки вітер, вітер, вітер...
І тільки сонце, сонце, сон...
над нерозгаданістю літер
на скелі дикій, як бізон.
І місто, вгвинчене в могили,
гібрид валторни і kota,
напнеться нервами тугими
на звук священного щита.
Удар. І ще раз. Бєвхне глухо
в кубло чужинців і заброд.
Асфальтами залите вухо
не знає імені: Народ.
Нашадки вбивць і товстосуми,
священних рік повзучий пляж...
 Ти де взялася, Іма Сумак?!
 В оцей блюзнірський камуфляж
 як проросли твої молитви,
 той клекіт древнього жерця?
 Чи плем'я, знищене для битви,
 помстилось голосом співця? –
Щоб він сопрано, меццо, басом
усіх немислимих октав
ячав, метався диким барсом
і нот ні в кого не питав!
 Йому під силу велич опер,
 врочистий гімн чужих молитв.

А він, могутній, чинить опір,
співає те, що кров велить!
Співає гімни смертна жінка.
А в ній – чи знає і сама? –
безсмертно тужить плем'я – інки.
Те плем'я, котрого нема.

Л. Костенко

СТАРА ЦЕРКОВЦЯ В ЛЕМЕШАХ

Історія стоїть біля дороги
та й дивиться, хто їде по соші.

Йде череда, туман взяла на роги.

А он село, що зветься Лемеші.

Десь там жила Наталка Розумиха,
Грицькова жінка, гарна й молода.
Як ще був жив, набралася з ним лиха,
такий він був п'яндига й гуляйда.

Але й козак! Просмолений, як човен.
Жагучо любий до безтями рук.
Як він умер, весь світ, сльозами повен,
в дощах стояв по самий Базавлук!

Вона ж його ні словом не вкорила.
Ходила до могили припадать.
А двох синів, Олексу та Кирила
в капелу царську мусила віддять.

Коли ж сини доскочили пошани,
приїхала вона у Лемеші.
Мов янголи, співали клирошани
за упокій козацької душі –
в тій церкві, що Наталка спорудила
на тому місці, де Грицьковий гріб.

А двох синів, Олексу та Кирила,
у тій же церкві висповідав піп.

Один був мужем вінчаним цариці,
сподобивсь другий навіть булави.
Вона молилась: – Грицю, чуєш, Грицю!
Хоча б на мить устань та оживи!

Та подивися на свою Наталку,
що за твої одмолені гріхи
яку он долю виспівали змалку
підпаски наші, наші пастухи!

Вони ж гусей тут пасли в конюшині,
вони ж тут руки дряпали в шипшині,
вони ж на цьому вигоні росли.

А ті ж то гуси, гуси-лебедята,
та й узяли підпасків на крилята,
та й у хороми царські занесли!..

Лампадка тьмяно блимала в кіюті,
стояла в церкві дивна тишина.
Блищали скрізь оправи щирозлоті,
і озиралась Лотова жона.

Чекали слуги десь аж біля брами.
Наталія молилась гаряче.
І синя стрічка царської статс-дами
текла, як річка, їй через плече.

Вона молилась: – Встань та подивися,
що я вже стала свахою Петра.
Що грошей в нас тепер хоч подався,
невістка в мене царського ребра.

Тепер уже й не плачу я ночами.
Невістка гарна, що там говорить.
Вже як вони, хоч тайно, обвінчались,
то це ж таки уже не фаворит.

Буваю на балах і на прийомах,
бо я графиня, а Олекса граф.

Він при дворі, а я уже при ньому,
спокійно хай покоїться твій прах!..

З колін звелась графиня Розумовська,
зашарудів широкий кринолін.
Чи то спіткнулась, чи на плитах ковзко,
чи на дзвіниці хилитнувся дзвін, –
і задвигтіла церква-кам'яниця,
і хрест на церкві також хилитавсь,
і хилиталась паперть і дзвіниця...

Мабуть, Грицько в землі перевертавсь.

Т. Шевченко

ДАВИДОВІ ПСАЛМИ

1

Блаженний муж на лукаву
Не вступає раду,
І не стане на путь злого,
І з лютим не сяде.
А в законі господньому
Серце його й воля
Навчається; і стане він –
Як на добрім полі
Над водою посаджене
Древо зеленіє,
Плодом вкрите. Так і муж той
В добрі своїм спіє.
А лукавих, нечестивих
І слід пропадає, –
Як той попіл, над землею
Вітер розмахає,
І не встануть з праведними
Злії з домовини.
Діла добрих обновляться,
Діла злих загинуть.

І. Франко

*Блаженъ муж, иже не идетъ
на совет нечестивих.*

Блаженний муж, що йде на суд неправих
І там за правду голос свій підносить,
Що безтурботно в сонмищах лукавих
Заціплії сумління їх термосить.

Блаженний муж, що в хвилях занепаду,
Коли заглухне й найчуткіша совість,
Хоч диким криком збуджує громаду,
І правду, й щирість відкрива, як новість.

Блаженний муж, що серед гвалту й гуку
Стоїть, як дуб, посеред бур і грому,
На згоду з підлістю не простягає руку,
Волисть зламатися, ніж поклониться злому.

Блаженний муж, кого за теє лають,
Кленуть і гонять, і поб'ють камінням;
Вони ж самі його тріумф підготовляють,
Самі своїм осудяться сумлінням.

Блаженні ті, котрі не знали годі,
Коли о правду й справедливість ходить:
Хоч пам'ять їх загине у народі,
То кров їх кров людства убагородить.

Л. Костенко

ПСАЛОМ 1

Блажен той муж, воістину блажен,
котрий не був ні блазнем, ні вужем.
Котрий вовік ні в празники, ні в будні
не піде на збіговиська облудні.
І не схибнеться на дорогу зради,
і у лукавих не спита поради.

І не змінє совість на харчі, –
душа його у Бога на плечі.
І хоч про нього скажуть: навіжений,
то не біда – він все одно блаженний.
І між людей не буде самотнім,
стоятиме, як дерево над потоком.
Крилаті з нього вродяться плоди,
і з тих плодів посіються сади.
І вже йому ні слава, ні хула
не зможе вік надборкати крила.
А хто від правди ступить
на півметра, –
душа у нього сіра й напівмертва.
Не буде в ній ні сили, ні мети,
лиш без'язикі корчі німоти.
І хто всіляким ідолам і владам
ладен кадити херувимський ладан,
той хоч умре з набитим гаманцем, –
душа у нього буде горобцем.
Куди б не йшов він, на землі і далі,
дощі розмиють слід його сандалій.
Бо так воно у Господа ведеться –
дорога нищих в землю западеться!

Ю. Ковалів

* * *

Кріз лінзу щербату місяця вдивляєшся
в чорну розпуку.
Вже брат dokonує брата. Чвіркають плями
криваві
І пропікають стелю – назвуть їх зірками
невдовзі,
Щоб відгадати хоч натяк на власну долю
непевну.

Як пасту з тюбика,
Аж поки не усвідомиш,
Що вичавив – все,
До кінця!
Отож сміливіше.
Починаємо видавлювати
З себе
Раба
Божого
Ім'ярек...

УРОК II

Людина родиться для щастя
Як птах для польоту.
Як птах,
Як індик,
Як півень,
Як деркач на болоті?
Як страус,
Як ківі,
Як ему,
Чи як марабу?
А може, як той, що ховає
Товсте своє тіло у скелі?
Всі ж бо вони народились літати,
Тож плазувати вони принципово не можуть.
А може без порівнянь?
Може, людина просто
Родиться для щастя?

УРОК III

В людині все мусить бути прекрасним:
Думки і почуття,
Пальто і сорочка,
Шкарпетки й підтяжки,
Зачіска, брови, вії,
Губи і зуби,
Ротова порожнина, слизова облолонка,

Волосся на голові,
В паху і під пахвами,
Нігті, шкіра, мозолі на п'ятах,
Кров, лімфа,
Шлунковий сік,
Геніталії і фекалії.
Усмішка її єдина,
Очі її одні.

М. Кіяновська

* * *

Любити тебе – неначе іти по цвяхах.
Вода ще лежить, ще чекає свого Месію.
Седмиця потопу. Як серце, тріпоче птаха.
Я маками нивку – вітчизну свою засію.

Щоранку зійду – і тихо зайду надвечір.
Палитиму хмиз, котитиму воза з неба.
А потім росою присяду тобі на плечі,
І ти мені скажеш: "Чого тобі, жінко, треба?"

І трійко волів загорнуть своїми крильми
Усе, що я мала – крім тебе – у цьому світі.
Лиши мене так, тільки сонце з-під серця вийми.
Як встояна кров, проступають крізь землю квіти.

М. Кіяновська

164***

Прочинено двері у сутінь. Знайди мені сон,
Занур мене в простір, окреслений справа і зліва.
У саду перейми: невдовзі народиться злива.
Я майже Медея, і ти мені майже Ясон.
А отже, сюжет. І вода, що стікатиме з вій.
І чорне гніздечко, із ясена зірване вітром.

І сутність епохи – чи нейро, чи некро, чи нітро,
І міф предковічний, в якому ти втрачено мій...
Та логіка міфа – то вічноповторений сон,
І я тобі буду щоразу ввижатись – і знати:
Я жінка і мати, я жінка і мати. І мати...
Я майже Медея. І ти мені майже Ясон.

165***

В садах Гесперид ніде й яблуку впасти від тиші,
Що й жили деревам поміли від тої натуги...
Ясоне, Ясоне, усе, що ти маєш, полишиш.
Ясоне, Ясоне, помреш, як не першим, то другим.
Що й руно, як рана. Що й рана – щоразу Медея.
Медами, медами між яблук достигла отрута...
Чатуєш і мариш, що виліпиш військо із глею...
Забути б – і все... Але що тобі легше забути???

С. Жадан

bodywork

Приходить остання середа перед Великоднем.
Ісус з апостолами відстоює службу в одному з православних храмів.
По тому розходяться, домовившись на завтра про зустріч.
Ісус знаходить оливковий гай і починає молитись.

Приходить ніч. Земля вихолоджується.
Оливкове листя, мов зелені згустки повітря, висне над головою.
Хідники порожніють. З'являється апостол Петро,
лягає на траву і, загорнувшись у ковдру, намагається заснути.

Приходять зірки. Вітер поступово стихає.
Петро не може заснути і дивиться в небо.
Нічні птахи полюють на невидиму здобич.
Петро, засинаючи, слухає голос учителя.

Вранці приходить гурт садівників.
Повільно йдучи, обмінюються новинами.
Знаходять Ісуса. Той страшисться і жахається,
що ця чаша його проминула.

* * *

Будда сидів на високій могилі,
Будда споглядав будяків цвітіння.
Навколо степи і баби похилі,
й країна – спорожнена тиха катівня.

Старий адвентист між мандрованих дяків
або ж дяків, хоч яка в тім різниця?
Чумацькі шляхи, жебраки, повні дяки,
що спустять твої мідяки по пивницях.

Будда відпустив оселедця по плечі,
читав барокові євангельські мантри,
водив за собою зграї малечі,
в корчмі заливаючи про власні мандри.

Хоробрий Будда зупиняв ординців,
лякаючи пеклом, обіцяючи карму,
і знову з бабами сидів наодинці,
дивився на степ, мов на згублену карту.

Похилий Будда забирався в дзвіниці,
дивився на степ і молився на сонце –
великий і грішний, чистий і нищий,
забувши тенденції, відкинувши соціум.

Померлий Будда лежав на могилі,
розгублено навстіж розкинувши руці.
І баби, мов коні, під спекою в милі
іржали до сонця в журбі та розпуці.

АПОСТОЛИ

Момент для виступу був вибраний обмірковано й слушно. Цього ніхто не міг би заперечити.

Щороку перед святом народ з усієї країни сходився до Єрусалиму. І, коли в місті стало відомо, що Ісус наблизився до Єрусалиму, весь народ вийшов на стіни міста Йому назустріч.

Люди плакали, обіймались, шаліли од радости, скидали з себе одяг, стелили Йому під ноги, ламали гілля пальми і розтрусували перед Ним на шляху. Дівчата приносили квіти з садів і розкидали їх по камінні вулиць. Флейтисти грали на флейти, сурмачі сурмили, і бубнисти, як несамовиті, били в бубни. Тьмяно пахли квіти.

Народ зустрівач свого Месію.

Петро йшов тоді безпосередньо за Ісусом, на лівому бедрі у нього висів короткий дволезий меч. І всі бачили, що він найближчий учень Ісусів і є Його заступником. І якщо комусь щось треба було від Месії, чи з'ясувати щось неясне в подіях, які відбуваються, чи справа йшла про те, щоб воскресити когось з мертвих або зцілити недужого, усі бачили й розуміли: треба було звертатися спочатку до цього Чорнобородого, що йшов попереду інших.

Ввечері того дня й наступного їх приймали найповажніші люди в місті. Частували найдорожчими винами й годували найвишуканішими стравами. Найгарніші жінки мили їм ноги й масили дорогими ароматами.

З найвіддаленіших кутків країни надходили все нові й нові юрби народу, збудженого чутками про Месію. Іще ніколи не збиралося так багато народу в Єрусалим на свято Пасхи, як того року. Народ заповнив усі майдани, усі ринки в місті, і з вулиць доносилися, як глухе гуркотіння моря, радісні крики. Народ вітав Ісуса, обітованого пророками Месію.

...Петро підійшов з келихом до Хоми, спитав:

– Чому ти не п'єш, Хомо? Хіба ти не радієш, бачачи, як народ вітає Ісуса?

Але Хома з сумнівом похитав головою:

– Я не вірю в народ!.. Сьогодні вони кричать "Слава! Слава!", а завтра вони кричатимуть: "Розіпни, розіпни!" Сьогодні вони бачать в Ісусі Сина Божого, а завтра ганьбитимуть і зневажатимуть Його. Ось, уже в'януть квіти, розтоптані під ногами.

Він нахилився, підніс з долівки зім'яту троянду й обережно розправив ніжні її пелюстки.

Юда підтримав Хому. Він теж був тієї думки, що не можна поклатися на настрої народу.

– Слід знайти шляхи, щоб домовитися з духівництвом! – сказав Юда: – Навіщо вигукувати на кожному кроці: "Ісус – Син Божий!" і дратувати цим духівництво?.. Розуміється, це гарне агітаційне гасло, щоб впливати на маси, але не слід давати приводів закидати нам, що воно йде від нас.

Він був хитрий, цинічний і обережний.

Дуже обережно й дуже обачно він натякнув, що, мовляв, Ісус уже відіграв Свою ролю.

– Не можна, – твердив Юда, – приносити справу в жертву шанобству однієї особи! Для чого Ісус робить такі безглузді речі, як, наприклад, коли Він кличе народ зруйнувати храм і обіцяє за три дні відбудувати його, ще величніший і ще прекрасніший?.. Це звучить бучно і може впливати на деякі руїнницькі, анархічно настроєні прошарки народу, але це, зрештою, лише химери, порожні слова, заяви, безвідповідальної людини. Тим часом вони хвилюють Синедріон і збудують духівництво проти нас.

– Ісус, – закінчив Юда, – ідеаліст. Він непрактична людина. Він повинен одійти вбік і поступитися місцем реальним політичним, практичним людям, що здібні тверезо зважувати становище речей.

Петро газардово сперечався з ним. Для нього авторитет Ісусів був священний і непорушний. Він уперто відстоював свою думку:

– Як скаже Вчитель!

Але Ісус не сказав нічого. Він лишався всі ті дні замислений, заглиблений у Себе.

На відповідь Він сказав, сповнений тиші:

– Я прийшов у світ, щоб творити волю Отця, що послав Мене!

І безмежна покора звучала в Його словах. Вони одійшли, Юда знизав плечима:

– Ви бачите! Це ні до чого. Даремно було звертатися до Нього. Він – пророк. Він – Син Божий, ми ж – люди! Прості, звичайні люди. Ми повинні діяти самі, без Нього, на власний розсуд і на власну відповідальність!

Між учнями постав розбрат. Власне, позначилося три погляди: одні твердили, що треба діяти, як і давніш, спираючись на народ; інші воліли розпочати переговори з Синедріоном; треті взагалі з самого початку не сподівалися на успіх.

Петро зірвав голос, виступаючи з промовама на майданах з дахів будинків перед народом. Та з кожним днем ентузіязм юрби спадав, кількість слухачів помітно зменшувалася, а духівництво все виразніш і виразніш опановувало становище.

Юда почав шукати шляхів для згоди. Але дуже швидко стало відомо, що Синедріон не хоче вести жадних переговорів, доки не буде виконана головна, попередня умова. Цією умовою було:

– Видати Ісуса!

Сьогодні, нарешті, Юда наважився зробити цей крок...

* * *

Схиливши голову, немов побоюючись удару, немов чекаючи, що хтось підбіжить, штовхне й викине його геть, як викидають з хати надвір гидкого пса або брудну ганчірку, Юда вийшов з кімнати.

Він вийшов боком, принижено пригнувшись, але з тим же камінним, застиглим виразом обличчя, такий же непроникливий і замкнений, яким він лишався завжди.

Як і завжди, червоним полум'ям палало руде волосся його клинкуватої бороди, і тільки постійна, приготована для кожного люб'язна, послужлива посмішка не кривила на цей раз тонких його прикушених губ.

Коли, сколихнувшись, дверна запона знову застигла нерухомими згортками, всі відчули, ніби невимовно тяжкий тягар ліг на серце.

Приголомшені люди сиділи за довгими столами у великій горниці, вибіленій перед святами. В кімнаті ще почувався їдкий пах свіжого вапна.

Було ясно: момент загибелі наблизився. Усе втрачено. Більше не було віри. Зникла сподіванка!..

В чотирикутне віконце знадвору дув холодний нічний вітер.

Було ясно: ті, що сподівалися врятувати себе, спішили зректися. В останній момент, якою завгодно ціною, бодай ціною крові, воліли купити собі можливість жити.

Перший порушив мовчання Петро. Різкий, поривчастий, він вибухнув гнівом, обуренням, жалем. Він скаржився, благав, запевняв, клявся. Він раптом схилився і з пристрасним поривом, побожно, немов у храмі звиток тори, поцілував край ризи Ісусової.

В його голосі дзвеніла урочиста впевненість. Він говорив про себе. Він говорив про свою вірність.

Хай усі покинуть Його, Ісуса, тільки він, Петро, лишиться вірним Йому до кінця! Тільки він не продасть, не зрадить, не зречеться Його! Він ладен іти з Ним разом на голод, на вигнання, навіть на смерть!

Він, Петро, – камінь! Він лишиться твердий, як камінь.

І Ісус дивився на цього рвучкого чоловіка, немов бачив його вперше, і мовчав. Мовчав довго! І дивився замислено крізь Петра, в глибину, за стіни горниці, в ніч, за межі землі, в космічні простори, де зорі рухалися по одвіку усталених колах. Ніби в напруженій тиші, що панувала в цій кімнаті, Він прислухався до небесної музики сфер.

Потім обережно урвав мовчання і неквапливо сказав:

– Правдиво кажу тобі, Петре, ще сьогодні півень не проспівав тричі, як ти тричі зречешся Мене!

Бо Ісус, якого в народі звали Христом, знав уже, що немає межі зречення для тих, що досі називали себе Його учнями.

І в словах Його, вимовлених голосом, повним утоми, не було докору, була тільки полинна гіркість і сум.

Петро збентежено, якимось ніби нерішуче, ніби трохи боязко, озирнувся. Після того, що сказав Учитель, він боявся дивитися в вічі Іншим. Він страждав від сорому й приниження!.. Та всі сиділи нерухомо, заглиблені в себе, віддавшись кожен почуттю відчаю, для якого не було слів, переживаючи в собі нещастя, що вже наблизилось.

Ніхто не зважив на слова, що знищували. Тільки в очах Хоми – так принаймні здалось йому, – він ухопив уїдливого вогника насмішки.

Обурення прокинулося в ньому. Він ладен був вилити на Хому потік обвинувачень, але стримався. Не час був у цей момент розпочинати сварку перед лицем Учителя. Ні, був не час.

Треба було поспішати.

Скільки треба часу Юді, щоб пройти звідсіля до архиерейського двору, зібрати слуг і повернутись?.. Щохвилини могли ввійти вартові й заарештувати всіх як змовників, що хотіли зробити Ісуса царем.

Лишатися було небережно. Треба йти, сховатись. Треба зникнути. Може на певний час, але може, й назавжди.

Виходили поодиночі. З тривогою вдивлялися в темряву. Затримуючи подих, прислухалися до чорного мовчання ночі.

В нерівному світлі зірок ішли вузькою кам'янистою стежкою крізь пільму, і камінці, зриваючися з-під ніг, з глухим гуркотом скочувалися вниз.

Попереду йшов Ісус. За Ним учні. Останніми йшли Хома, Іоан і Петро.

Між ними не було вже віри. Жаден не довіряв іншому. Петро найбільше з усіх не довіряв Хомі. Більше Хомі, ніж Юді.

Юда був приятний і балакучий. У нього було багато справ, і все ж таки він охоче провадив час у гурті. Він ніколи не відмовлявся почастивати або позичити обола, коли в Петра його бракувало, щоб купити собі вина або хліба, піти до лазнички або передати дружині, яка лишилась у дрібному рибальському сільці на березі Генісаретського озера.

Юда ніколи не спинявся перед найсміливішими плянами щодо Ісуса і при цьому не відокремлював Ісуса й Петра. Сяючи червоною борідкою, вилискуючи приятною посмішкою, він охоче нагадував слова, що їх тричі повторив Ісус, звертаючись до Петра: "Паси вівці мої!"

І це було до вподоби Петрові.

Щоправда, коли б сьогодні хтось нагадав про це Петрові, він з обуренням рішуче заявив би, що він завжди з огидою ставився до приятної посмішки Юди, завжди ненавидів солодкуву його по-

служність, і якщо їх і бачили разом, коли вони вдвох пили вино й їли овечий сир, то це він робив тільки для того, щоб не спускати ока з Юди, в якому він від самого початку вчував зрадника.

І Петро, говорячи так, примружив би очі, хитро поглядаючи на співрозмовника з-під чорних навислих брів. Він щиро вірив би в сказане і здавався б собі дуже, дуже обачним, проникливим і надзвичайно обережним.

Він був людиною прямих слів, безпосередніх почуттів і несподіваних вчинків. Був людиною примхливих настроїв, діючи під впливом хвилини.

Хома був цілковитою йому протилежністю. Був стриманий і лишався завжди осторонь. Коли Петро палав, сповнений любови й подиву до Ісуса, відданий, здивований, вражений, Хома не виявляв жадного почуття, жадної зворушености. Нічого, окрім сумніву. І це драгувало Петра.

Ісус творив чудеса. Усе неможливе було для Пророка можливим. Усе нездійсненне – здійсненим. Ісус перетворив воду на вино, воскрешав мертвих, зціляв прокажених, виліковував кровоточивих жінок, сліпим повертав зір, розслабленим наказував встати і йти. Криві від народження переставали кульгати, сліпі прозрівали, розслаблені підводилися й ішли.

Ісус учив істини, розповідав притчі, повчав народ. Весь народ у Галилеї вірив в Ісуса як в пророка, Месію, царя, Сина Божого.

Тільки Хома не вірив. У нього не було наївної й щирої, подитячому радісної, безпосередньої віри, як у Петра.

Замість славити, він перевіряв. Замість дивуватися, перепитував. Зіставляв. З'ясовував. Розшукував свідків. Домагався од зціленого кривого, щоб він довів, що він справді був кривий, а від сліпого – що він справді ніколи не бачив.

Лишаючись у їх гурті, Хома тільки вносив дух недовір'я, сіяв сумнів, одне слово – плекав нездорові настрої.

Оце й сьогодні; якщо серед них ще й могли бути спільники Юди, передусім це Хома, сповнений невіри, сумнівів і вагань, ніколи не сталий і непевний.

З Хомою треба було бути обережним.

Вони йшли стежкою вгору. Йшли мовчки, й мовчання гнітило Петра. Останній ішов Іоан, улюблений учень Ісусів. Він ішов, похитуючись, знеможений, і зідхав.

Петро затримався і, обнявши за плечі Іоана, пошепки сказав йому на вухо:

– Хома – зрадник! Він спільник Юди. Він теж продасть нас!
Що ти радиш?

– Скажи йому, що ти думаєш про нього!..

І Петро зробив так, як йому сказав Іоан. Він прискорив кроки й наздогнав Хому.

Торкнувшись рукою, намагаючи в п'ятні, Петро спитав:

– Хомо, це ти?

– Я!

– Я хочу тобі щось сказати!

Петро тепер ішов щільно поруч з Хомою, наблизивши своє обличчя до нього. Од швидкої ходи він тяжко дихав.

Од Петра пахло вином і овчиною, яку він накинув на себе, як в холодні весняні ночі роблять у горах чабани.

– Скажи мені, що ти думаєш з приводу того, що сталося між Ісусом та Юдою? Що ти думаєш про Юду?

Хома тільки відхилився від Петра й відповів йому:

– Не знаю!

– Не знаєш?

– Ні, не знаю! Ще не знаю, Петре! Я мушу ще поміркувати!
Так, так, я мушу ще зважити.

– Зважити?.. – спалахнув Петро. – Хіба, – вигукнув він з обуренням, – ще можна тут зважувати? Тут може бути тільки: або, або!

Але Хома лишився спокійний.

– Тихше, Петре, тихше! Ти кричиш, хоч і не знаєш, чи не стежать за нами архиєрейські слуги, щоб забрати нас, якщо Юда справді пішов до Синедріону, щоб видати нас.

– Ти його спільник!

– Ні, я не спільник його! – заперечив Хома.

– Ти його спільник! Ти вже тому його спільник, що ти вагаєшся! – уперто повторив Петро.

– Вагаюсь? Хай буде так. Ось тільки ти ніколи не вагався! Ні, ти не вагаєшся, – додав Хома. – Ти дієш. Ти зараз дієш так, а через хвилину інакше. Сьогодні ніхто не може передбачити, як ти зробиш завтра!

– Ти кажеш неправду!

– Я кажу правду, бо я знаю тебе. Я знаю тебе краще, ніж ти сам себе.

Хома на мить спинився і тоді замислено сказав:

– Я волю знати, щоб не помилятись. Я мушу знати, щоб стати на чийсь бік. Для мене не існує особистого.

– А для мене існує особисте! – з притиском зауважив Петро.
– А ти... ти...

Він знизив голос і сказав пошепки:

– Ти не віриш в Ісуса.

І тоді, запалюючись, вигукнув:

– Ісус– Син Божий!

І розірвав сорочку на грудях.

Хома не відповів нічого.

Він підвів зір вгору і, рухаючи губами, прошепотів слова молитви.

Ніч була холодна, і він змерз. Здригаючись від холоду й тремтячи, він щільніше загорнувся в плащ.

Він думав. Чи не має цей несамовитий хаотичний Петро радості? Може й справді він не вірить? Але, якщо він не вірить, то чому ж він іде разом з іншими, з Ісусом, разом з ним же, таким бурхливим і рвучким Петром, іде вперед назустріч своїй хисткій і непевній долі і може навіть назустріч своїй загибелі?

І чи може, думав Хома далі, людина одночасно мати дві віри? Чи може вона вірити й не вірити разом?

* * *

Ісус молився на самоті в глибині саду.

Учні збились купкою, розгублені, поглинені одчаєм, боязкі, сповнені тривоги. Вони трусились, може, від холоду, може – від страху.

Вони дійшли до межі й агонізували.

Дехто, поборений утомою, заснув. Дехто, сидячи навкарачки, куняв, байдужий, чекаючи на загибель, як люди, засуджені на страту. Дехто безсило плакав.

Розмовляли пошепки.

Говорив Петро. Він радив, якщо їх викриють, чинити опір.

– Народ, побачивши таку наругу з Ісуса, повстане! Це буде сигналом до повстання в усій країні. Кажу вам, народ лишається на нашому боці. Брехун той, хто каже інакше. Ми повинні були

закликати народ до повстання ще того самого дня, як Ісус увійшов до Єрусалиму. Та серед нас були зрадники! Серед нас були слабкодухі, що з самого початку не вірили в нашу перемогу й розкладали нас зсередини своєю невірою й сумнівами.

І всі розуміли, що мовилося про Хомуу.

Хома мовчав. Він сидів на пласкому камені, охопивши коліна руками. Довкола була пітьма. Сліпими очима він вдивлявся в нічну темряву.

– Ти віриш у силу, Петре! – сказав він з докором.

– А ти не віриш? – знущаючись, спитав Петро. – Так ти ні в що не віриш. Та чи віриш ти, бодай, в свою невіру?

– Я не вірю ні в силу, ні в перемогу силою! – сказав Хома.

Він провів язиком по сухих спрагнілих губах.

– Я не вірю ні в силу, ні в хитрощі. Ти поклав сподіванку на боротьбу і помилився; Юда – на згоду, й він теж помилиться, як і ти... Юда пішов домовлятися. Я не вірю, що, зофірувавши Ісуса, ми чогось досягнемо або ж врятуємо себе. Юда хитрий, але вони хитріші за нього. Вони скористаються з нього, а тоді його викинуть, як викидають на смітник зужиту ганчірку. І тоді, відповідаючи на запитання, на закид в невіру, він сказав:

– Я вірю, тільки не в силу й хитрощі, а в безсилля!

Петро глухо заворушився, як потривожений ведмідь у своєму лігві. Усе, що казав цей Хома, дратувало його.

– Ти кажеш безглузді речі, Хомо! Ти кажеш те, що не може мати й не має жадного сенсу. Безсилля? – зауважив він іронічно: – Ти ще ніколи не казав такого!

– Оце кажу! Ти вірив у перемогу, і віра твоя не справдилася. Я ж ладен вірити в поразку.

– Чи не вважаєш ти нас за дурнів чи за безглуздох дітей, Хомо, що ти кажеш нам таку нісенітницю?

– Це не нісенітниця! – похитав головою Хома: – Це істина!.. Це правдива наша віра в Ісуса. Лише тепер, коли ми знищені й знеможені, коли нас чекає смерть, ми наблизилися до перемоги.

З люттю, роздираючи груди нігтями, Петро вигукнув:

– Навіщо ти мучиш нас, Хомо? Ми страждаємо, а ти роз'ятрюєш нам наші рани. Ти пальці вкладаєш нам у рани наші й тишишся з того! Іди од нас! Іди, ми нічого не зробимо тобі, але я прошу тебе,

йди! Не випробовуй мого терпіння, Хомо! – з погрозою, хрипким голосом застеріг його Петро: – Аджеж ти знаєш мене!

– Так, я знаю тебе, Петре! Я знаю, ти, Петре, завжди вірив в Ісуса, царя й сина Давидового. Ну, а тепер, коли Ісуса візьмуть і поведуть, і розшнуть Його на хресті, що лишиться тоді тобі від віри твоєї? Тобі не буде в що вірити.

І між ними постало мовчання. Між ними не було вже віри.

Петро завагався.

– Ще не все втрачено. На ранок ми підемо до народу, що прийшов святкувати Пасху до Єрусалиму, ми розійдемося по країні, ми підемо до Галилеї. Ми скажемо: "Годі слів!" і ти побачиш: ми ще переможемо. Народ ще вірить у свого Месію-Царя!

– Ні, – заперечив Хома, – я не вірю в Ісуса-Царя. Наша віра в Ісуса – віра в Ісуса розіп'ятого. Переможе Розіп'ятий; зневажений здобуде царство.

– Ти блазнюєш, Хомо! Це страх затьмарює твою думку!..

І Петро підвівся і випростався. І, випроставшись, побачив те, чого вони не помітили досі.

Скрізь, з усіх боків, по схилах гори, за кущами, в глибині дерев, наближаючись, миготіли вогні.

Крик застиг на губах...

Пронизаний нестерпним болем, Петро кинувся до Ісуса, що молився.

– Учителю, нас викрили! Нас ідуть узяти!

І, здригаючись од плачу, він упав до ніг Ісусових.

Ісус схилювався до його голови і легко торкнув долонею його волосся, немов це був дотик метелика.

В середині вогняного кола, що звужувалося, стояли Ісус і Його учні.

Старший із слуг наблизився до них і, тикаючи смолоскипом кожному в обличчя, спитав:

– Чи не ти Ісус, що називаєш себе царем юдейським?

– Ти кажеш! – відповів Ісус.

Брудно вилаявшись, він почав скручувати шворкою Йому руки.

Коли Петро побачив таку ганьбу, таку наругу, він не витримав. Він витяг зі згорток свого одягу схований меч і змахнув над головою слуги. Той встиг відхилити голову, і це врятувало його. Інші слуги вирвали в Петра меч, кинули на землю й били.

* * *

Великий чотирикутник архиерейського двору був повний люду. Змагаючись проти п'їтьми, похмуро чадили смолоскипи. Палало розкладене багаття.

З Ісуса зірвали одяг. На Нього накиннули червоне дрантя, в зв'язані руки встромили ломаку, на голову одягли вінець з тернових коллочок.

Холодний вітер сік оголене тіло. Мотузки вп'ялися в тіло, і пальці обдулися, посиніли й набрякли. Краплини крові стікали по щоках.

Люди з юрби, що оточували Ісуса, підходили, вклонялися Йому, як цареві, й били Його по щоках. Кожен намагався перевищити іншого в знущанні.

З голосним реготом зустрічала юрба кожну витівку й дико ревла:

– Осанна, осанна! Слава цареві! Слава синові Давидовому, що прийшов нас визволити!

Хома, звертаючись до Іоана, прошепотів:

– Чи не в цьому приниженні вища велич? Чи не в цій ганьбі відкривається щира істина царства Ісусового?

Іоан з жахом і подивом поглянув на Хому, і не відповів нічого. Здавалося, Хома марив. Та й чи могла людина витримати цей жах і не збожеволіти?!

Петро лишався в сутінках. Він тримався осторонь від інших учнів, уникаючи, щоб його бачили вкупі. Це було небезпечно.

Глухе поневіряння гнітило його. Мертвий, сліпий відчай заволодів ним. Овчину свою він загубив десь там на горі, і тепер тремтів од пронизливого холоду.

Він нерішуче підійшов до багаття і, витягнувши руки, почав гріти на вогні свої скоцюрблені від холоду пальці. Поруч нього стояла чорнява дівчина, одна з служниць архиерейських, що теж підійшла до багаття погрітись. Поглянувши на Петра, вона сказала:

– Чи не тебе я бачила в гаю на горі?

Але Петро, не зводячи зору з золотавих іскор, що перескакували по хмизу, відповів:

– Ні!

Він ледве ворухив померзлими губами.

– Ні? – перепитала дівчина: – А мені здається, що ти саме той учень Назарєянина, що обрубав мечем вухо нашому Малхові.

І після того додала:

– Тебе теж треба судити і розіп'яти, як і цього Назарєянина. Бо ти злочинець.

Петро похмуро заперечив удруге:

– Ні, я не був там, я був увесь час тут!

А тоді суворо глянув на цю малу, чорняву причепливу дівчину і гнівно сказав:

– Я людина побожна і не маю нічого спільного з бузувірами. Я непорушно виконую закон!

Він свято вірив у те, що зараз сказав.

– О, о! Чи ж ти не брешеш? Бо я бачила тебе так само й тоді, коли цей Назарєянин входив до Єрусалиму. Так, так! Я добре пригадую тепер твою бороду і меч при бедрі. Ти ще йшов безпосередньо за Назарєянином, попереду інших, і в тебе був гордий вигляд.

Страх, липкий і огидний, з непереможною силою прокинувся в ньому. Нудота підступила під горло. Біль стиснув серце.

Він більше не бачив полум'я, що палало перед ним. Він відчув слабкість. Підкошувались ноги. Йому здавалося, що він пливе.

– У тебе добра фантазія, дівчино! – криво посміхнувся Петро. – Тобі нічого не варто оббрехати ні в чому не повинну людину. Але ж я ніколи нічого спільного не мав з Назарєянином!

І він збирався вже поклястись, виголосити найбільшу, найстрашнішу клятву на себе, на дітей і на батьків своїх, як у цей час заспівали півні, провіщаючи ранок.

І тоді – тільки тоді! – згадав Петро слова Ісуса, що Він їх сказав за вечерею:

– Правдиво кажу тобі, Петре, ще півень не проспівав сьогодні тричі, як ти тричі зречешся Мене!

І Петро підвів очі з вогню і глянув довкола себе. Уже згасли на небосхилі зірки, і зблідло небо. Повітря, втративши свою чорноту, посиніло.

І Петро зустрівся поглядом з Хомою, що стояв поблизу нього, і в його погляді він прочитав біль і скорботу. І він бачив, як губи рухалися в Хоми. Він молився. За себе? За Ісуса? За нього?

І тоді в нього промайнула згадка, що не цей, не Хома, якого він підозрював у зраді, зрікся сьогодні Ісуса, а він, Петро. Але він не відчув жадного сорому. Ним володів тепер тільки жах.

Рожевою смужкою жевріло небо на сході.

Починався день, день, в який розп'яли Ісуса.

О. Стусенко

ДУМА ПРО МАЛЕНЬКУ ЛЮДИНУ

У нашому загальнонелюдському суспільстві прийнято розкішними фоліантами видавати життєписи видатних людей, а по солідних бульварних часописах писати про тих, хто ще в історію як видатний не увійшов, але має всі шанси десь-таки в ній притулитися. Це ті, хто чимось та якимось піднісся над масою, й тепер маса хоче про них знати, як про себе. І всілякі чиновники, полковники, академіки, маразматики, серійні вбивці, сексуальні й не дуже маніяки, директори, редактори, режисери, мародери, співаки й канібали, карлики й циклопи, бубабісти й педерасти, моделі й манекени, дискурси й парадигми, симулянти й симулякри, жуки та блохи, віктори федоровичі та андрійовичі, гімнасти й гамністи, товариші нувориші й товариші нуворишів, банкіри й банкрути, білі ?ейтси й чорні принци охоче або награно неохоче розповідають про себе все, що потім вигадують про них журналісти, й почуватися так, наче ніхто, крім них, так почуватись не може.

А так звані прості люди зі своїми непростими шляхами й долями завше залишаються за кадром фотокорівських об'єктивів, за лаштунками театру життя, а то й у тіні (смертній). І де ж, скажіть, ота хвалена увага до маленької людини, яку вигадав Достоєвський і яка була головним об'єктом уваги імперської літератури ХІХ століття? Між тим, саме з маленьких людей складається великий народ, на крові й поту якого паразитують усі ті чиновники, полковники, академіки, маразматики, серійні вбивці, сексуальні й не дуже маніяки, директори, редактори, режисери, мародери, співаки й канібали, карлики й циклопи, бубабісти й педерасти, моделі й манекени, дискурси й парадигми, симулянти й симулякри, жуки та блохи, віктори федоровичі та андрійовичі, гімнасти й гам-

ністи, товариші нувориші й товариші нуворишів, банкіри й банкрути, білі ?ейтси й чорні принци. Причому ухитряються паразитувати так, що про частину цих паразитів народ загалом і маленька людина зокрема й не здогадується!

Отож у цьому творі належну увагу буде приділено саме такій людині. Бо політичний, економічний та інфантильно-сексуальний пафос доби витісняє її – безпафосну – і з літератури, і з доби.

Петрольєс Іванович Корчакуватенко був Петрольєсем Івановичем Корчакуватенком. І це вигідно його вирізняло серед інших Петрольєсів Івановичів. Також його вигідно вирізняла п'ятнадцяти-тисячна сума на рахунку в Ощадному банку. Аж поки внаслідок ряду грошових реформ вона перетворилась на п'ятнадцятикопійчану. Відтоді Петрольєс Іванович із об'єкта заздросців і сексуальних домагань із боку практичних жінок перетворився на об'єкт знущань, зловтішань та сексуальної і?норації практичними жінками.

Не менш вигідно Петрольєса Івановича вирізняло його інтелігентське місце роботи: працював він завідувачем актового залу автомобільно-дорожнього технікуму. Працював від дзвінка до дзвінка, тобто коли йому дзвонили з технікуму й казали: "Івановичу, бухасш? Прийди зал одчини, ми тут конкурс хочемо провести", він брав ключі від залу й комірки біля залу і йшов працювати.

Крім ключів од "клубу", Петрольєс Іванович Корчакуватенко мав десять соток замиського городу, де вирощував картоплю сорту "чорт її зна, но родить харашо". Урожаю, як правило, вистачало не тільки йому, а й дружині та дітям дружини. Якось, навідавшись до своєї картоплі, Петрольєс Іванович аж укляк від обурення, побачивши, що на його городі вже повним ходом іде збирання врожаю. Причому не ним, а якоюсь сільського вигляду жінкою, яких у літературі прийнято називати бабами. Розклякнувши, власник урожаю з диким матом і задертим над головою заступом, яким мав намір зарубати злодійку, попер навпростець через усі свої сотки просто в той квадрат, де трудилася незнайомка. Забачивши живе втілення фолкнерівського шуму й люті, ударниця не стала чекати, доки на городі розіграється кривава трагедія, то більше, що знала біблійну настанову: уникни сварки, поки вона ще не почалася. Підхопивши мішок із викопаною картоплею, бабуся вчистила від переповненого відчуттям кричущої несправедливості інтелігента в бік

недалечкого села. Стара з мішком на плечі стрибала по обніжках так прудко, що годі було інтелігентові з черевцем і лопатою за нею вгнати. Лопати він ще міг позбутися в напрямку бабиної потилиці, а от черевця... Втім, такі карколомні сюжети з метанням лопат і переслідуванням траплялися в житті Петролеся Івановича доволі нечасто.

Загалом, життя Корчакуватенка йшло загалом. Крім свого та жіночого рота, він мав ще роти сина й доньки. Син був майбутнім академіком, носив окуляри, добре навчався на "відмінно", а у вільний час захоплювався читанням книжок так, що іноді забував, засинаючи серед них, вимкнути в кімнаті світло. Натомість донька, вирішивши, що й одного академіка в сім'ї досить, пила "Царську" горілку, жила статевим життям зі студентами заочного відділення автомобільно-дорожнього технікуму і грубила батькам грубим від неякісної махорки голосом. Сім'я і школа були проти неї безсилі, й дівчина в очах суспільства активно ганьбила обидві ці інституції – самим фактом свого незалежного від них існування.

Одного разу, приїхавши зі свого престижного вузу на канікули, син поліз на кремезну аличу, що росла край дороги на виїзді з міста, – компотику зимою захотів. А про зимовий компотик треба дбати ще влітку. От хлопчина й подбав. Поважчавши від нарваної в торбу й шлунок аличі, він обламався і вбився головою об гілляку. Що ж, усі видатні люди, в тому числі й академіки, вмирили в юності отак-от по-дурному... Смерть брата, який так необачно навернувся серед літа з аличі, навернула сестру на шлях істинний, і вона відтоді перестала пити "Царську" горілку й злягатися з заочними дядьками. Коньячок і прищакуваті першокурсники стаціонару відкрили їй новий сенс життя: звалити куди-небудь із цього смердючого закутка України. Наприклад, у смердючий закуток королівства Ліхтенштайн, а як ні – то Польщі.

Дружина Петролеся Івановича була простою жінкою, а за роки життя з ним і його дітьми спростилася ще більше. Працювала вона в автомобільно-дорожньому технікумі викладачкою метафізики, бо жінці з такими знаннями в цьому містечку більш не було де працювати. Було, щоправда, в місті ще п'ять заводів, але працював із них тільки один – сміттепереробний. І хоч аромати він щедро виділяв на всю область, та метафізичного місця роботи дружині Петролеся Івановича виділити не міг: малувату мав потужність.

Отож, із півроку покрутившись біля стін підприємства своєї мрії, жінка мусила йти влаштуватися у технікум.

Якось із Петролесем Івановичем, як із главою сім'ї, сталась однокорозовість випадку. Бредучи по непідметеній вулиці, на якій можна знайти багато цікавого: від переповненого живчиками презерватива до цілої пляшки "Живчика", він побачив і підняв половину п'ятдесятигривневої купюри. Проплазувавши решту міста в пошуку другої половини, він дійшов висновку, що простіше дати в районну газету оголошення: мовляв, нехай власник другої напівкупюри з ним зв'яжеться; гроші склеять і поділять навпіл. Але, дійшовши до цього висновку, він од нього відмовився, бо вартість оголошення в рідній районці становила якраз 25 гривень. Проходячи повз генделик "Едем", Петролесь Іванович вирішив діяти самотужки. Знаючи ще зі школи, що половина п'ятдесятки – це четвертак, він підпростував до шинквасу й попросив присутню за ним даму налити йому на всі. Безуспішно спробувавши розпростати купюру, складену, на її думку, вдвоє, дама, врешті, розкусила фокус, швиргнула грошовий симулякр під шинквас і люто сказала:

– Ану пшол оццюда, алкаш вонючій! Прикаліст нашовся.

Збентежений недовірою до національної грошової одиниці, Петролесь Іванович зажадав свої гроші назад. І тут мадам накрила його мокрим рядном, яким протирала замацьканий клієнтурою шинквасний прилавок.

– Брись ащцедова, сказала, а то щас міліцію визову! Ти гл-лянь! – зганьбила вона Корчакуватенка на весь генделик.

Одутлі від одудленості відвідувачі стали озиратись на нього, як на ?валтівника, тож Петролесь Іванович, ухилившись від чергової порції мокрого рядна, витер рукавом ліву щоку і з очима, повними страждання, залишив цей чортів "Едем". Коли він був уже в дверях, у спину йому пролунав із-за шинквасу контрольний епітет, але Корчакуватенку він почувся доволі суперечливо. Тобто Петролесь Іванович чітко почув: "Підармон!", але, спершу вдавши, що не почув, потім став себе втішати думкою, що то було якесь інше слово. Та й чи було воно взагалі?..

– А ще по-християнськи назвали! – гавкнув він знадвору на вивіску генделика й пошкріб неметеною вулицею додому.

Це далеко не повна інформація про буденне життя маленької людини П.І. Корчакуватенка. Але кого воно, те життя, цікавить? Чинівники, полковники, академіки, маразматики, серійні вбивці, сексуальні й не дуже маніяки, директори, редактори, режисери, мародери, співаки й канібали, карлики й циклопи, бубабісти й педераста, моделі й манекени, дискурси й парадигми, симулянти й симулякри, жуки та блохи, віктори Федоровичі та андрійовичі, гімнасти й гамністи, товариші нувориші й товариші нуворишів, банкіри й банкрути, білі ?ейтси й чорні принци переймаються піаруванням і впровадженням у народні мізки своїх життєписів, тож їм зовсім не до скромної ефемерної персони Петролесь Івановича.

Втім, якщо без народної уваги всі вищевказані прожити не можуть, то Петролесь Іванович і такі, як він, без них проживають запросто. Їм без них навіть краще живеться! Єдине, без чого маленька людина не проживе – це без себе самої. Тому на всіх виборах (у тому числі – екзистенційних) та референдумах завше голосує за своє самозбереження. Тобто за себе саму. Хоча при цьому біля влади завжди чомусь опиняється хтось із перерахованих вище.

О. Забужко

WHAT MAKES YOU SMILE WHEN YOU ARE TIRED

На літаку, на пароплаві, на пляжі, в холі готелю – скрізь, де відбуваються мимобіжні необов'язкові знайомства, завжди знайдеться людина, яка, почувши, що ви письменник (райтер, шріфтштелерін, еквівен...), зразу-таки наступною реплікою діловито поцікавиться:

– І про що ж ви пишете?..

(Означте, себто характер товару, яким торгуєте...)

– Про любов і смерть, – віджартовуюсь я в таких випадках: про що ж, мовляв, іще варто писати?

– А-а, – падає зазвичай позбавлена ентузіазму відповідь (товар не цікавить!).

Найкмітливіші ж посміхаються, горді зі своєї здогадливості:

– А, фікшин!..

Фікшин, фікшин, авжеж... Де ж іще залишилася в нашому світі ніша на те, про що єдино тільки й варто писати – і без чого жити не те що не варто, а неможливо, нестерпно – як одбувати каторжний термін без рішення?..

Втім, декому вдається жити й так. Точніше – багатьом. Ще точніше – дедалі більшій і більшій кількості людей. Саме це й називається цивілізаційною кризою. Дві тисячі років тому це звалося трохи інакше – ознаками кінця світу, тільки що для нашого інформаційно замотеличеного вуха ті застережні слова вже перебувають у геть невчутному регістрі, наче інфразвук: "І через розріст беззаконства любов багатьох охолоне".

Автор, який це написав, мав ймення Матвій. А твір, що виїшов із-під його пера – мікст мемуарів і біографії, – дістав назву "Євангеліє". Розділ 24, стих 12.

Фікшин?..

* * *

Насправді я досить пізно збагнула, що все життя пишу про світ, у якому "холоне любов". Про її глобальне убування (паралель "глобальному потеплінню": чим студеніше робиться всередині нас, тим вищає температура довкілля!) – убування, "як витікання із рани /життєдайної вільгості – в холод і пустку, в нікуди" ("Пробудження"). Розділ любовної лірики в навзагал іще цілком ювенільному "Диригенті останньої свічки" мав назву – "Світ без любові". Пам'ятаю, як мудра (по-жіночому на той час далеко мудріша за мене!) редакторка цієї книжки сказала, що заголовок дуже страшний, і порадила його змінити, але я чомусь уперлася, затялася – несвідомо, чистим інстинктом, суто фонетичним відчуттям безпомилково точного звуку... Так воно зазвичай і відбувається: спершу пишеш – і щойно перегодом, з роками, розумієш, ЩО написала. Всяка рефлексія – то лише *post scriptum*: мої вірші й проза завжди "знають" більше, ніж знаю я.

Десь наприкінці 1990-х Соломія Павличко, яка тоді впорядковувала для канадського видавця антологію українського оповідання, розповідала (все не можучи заспокоїтися!), як попросила одного нашого прозаїка написати для цієї антології "оповідання про любов" (любові там бракувало!), – і як прозаїк, із тим

поважним виразом, з яким завжди мовляться найбільші дурниці, повчально їй відповів:

– Але ж щоб написати про любов, треба її пережити...

– Я подумала: Боже! – з непідробним жахом розказувала Соломія.– Який нещасний чоловік!.. Мати тридцять сім років і досі не пережити любові – то як же ж ти жив?!..

Для мене то також був шок, відкриття, наївне в своїй запізнілості: отже, й так люди живуть?.. Як поворот ключа в замку, після якого іншими очима починаєш дивитись і на "дисфункційних" матерів ("Ти што, с ума сошол!" – несподівано люто шарпає відзігорно вистроєна баришня свого дрібочучого поруч малюка, що на бігу спробував був – видно, виголодавшись за повноцінним спілкуванням,– нав'язати контакт із горобцем, і хвиля її ненависті накриває перехожих, і мене в їх числі, як вихлоп диму з вантажівки) – матерів, котрі, виявляється, зовсім не "знервовані", чи "затуркані", чи ще якоюсь там павутиною виправдальних обставин оповиті, а просто – не люблять своїх дітей, от і ввесь "біном Ньютона!" – і на численні подружні пари, чиє співжиття теж скріплене аж ніяк не любов'ю (ах, як її знати на лицах, коли вона є,– не сховаєш, не втаїш!), а виключно інерцією, цементуючим натиском соціуму ("так треба!") й страхом перемін,– не співжиття, а співіснування в просторі доброхитів спорудженої на двох тюремної камери, "вічне поруч-спання з тими самими сірими снами" ("У вагоні метро"),– ах ти Боже мій, так і про це ж, виходить, я вже писала... То це, значить, ніяка не метафора, не якийсь там художній прийом,– значить, усі ці люди, над чією поведінкою я, бувало, роками ламала голову, як об мур б'ючись, негодна збагнути ні вчинків, ні мотивів, справді так і живуть, у найсуворішому нон-фікшин режимі – нікого й нічого не люблячи?..

І як же їх багато, коли роззирнутися довкруги ось такими "протертими" очима,– мамцю ріднесенька...

Погаслих, як викручені лампочки: позбавлених "в собі" того джерела постійного струму, котре зовсім не "пере-живають", у режимі "під'єднавсь-від'єднавсь" (якщо "пережив" і "минулася", то не любов була!),– ні, з ним живуть, повсякчас, "у сні й наяву", як правильно написав поет – а його підняли на глузи (ось такі "погашені" й підняли!). А коли не живуть – тоді кепсько: тоді

доводиться постійно "роздряпувати" світ довкола себе, щоб отримати від нього хоч якусь реакцію на доказ свого існування – "тільки б вклати плечі, сказавши собі, що – жила" ("З лікарняного щоденника"), здобути коротку ілюзію й своєї до життя причетності... А що надовго такої ілюзії не стати, то "погашений" мусить по якимсь часі знову заходжуватися длубати дійсність – як зек мерзлу землю тупим кайлом.

Це має бути збіса втомно. І від того старіють. Від того зношуються – після сорока суто біологічної енергії на таке хронічне безлюбне борюкання зі світом дедалі відчутніше бракне, а брати тої енергії "погашеним" нема звідки. І тоді вони тужать за втраченою молодістю, колються ботоксом, щоб натягти її гладеньку маску назад на обличчя, сахаються навсібіч, як схарапуджені коні, в пошуках "акумулятора" для своїх осілих батарейок, потріскують дедалі тьмянішими й чаднішими розрядами бенгальських вогників і провадять багатослівні дискусії про "кризу середнього віку". Тоді як насправді все куди простіше – і мала-таки рацію редакторка "Диригента", страшніше: ці люди від роду, сказати б, "онтологічно" позбавлені дару любити – як можна бути позбавленим таланту, розуму чи морального чуття.

Дивно, що ця проста істина відкрилась мені аж тоді, коли "вже був написаний "Вертер", тобто "Польові дослідження з українського сексу" – книжка, за визначенням Малгожати Шумовської, режисера однойменної вистави у Варшавському театрі Полонія, власне, про те, як "nie umiemy kochac" а за чеським критиком Іво Поспішілом – про "новий жах Грегора Замзи, який прокидається на рубежі тисячоліть і бачить себе скаліченим монстром", – книжка про світ, із якого щезає любов. "А без любові – і діти, і вірші, й картини – все робиться вагітне смертю", – констатує героїня роману, на чому її "дослідження" завершуються. Мої ж, натомість, тільки-тільки розпочинаються...

* * *

Єдине виправдання такому своєму пізньому відкриттю "онтології любові" вбачаю в тому, що від народження до перших зморшок, тобто ціле своє дитинство, юність і молодість я сприймала (і приймала!) любов, яка щільно оточувала мене зві-

дусюди й несла на собі, наче вода плавця, за природний і єдино можливий стан речей під сонцем (до такої міри, що десь у глибині душі я й досі не до кінця вірю в "кохання без взаємності", щось у мені щоразу дивується: як таке може бути, щоб я когось любила, а він мене – ні? По-моєму, це все одно як коли би квітка не розкрилась від сонячного променя; якщо ж вона не розкривається, отже, знов-таки, то не сонячний промінь був, а штучний прожектор: не любов, а – хіть, амбіція, честолюбство, та мало ще яких причин може, як бруду під нігтями, назбирати собі в душі людина, щоб захотіти мати іншу людину тільки для себе, як Дарка з "Дівчаток" у своєму першому, півдитячому ще почутті, – тільки Дарка все ж таки не з "погашених", і саме той здобутий в отрочтві досвід і не дає їй зрештою відштовхнути закоханого в неї мужчину у "світ без любові", бо вона вже знає: "ніхто не заслуговує на такий жереб").

Словом, любов я звикла сприймати як норму, як повітря, яким дихають усі. І тому щоразу, відчуваючи її брак у людських ділах, реаую відрухово, по-звіриному – хлипаю легенями й б'ю плавниками. Збоку це багатьом виглядає як потяг до скандалів – що ж, хай виглядає (" – Хай! – кажу я": неперекладне в жодній мові речення, яким закінчуються "Польові дослідження"). Хоч як би мені кривилися вслід, хоча б якими фантастичними чутками обстрілювали, мов із димових шашок, не думаю, що коли-небудь під цим оглядом змінюся: я й далі продовжую вважати любов – безпричинну й безмисну, дану людині, як рослині сонце й кисень, – не чудесним винятком із житейських правил, а таки нормою. Яка від того, що її "меншає", нормою бути не перестає.

Десь приблизно так відповідала своєму розгніваному коханцеві героїня оповідання "Шукаючи собор" 1981 року: "Ти істеричка, тебе треба показати психіатру! – Я сама знаю, чого мені треба, може, це вас усіх треба показати психіатру..."

А через мало не чверть століття схожа колізія розігралася в наших палестинах уже в масовому масштабі: "погашені" вимагали "показати психіатру" вже сотні тисяч тих, хто (хай і ненадовго!) повірив у любов як єдино прийнятну для людини норму життя:

"... На мурах і автомобілях з'явилися написи: "Любов пере-
може!", і вона таки перемогла, хто б міг подумати, що в нас усіх
живе стільки любові, варто тільки звільнитися від страху, прор-
вати його, як греблю, – і любов, тамована бозна-як довго, відмі-
рювана раніше скупими порціями лише для найближчих, розли-
лася на всі сторони, як світляний океан, осяявши найтемнішу
пору року, не один тиждень іще було зберігалось це відчуття –
що можеш першому стрічному сказати: привіт! – і той відгук-
неться радісно, мов тільки того й чекавши, – любові було так
багато, що якийсь час здавалося – ми можемо заллати нею цілий
світ, і чому, кажу я, бо мене вже пре, це питання я ношу в собі
від самої революції, від того самого дня на Хрещатику, коли,
розгублено стоячи з незапаленою цигаркою в зубах, зрозумів,
що все скінчилося, – чому так не можна жити завжди, якого хрі-
на ми так паршиво все влаштували на цій землі, що не можна
так жити завжди, адже ж якщо можна і місяць, і два, і то не
жменьці мам-Терез, а мільйонам звичайних, у міру затурканих
людей, значить, у принципі – можна?.. ("Альбом для Густава").

Це вже не "фікшин", це щонайчистішої води "література фак-
ту". Але упорядниці чеської антології сучасного українського
оповідання, поморщивши носика, вибирає з запропонованого
мною не "Альбом для Густава", а те саме, раннє, "Шукаючи
собор". Причина – "Альбом...", каже вона, "це надто пафосно:
так не буває". Читач не повірить.

Так ми й самі вже не віримо, що таке пережили, ні?..

* * *

Ні, я не про "любов до Батьківщини", як у старому радянсь-
кому анекдоті. "Любов до" – це вже явище "другого порядку":
як мовиться в математиці, похідна функції. Первинна не вона.
Щоб полюбити "когось" чи "щось", треба взагалі спочатку "бути
підключеним", носити в собі, як оазу тепла під ложечкою (там,
де щемить, коли душі боляче, і звідти ж розливається в хвилини
щастя блаженна ніжність по всьому тілу), любов ненапряму,
розфокусовано-безадресну – ту, з якою прокидаєшся вранці з
усміхом на устах і, ще не розплющивши очей, слухаєш, як на-
стройку оркестру, перші звуки нового дня: пташине чвіркання за

вікном, шелепотіння дощу, мирне чоловіче посапування за спиною, шум шин від проїхалого вулицею автомобіля... Кого ми так вдячно любимо в ці, ще не скаламучені свідомістю хвилини межі сном і явою – пташку, дощ, мужчину, місто?.. Та всіх-бо, Господи! – всіх і все, і від того й ця всепереповняюча радість, – то вже "другим порядком" ми запускаємо її по цілеспрямованих каналах, на спеціально вибрані для "діяльного" люблення об'єкти – кого на скільки стати (лампочку можна "прикрутити" до ледь жевріючого стану – коли світла й тепла вистачає тільки на близьких, і то в обріз, – а можна "крутити" і в протилежний бік, і то до нескінченності – там "нема упору", нема межі, за якою кінчаються сили, щоб віддавати з себе те почуття ще і ще, закони фізики в цьому випадку нечинні – і слава Богу...).

В "ліміті функції" можна дати себе розп'ясти з любові до цілого світу – і при тому любити тих, що тебе розпинатимуть. Кажуть, в історії людства таке вдавалось не одному. Трохи ближче до нас по часовій шкалі – ті долі "загиблих за любов", що реконструйовані в "Notre Dame d'Ukraine", але пряму мову тих людей (і залишену по них "фікшин") мені вже довелося "перекладати" для дня сьогоднішнього, розмахуючи руками, наче екскурсовод на руїнах ("а тепер погляньмо о-он туди!"), впродовж шестисот сорока сторінок – із відчуттям власної безпорадності перед незмогою "донести"...

Тепер на презентаціях я кажу, чесно дивлячись у зал, що робила це з почуття обов'язку, бо, мовляв, без тих людей не було б мене. І це правда, я не лукавлю, – але правда не вся. Є ще й інша, та, про яку вголос говорити не заведено, якщо тільки це не між двома, очі в очі: я робила це насамперед тому, що люблю тих людей, дарма що їх уже нема на світі, так само "кровно", як люблю дорогих мені живих, – і писати про них було таким самим "отерпом по душі", з яким, обмираючи перед осуванням у безвість, дивишся в очі коханого. Джерело тут те саме:

"Я цілую вас в душі – в на-волю-відпущені душі, /Од яких закипають повітря, земля і вода..." ("Тим, що пішли").

А без цього нічого б не вийшло. Без цього взагалі ніколи нічого не виходить – як то, зрештою, було сказано задовго до нас:

"І хоч би я говорив усіма людськими й янгольськими мовами, та не мав би любови, то був би я міддю дзвінкою або кимвалом брязкучим".

Ось так – просто, і ясно, і жодного тобі пафосу...

* * *

Чітко пам'ятаю момент, коли на практиці пересвідчилася в, сказати б, фізіологічній, діагностичній точності слів Павла з Тарсу – а заодно й Григора Тютюнника з його відомим перифразом (про те ж саме!) "Немає загадки таланту. Є вічна загадка любові", – чи, щоб уже зовсім "безпафосно" мовити, отримала потвердження своєму давньому здогаду про те, що "писати – це значить любити" ("Світ без любові"). Діло було в письменницькій колонії серед лісів штату Нью-Йорк, де на переобладнаній старій фермі (оленів там колись розводили, чи що) десяток "райтерів" із різних країн переховувались од цивілізації, – вдень припавши до своїх "станків", сиріч лептопів, а вечорами сходячись трапезувати у спільній на всіх вітальні. Такі колонії – річ для роботи прегарна, а для великих прозових форм, либонь, і незамінна (саме там, "серед оленів", було написано перші розділи "Музею покинутих секретів"), – єдина їхня невигода, то "ефект підводного човна": як усюди в замкнених малих групах, складених із людей, доти між собою незнайомих, в кожній такій колонії швидко встановлюються як взаємні симпатії (не одною багатолітньою дружбою їм завдячую!), так і, нікуди не дінешся, антипатії: ну дратує тебе цей тип/баришня, і ти його/її дратуєш, і нічого з цим не вдієш, окрім як, за мовчазною обопільною згодою, триматися в рамках чисто формальної чемності, щоб не псувати собі марно золотого часу в "Телемському абатстві"... От і на тій оленячій фермі серед десятка "телемців" трапилось двійко, по-товариському не надто приємних, і переважно між собою вони й спілкувалися.

Того дня мені "йшов текст", не йшов – летів, бувають такі щасливі стани, коли рядок "женеться" сам, а ти ледве за ним устигаш, обливаючись потом, як у любовній гарячці, і знай лиш ахаєш за кожним новим поворотом думки, що наринає хвиля за хвилею, достоту тобі віндсерфінг: ти ба, як воно виходить!.. І от, скотившись із чергової "хвилі", я, все ще в розпащі-

ло-непритомному стані, з повною головою луни від щойно відбринілого речення й гулким передчуттям наступного, помчала вточити собі з холодильника склянку соку, аби перевести дух, – і так, з розгону влетівши в "комунальну" кухню, вперлася зором акурат у ту несимпатичну парочку снобів, які, розташувавшись там, видно, ще від сніданку, про щось собі бесідували...

Як зараз бачу цю мізансцену – момент мого "пробудження", повернення до дійсності. Але почуттів своїх "замкнути" я ще не встигла – і на вид тих двох мене буквально засліпило теплом нестримної, запаморочливої ніжності ("ви ж мої зайчики золоті!"), так, наче я вгледіла своїх найлюбіших друзів і зараз кинусь їх обіймати...

Мабуть, у мене був тоді винятково ідіотський вираз – застигла до вух блаженна усмішка й роззявлений од подиву рот: вперше на віку я відчувала щиру, як Бог-свят, любов до людей, котрі мені "в миру", в "нормальному" стані свідомості взагалі не подобались! (Вони таки "працівниє" були, ті двос.) Значить, таке можливо? "Значить, у принципі – можна?.."

"Технологія процесу" тут ясна, як на долоні: за суто фізичною інерцією я просто "донесла" й "вихлюпнула" на них те, чим, сама того не усвідомлюючи, перед хвилиною жила за письмовим столом – те, до чого була "підключена" і з чого писала. "Працівниє", що називається, підвернулись під гарячу руч (дослівно!): отримали від мене порцію енергії, призначену для наступного речення. Так я вперше цілком достеменно з'ясувала собі, ЩО то за енергія і як їй на ім'я. Воістину, немає загадки таланту – талант, то всього лише здатність нанизувати слова в рядки, дотримуючись єдності стилю. Не така вже й велика мація, коли вдуматися, – щось наче зібрати з кольорових пацьорків машинку Lego. А щоб машинка їхала, в моторі має бути пальне. І звідки воно береться – оце й є вона, та сама "вічна загадка"...

І ще один висновок можна зробити з цього епізоду: любов – то зовсім не реакція, не "відповідь" на те, що нам подобається. Не "спершу будь таким, як я хочу", а тоді я тебе люблю. Ні, спершу, будь ласкав, – люби сам. Все всередині нас – або воно є, або немає.

* * *

В романі "Музей покинутих секретів" героїня багато років не може пробачити своїй матері, що та вийшла заміж невдовзі після смерті батька – та ще й за того самого лікаря, котрий батька курував... Тільки на сороковому році життя, дивлячись на матір через "збільшувальне скло" вже власного шлюбу (подружня любов, так само, як і батьківська, має в собі цю непомітну грізну силу – вивертати з корінням усе наше минуле, всю заглажену-"заасфальтовану" в пам'яті родинну історію в кілька поколінь завглибшки, "перегруповуючи" її в новому порядку, в цілковито зміненому наświetленні, котре в кінцевому підсумку й виявляється єдино правдивим), Дарина Гощинська (так звати мою героїню) здає собі справу з того, що любов її батьків насправді нікуди "не ділася", не "минулася" зі смертю батька й новим заміжжям матері, – що її мати й далі жива тою самою любов'ю, колись розбудженою в ній першим чоловіком, і це тої любові стає їй у старості – і на вітчима, і на безпотрібно (як здавалось дочці) заведеного кота Барсика, і на неї, Дарину... Від переміни "додачків" загальна "сума" любові не тільки не зменшується, а, парадоксальним чином, прибуває. Так що геніальний Шекспір неадарма видав свою Гертруду за Гамлетового дядька: "всі чоловіки однієї жінки – завжди в чомусь брати".

В цьому місці Дарина дістає свого роду "візію" – водномить охоплює внутрішнім зором усіх мужчин, які були в її власному житті (а в неї було багато всякого-різного!), і бачить, що жоден із тих, хто колись був обдарував її любов'ю, так само "не минувся", – вони "кружляють перед нею, як у гуцульському аркані, – всі вони брати, всіх їх треба обов'язково познайомити між собою, щоб вони всі потоваришували, коло миготить, розганяючись швидше й швидше, зливаючись в одну істоту, в суцільне променіння сяючого ніжністю погляду...". Стан розкинутих навістіж рук – обняти всіх одночасно. Стан самозабуття, ба навіть самознищення – коли "мене" як окремої істоти, стиснутої в кулачок "тут-і-теперішнього" існування, вже нема (Тичининське "Я був – не Я!"), є тільки злиття: краплі з океаном, пульсуючої клітини – з ненастанним кружлянням соків у незримому вселенському організмі... Зрештою, що ж і є любов, як не втрата себе?..

Даринин "чоловічий аркан" – це лик земної любові, вгледжений жіночими очима. Перед тим, як це написати, я це побачила уві сні. А снам я вірю, сні не брешуть. Раз наснилося – значить, так воно й є.

Розумію, що з точки зору традиційного культу жіночої вірності (ах, Сольвейг, сердешна Сольвейг, хто з мужчин про неї не мріяв,– ти собі мандруєш світами, здобуваєш і втрачаєш маєтки, стрічаєш людей і духів, говориш із ними мовами людськими й янгольськими, пізнаєш себе, як велів оракул, в усіх житейських ракурсах і позах,– а вона до сивої коси сидить при тому самому віконці, де ти її залишив, співає і жде,– Господи, як же мені її дівчинкою було шкода!) – взагалі, з точки зору всієї нашої тисячолітньої любовної культури, котра "єсть пішла" від трубадурів і Ярославни на валу, я пишу жахливу ересь. Реабілітую, так би мовити, поліандрію. Гамлетові теж хотілося, щоб його мати ніколи не скидала жалоби (а в ідеалі, підозрюю, ще й дала себе спалити на мужевому погребі, як ото жони індійських царів!). ЩО в тій ситуації думала й почувала сама Гертруда, ми, щоправда, так і не дізнаємося: жодного прямого монологу автор їй не подарував. Хоча "осад", як у відомому анекдоті, лишився: сука, що з неї взяти... А ще через триста літ іншу надмірно велелюбну жіночу "душечку" Чехов уже відверто, без соромоказки,– осміяв. Лиш порівняно недавно прорізався крізь товщу традиції власний жіночий голос – віолончельно-низький і проймаюче чистий, без крихти фальшу:

Когда б мы жили без затей,

Я нарожала бы детей

От всех, кого любила...

Це співала Вероніка Доліна, і я підписуюсь під цим – обома руками.

Ні, я не поліандрію реабілітую. Мені лиш до щему, як скривдженої дитини, жаль чеховської "душечки", вся біда якої – в тому, що вона вміла тільки любити й не вміла нічого іншого, а в ту епоху, в яку її взяв під свій саркастичний приціл автор, це її самотності вміння вже було цілковито безвартісним і для успішного виживання в соціумі геть непридатним (коли не прямо зай-

вим! – ввік не забуду, як мене одного разу заатакували митники в Бориспільському аеропорту, натренованим нюхом зачувши слабину, – саме тоді, коли я була закохана, розімліла, безвільно всміхнена й ледь не плачуча од ніжності до всіх і всього, – читай, нездатна боронитися, – і як мені забракло хвилин із десять, щоб вийти з цього "розрідженого" стану, "перемкнутись" і стверднути в "бойову стійку", показавши їм своє вміння "тримати удар", – тільки тоді вони мене відпустили!). Із своєю, так і не розтраченою на трьох чоловіків любов'ю (Антоне Павловичу, і чого Ви такий недобрий, Ви ж самі за кожним її шлюбом твердите, що молодята "жили хорошо"?), немов із довірливо простягненими – нате! беріть! – у зимну пустку руками, "душечка Ольга Семьоновна" манячить на порозі 20-го століття, як безмовний докір нам усім: за що ми її зневажили?..

Ні, я не поліандрію реабілітую. Я реабілітую – любов.

А "душечку", – як і всіх нас, хто болісно тужить за життям "без затей", всупереч безжальній логіці цього світу, – дві тисячі років тому назавжди зреабілітував інший автор – Той, Хто мовив про жінку, котру неславило ціле місто: "Численні гріхи її прощені, бо багато вона полюбила" (Лука, 7:47).

(Можна зрозуміти: люди в тому місті бачили в нечестивиці позірне – поведінку, що суперечила заведеним правилам, – і хитали головами: сука, що з неї взяти... А Він бачив – мотив. І цей мотив був важливіший за всі людські правила й закони.)

От тільки – хто з нас, теперішніх, жінок і чоловіків, чесно озирнувши наодинці з собою своє життя, зважиться визнати, ніби любив "багато"?

Мало, ах як мало... Скільки б не любив – усе мало. Не весь час, не на повну силу. Не до самозабуття (куди там!) – з оглядами, з самоосмикуваннями, з вимушеними відновленнями, раз у раз, "бойової стійки". Ет, та що казати...

Птиці кричать: світанок!

Блідне у вікнах мла.

Я скажу й наостанок:

Мало, Боже, жила! –

Стільки дурних стригожень,

Стільки копань упівштых...

Мало любила, Боже, –
Як Ти мені простиш?..

* * *

...А найліпшу – найточнішу й найуніверсальнішу – дефініцію любові дав, уже в наш час, чотирилітній автор на ім'я Террі (в них у США проводили таке опитування серед малюків):

"Love is what makes you smile when you are tired".

Тобто "любов – це те, від чого, втомлений, усміхаєшся".

Спасибі, Террі. Гадаю, Христу б сподобалось те, що ти сказав. І знаєш, що ще?.. Дуже можливо, що тієї хвилини, як ти це казав, Він – усміхнувся.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	3
ТЕМА 1	
Інтертекст як метафора і як поняття.....	6
ТЕМА 2	
Теоретичні передумови виникнення інтертекстуального підходу.....	13
ТЕМА 3	
"Давні" та "нові" концепції інтертекстуальності.....	20
ТЕМА 4	
Проблематика міжтекстового методу	39
ТЕМА 5	
Інтертекстуальність та її терміносистема	52
ТЕМА 6	
Типи і форми інтертекстуальності.....	59
ТЕМА 7	
Виразальні засоби інтертекстуальності: маркери та функції інтекстів	68
ТЕМА 8	
Тематично-фабульні форми інтертекстуальності	76
ТЕМА 9	
Подолання стилістичного синкретизму: розмежування понять "цитата", "алюзія", "ремінісценція"	85
ТЕМА 10	
Співвідношення текстових систем як тип інтертекстуальності.....	96
ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ МІНІМУМ.....	104
ОРІЄНТОВНІ ТЕМИ РЕФЕРАТІВ.....	110
СХЕМА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО РОЗБОРУ.....	111
РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА.....	112
ДОДАТКИ.....	117

Навчальне видання

Шаповал Мар'яна

Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика

Навчальний посібник

Друкується за авторською редакцією

Оригінал-макет виготовлено Видавничо-поліграфічним центром "Київський університет"



Формат 60x84^{1/16}. Ум. друк. арк. 9,8. Наклад 150. Зам. № 213-6761.
Гарнітура Times. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Іф21.
Підписано до друку 07.11.13

Видавець і виготовлювач

Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет"
01601, Київ, б-р Т. Шевченка, 14, кімн. 43

☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 72; тел./факс (38044) 239 31 28
e-mail: vpc@univ.kiev.ua

[http: vpc.univ.kiev.ua](http://vpc.univ.kiev.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02