

Київський університет імені Бориса Грінченка

На правах рукопису

Динниченко Тетяна Анатоліївна

УДК 821.161.2-3.09 (437.6).

**ТИПОЛОГІЯ ФОРМ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У ФРАНЦУЗЬКІЙ
МОДЕРНІСТСЬКІЙ ПРОЗІ
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ АНДРЕ ЖІДА)**

10.01.06 – теорія літератури

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Науковий керівник
доктор філологічних наук,
професор Кузьменко В. І.

Київ - 2016

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. Інтертекстуальність літератури модернізму: теорія і практика....	10
1.1. Категорія інтертекстуальності у сучасному літературознавстві	10
1.2. Модерністська проза у світлі інтертекстуальності.....	33
1.3. Міжтекстовий діалог французької літератури: витоки і тенденції.....	55
РОЗДІЛ II. Форми інтертекстуальності у прозі французького модернізму....	68
2.1. Інтекстові форми інтертекстуальності.....	68
2.1.1. Цитата.....	68
2.1.2. Алюзія.....	73
2.1.3. Референція.....	78
2.1.4. Ремінісценція.....	81
2.1.5. Топос.....	84
2.1.6. Традиційні сюжети, мотиви, образи.....	89
2.1.7. Нехудожні елементи в художньому тексті	100
2.2. Претекстові форми інтертекстуальності.....	105
2.3. Транстекстові форми інтертекстуальності.....	114
2.3.1. Запозичення прийому.....	114
2.3.2. Стилзація і пародіювання.....	123
РОЗДІЛ III. Функції інтертекстуальних включень у прозі французького модернізму.....	136
3.1. Проблема функціональної диференціації інтертекстуальних відношень...	136
3.2. Загальні функції категорії інтертекстуальності.....	146
3.3. Функціонування форм інтертекстуальності у французькій модерністській прозі.....	157
ВИСНОВКИ.....	176
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	184

ВСТУП

Актуальність теми. У сучасному літературознавстві проблема інтертекстуальності займає одне з центральних місць. Поняття інтертексту та інтертекстуальності з'явилося у 60-х роках ХХ ст. (термін був введений Ю. Крістєвою у 1967 році) і сприймалося як нове з точки зору його термінологічного оформлення і процесу теоретичного осмислення феномену художнього твору, а застосовувалося для долідження насамперед постмодерністської літератури. Але з часом прийшло усвідомлення, що значення концепції інтертекстуальності виходить далеко за рамки суто теоретичного осмислення сучасного культурного процесу, що феномен інтертекстуальності є універсально значущим для словесної творчості протягом усієї її «діахронічної тяглості» (І. Смирнов). Отже, терміни «інтертекст» та «інтертекстуальність» перетворилися унаслідок численних осмислень на плідні концепти, які втягують у свою орбіту цілу низку традиційних і модерних понять, дослідження міжетекстових зв'язків окремого твору, творчості певного письменника чи явищ літературного напрямку. Саме тому інтертекстуальність як концепт, залишаючись однією з центральних проблем сучасного літературознавства, потребує подальшої теоретичної розробки і практичного студіювання, особливо в аспекті її експлікації в національних інваріантах певного літературного напрямку (системи), що мають свою специфіку у контексті «Космо-Психо-Логосу нації» (Г. Гачев).

Особливо це актуально щодо літератури модернізму, адже саме з творчості модерністів, на думку дослідників, почалося повернення «літератури до самої себе» (М. Фуко). При цьому науковці, оперуючи народженими в постмодерністську добу поняттями, ведуть мову про особливу, відмінну від постмодерністської, інтертекстуальність модерністських творів. Адже в літературі модернізму була створена нова художня метамова, значення якої є потреба досягнути і нині. У сучасній науці проблема інтертекстуальності творів модернізму досліджується

досить активно. Так, аналізується інтертекст літератури англійського модернізму, зокрема прози Д. Х. Лоуренса і В. Вулф (Н. Бушманова), російської поезії «срібної доби» (О. Жолковський, Н. Фатєєва, І. Смирнов та ін.), поезії українських модерністів (О. Гальчук) і неокласиків зокрема (В. Державин, Д. Наливайко, В. Зварич, Г. Райбедюк та ін.).

Інтертекстуальність модерністської прози Франції має свою специфіку, зумовлену особливостями розвитку національної літератури: прихильністю до греко-латинської культурної спадщини, стійкою традицією наслідування в письменстві, ірраціоналізмом, культурологічністю національного мислення і сприйняттям французькою інтелігенцією культури як основи моральності, духовності, філософічності, культурно-історичним контекстом доби модернізму. Форми інтертекстуальності в художній спадщині представників французької літератури (Ф. Р. де Шатобриана, Стендаля, Г. Флобера, Е. Золя тощо) студіювали у своїх працях Ж. Женетт, Н. П'єге-Гро та ін., проте ґрунтовних праць із системним підходом до інтертекстуальності на матеріалі французької модерністської прози немає, як, власне, немає і досліджень у діахронічному зрізі, що дало б можливість простежити витоки і особливості саме модерністської інтертекстуальності французької прози. За умови активного вивчення прози французьких модерністів в зарубіжній науці про літературу (А. Клуар, П. де Буадефр, К.-Е. Мані, Ф. Лестренган, А. Моруа та ін.), у вітчизняному літературознавстві комплексних досліджень особливостей і ролі інтертекстуальності у французькій прозі доби модернізму немає, що, своєю чергою, визначає нагальну потребу в такій студії. Системне осмислення парадигми інтертекстуальності у прозі французьких модерністів, і зокрема Андре Жіда, дає можливість створити відповідну типологію в контексті дослідження проблеми розрізнення типів міжтекстових зв'язків крізь призму специфіки історико-літературної доби.

Звернення до творчості Андре Жіда при дослідженні парадигми форм інтертекстуальності у французькій модерністській прозі зумовлене кількома чинниками. По-перше, цей письменник є знаковою фігурою в літературному процесі Франції раннього (порубіжжя XIX – XX ст.) і «зрілого» (перша половина XX ст.)

модернізму. За визначенням французького критика П. де Буадефра, Андре Жід є «останнім серед класиків, першим серед модерністів у сучасній французькій літературі»: з одного боку, продовжує «вільнодумний класицизм XVII ст. й енциклопедистів XVIII», а з іншого – «приймає звання дядька різних Лафкадіо, яких звуть Тцара, Арагон, Бретон», хоча і ненадовго, адже вважає, що «лише спираючись на минуле, теперішнє може набратися сил для розгону у майбутнє» (А. Клуар). Один із розбудовувачів модернізму (В. Кузьменко), чий роман «Фальшивомонетники» «започаткував нову епоху в історії літератури» (П. де Буадефр), засновник «Нового Французького журналу», А. Жід «відкрив» більшість молодих письменників – «від Рив'єра до Кокто» (А. Клуар), а в половині тих, кого називають молодими, «розкрив інтелектуальну совість» (А. Мальро). По-друге, «людиною діалогу» називав себе і сам письменник, і літературознавці (П. де Буадефр, А. Клуар та ін.), які визначають його творчість «поліфонією», що, як відомо, разом із діалогічністю є наслідком інтертекстуальності текстів. По-третє, його творчість є «вражаючим хаосом усіх можливих текстів» (М. Мокюер), у ній можна спостерегти практично весь спектр пошуків французьких модерністів у сфері тематики, проблематики, поетики. Тексти А. Жіда з погляду різноманітності джерел (а це весь контекст європейської літератури) і чисельності та розмаїття форм інтертекстуальності є оптимальним матеріалом для інтертекстуальних досліджень і виявлення характерних для усієї французької модерністської прози особливостей. Урешті, вибір прозописьма А. Жіда в ролі об'єкта дослідження продиктований і потребою заповнити лакуну наукових студій, присвячених аналізу його творів як репрезентанта французької модерністської прози. Твори цього письменника мало невідомі українському читачу, а між тим у Франції його ім'я стоїть у ряду таких визначних для світової літератури письменників XX ст., як Ж.-П. Сартр, М. Пруст, А. Камю тощо, а про історичну роль його творчості говорить присудження йому у 1947 році Нобелівської премії.

Беручи до уваги усі означені фактори було обрано тему дисертації **«Типологія форм інтертекстуальності у французькій модерністській прозі (на матеріалі творів Андре Жіда)»**

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано згідно з планом науково-дослідної роботи Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка в межах комплексної теми «Мова, література, переклад: від дескриптивних до структурно-системних досліджень» (№ 0111U007698). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № _ від _10.2012 року).

Мета роботи – визначити і класифікувати форми інтертекстуальності у творах А.Жіда як репрезентанта французької модерністської прози.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- дослідити етапи становлення категорії інтертекстуальності в сучасному літературознавстві;
- окреслити парадигму форм інтертекстуальності в текстах модерністів, зокрема у прозових творах;
- означити джерела і форми міжтекстового зв'язку у французькій літературі в діяхронічному зрізі;
- проаналізувати інтертекстуальні форми прози А.Жіда;
- виявити специфіку функцій інтертекстуальності у французькій модерністській прозі.

Об'єктом дослідження слугують повісті А. Жіда «Вузька брама», «Пасторальна симфонія», «Ізабель», «Тезей», соті «Підвалини Ватикану», роман «Фальшивомонетники».

Предмет дослідження – форми інтертекстуальності у прозі А. Жіда, їх типологія та функції крізь призму модерністської естетики.

Методи дослідження. Відповідно до завдань наукового пошуку застосовано дескриптивний метод для дослідження етапів формування концепції інтертекстуальності; компаративні методи, зокрема соціологічний, який дозволив розглянути літературний феномен модернізму в контексті впливу суспільної динаміки конкретної історичної доби, власне компаративний, за допомогою якого

окреслено детермінацію явища інтертекстуальності в модернізмі та постмодернізмі; біографічний метод, на якому базується аналіз ремінісценцій у текстах А. Жіда; культурно-історичний метод, спрямований на аналіз трансформації прецедентних текстів у творах письменника в культурно-історичному контексті; елементи рецептивної критики застосовані для інтерпретації наявних у творах форм інтертекстуальності та декодування смислового потенціалу тексту, метод інтертекстуального аналізу – для вивчення вихідних джерел (претекстів) і форм імплантації «чужого» тексту в тканину творів.

Теоретико-методологічними засадами дисертації є концептуальні праці з теорії інтертекстуальності І. Арнольд, М. Бахтіна, Р. Барта, Л. Женні, Ж. Женетта, М. Ріффатерра, Н. П'єге-Гро, Ю. Крістєвої, Ю. Лотмана, А. Нямцу, І. Смирнова, В. Халізева, Н. Фатєєвої, Н. Фрая, М. Ямпольського, та ін., теоретичні та історико-літературні студії Н. Бернадської, О. Гальчук, В. Герасимчук, Т. Гундорової, Д. Затонського, Л. Єремєєва, Н. Копистянської, В. Кузьменка, Д. Наливайка, Я. Поліщука, П. Рихла, В. Руднева, А. Татаренко, В. Трикова, М. Шаповал та ін.; дослідження з філософії, релігії і психоаналізу М. Бердяєва, Г.-Г. Гадамера, М. Гайдеггера, К. Каутського, Ф. Ніцше, З. Фрейда, Ж.-П. Сартра, та ін., а також наукові розвідки про творчість А. Жіда, що належать перу Е. Войцехівської, З. Кірнозе, С. Криворучко, О. Микитенка, В. Нікітіна, І. Нікітіної, Л. Токарева, а також французьким дослідникам А. Моруа (*A. Maurois*), А. Клуара (*H. Clouard*), П. де Буадеффра (*P. deBoisdeffre*), К.-Е. Мані (*C.-E. Magny*), Ф. Лестренгана (*F. Lestringant*) та ін.).

Наукова новизна одержаних результатів полягає в системному дослідженні інтертекстуальності у творах А. Жіда як знакових і типологічно показових для французької прози раннього і зрілого модернізму. *Уперше* проведено інтертекстуальний аналіз творів А. Жіда, а на його основі запропоновано типологію форм інтертекстуальності у французькій модерністській прозі. За рахунок додавання такої форми, як нехудожні компоненти, авторська жанрова дефініція, цю типологію *удосконалено*. Набули *подальшого розвитку* концепція традиційних сюжетів, мотивів й образів, зокрема їх інтерпретація і трансформація в філософському аспекті

французького модернізму, та виокремлення підвидів інтертекстуальності, як-от: коментовані /некоментовані референції, заголовки-ребуси, тощо.

Теоретичне значення дисертації полягає в тому, що її положення можуть слугувати методологічним джерелом для появи інших типологій інтертекстуальних форм, цілісного аналізу специфіки форм і функцій інтертекстуальності певних напрямів, течій, шкіл, ідіостилів. Здобуті результати сприятимуть подальшому вивченню міжтекстових зв'язків, вибудові концепцій традицій і новаторства у світовій літературі.

Практичне значення одержаних результатів зумовлене можливістю їх використання для подальшого дослідження явищ інтертекстуальності, при підготовці спецкурсів і спецсемінарів із теорії літератури, історії зарубіжної літератури і французької зокрема, компаративного літературознавства, при написанні наукових робіт різного формату.

Особистий внесок здобувача. Дослідження етапів становлення категорії інтертекстуальності в сучасному літературознавстві, окреслення парадигми форм інтертекстуальності в прозових творах модернізму, визначення джерел і форм міжтекстового зв'язку у французькій літературі в діахронічному зрізі та у творах А. Жіда зокрема виконано дисертанткою самостійно. Всі публікації одноосібні.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри української літератури, компаративістики та соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка (2012–2015), апробовані на міжнародних та всеукраїнських конференціях: III Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні проблеми філології, американські та британські студії» (Київ, 2010); IV Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні проблеми філології, американські та британські студії» (Київ, 2011); Міжнародній науковій конференції «Що водить сонце й зорні стелі»: поетика любові в художній літературі» (Бердянськ, 2011); Всеукраїнській науковій конференції «Літературний процес: структурно-семіотичні площини» (Київ, 2012); Всеукраїнській науковій конференції «Мови та літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самотутність» (Київ, 2012); VIII Міжнародних Чичерінських читаннях

«Світова література в літературознавчому дискурсі XXI ст.» (Львів, 2013); Всеукраїнській науковій конференції «Літературний процес: територія Гутенберга чи віртуальна реальність», (Київ, 2013); Всеукраїнській науковій конференції за участю молодих учених «Філологічна наука в інформаційному просторі» (Київ, 2014); V Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: мова мистецтва і мистецтво мови», (Київ, 2014); Міжнародній науковій конференції «Біографія як текст» (Чернівці, 2014); VI Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: на перехресті глобалізаційних викликів», (Київ, 2015).

Публікації. Основні теоретичні положення й висновки дисертації відображені у 10 статтях автора, з яких 7 було опубліковано у фахових виданнях та 3 у додаткових.

Обсяг та структура дослідження визначається її метою й завданнями. Вона передбачає вступ, три розділи, кожен із яких містить кілька підрозділів, висновки та список використаних джерел (234 позиції). Загальний обсяг роботи – 203 сторінок, з яких 183 сторінки становить основний текст.

РОЗДІЛ І

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЛІТЕРАТУРИ МОДЕРНІЗМУ: ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА

1.1. Категорія інтертекстуальності у сучасному літературознавстві

Термін «інтертекстуальність» набув у наш час широкого вжитку і застосовується у різних значеннях: це і засіб аналізу художнього твору (у вузькому сенсі), і прояв специфіки існування літератури (у широкому сенсі), і відображення світовідчуття і самовідчуття сучасної «постмодерної» людини (у загально-філософському сенсі). Цей термін був введений Ю. Крістевою у 1967 році і став ключовим в її концепції інтертекстуальності. Хоча ця концепція і набула широкого визнання і швидкого поширення, не в останню чергу через те, що з'явилася в «атмосфері постмодерністських і деконструктивістських настроїв» і є «побічним результатом теоретичної саморефлексії постструктуралізму», її поява була закономірною в ході «теоретичного осмислення сучасного культурного процесу» і стала матеріальним виявом «тяжіння до духовної інтеграції» у XX столітті [212]. У сучасному літературознавстві під терміном «інтертекстуальність» розуміють «загальну сукупність міжетекстових зв'язків, у склад яких входить не лише несвідома, автоматична або (самодовлеющая) ігрова цитація, але й спрямовані, осмислені, оціночні відсилки до попередніх текстів та літературних фактів» [217].

Якщо брати до уваги сучасне розуміння тексту, явище інтертекстуальності набуває статусу універсального всеохоплюючого поняття: оскільки література і історія, суспільство і людина стало розглядатися як текст, то людська культура стала сприйматись як єдиний «інтертекст», що, у свою чергу, служить претекстом для будь-якого нового тексту. Очевидно, що концепція інтертекстуальності вивела на поверхню глибинні «вічні питання»: існування і розвитку культури, культурної пам'яті та еволюції людства, свідомого і несвідомого у творчості і сприйнятті художніх творів. Отже, поняття інтертекстуальності належить до основоположних понять філософії буття, як це констатують сучасні дослідники: «...інтертекстуальність – це складова широкого родового поняття, так би мовити, інтер<...>альности...» [164, 11]; «...міжтекстові зв'язки... охоплюють як зв'язки з позалітературними способами і стилями мовлення, так і нерідко семіотичні зв'язки між різними явищами мистецтва та комунікації» [136, 72], «...інтертекстуальність можна вважати парадигмою сучасного способу інтелектуального осягнення світу» [204, 58]. Загалом, теорія інтертекстуальності може стати «шляхом до оновлення нашого розуміння історії, яка може бути включена у структуру тексту у динамічному стані, що постійно змінюється» [218, 409]. Подальший розвиток теорії інтертекстуальності, призведе, на думку І. Смирнова, до поєднання з теорією пам'яті, насамперед – семантичної, що утворюється інформацією, яку індивід бере «з усілякого роду субститутів фактичної дійсності», тобто «сховища засвоєних нами текстів і повідомлень» [164, 125]. А Г. Косиков передбачає у недалекому майбутньому появу спеціальної теоретичної дисципліни – інтертекстології, предметом вивчення якої стане дослідження «універсальних правил міжтекстових взаємодій, зокрема на прикладах літератури» [204, 4].

Класичне поняття інтертексту виникає з приходом доби постмодернізму і концепція інтертекстуальності стає «теоретичною авторефлексією й нормативною поетикою постмодернізму» [40, 25]. Але інтертекстуальність видається новим явищем лише з точки зору термінологічного оформлення і процесу його теоретичного усвідомлення, адже явище міжтекстових зв'язків, яке є смисловим

ядром значення терміну «інтертекстуальність», спостерігається з давніх давен і має свою генезу і тривалу історію розвитку і досліджень. Це пояснює, чому терміни «інтертекст», «інтертекстуальність» стали «плідними концептами, які виконують важливу евристичну роль, притягуючи до себе цілу низку традиційних і модерних понять» [21, 5-6].

Аналізуючи процес формування концепції інтертекстуальності, який ще й досі триває, вважаємо за доцільне виокремити основні етапи її становлення. Етап, коли означилися положення поліфонічного літературознавства М. Бахтіна, вчення про пародію Ю. Тинянова та теорії анаграм Ф. де Соссюра, що, як відомо, стали джерелами концепції, можна визначити як підготовчий. Інтенсивним поштовхом для розробки проблем міжтекстових зв'язків (інтертекстуальності) стала теза М. Бахтіна про діалогічну природу художнього слова, яка пізніше вилилася в концепцію діалогізму творчого процесу і літератури в цілому. М. Бахтін застосовував поняття «чуже слово, голос», яке розглядав крізь призму ідеї поліфонічності як основної засади жанру роману. Під поліфонічністю учений розумів множинність свідомостей у романі і вважав що всі слова в літературі уже чийось були і несуть на собі сліди контекстів, у яких вони вживалися. М. Бахтін говорив, що «кожен справді творчий голос завжди може бути тільки другим голосом у слові» [162, 419], а «одноголосе» слово взагалі непридатне для справжнього творчого самовираження. Поступово теоретик надавав термінові «чуже слово» все більш універсального смислу і ідея багатоголосся в межах слова і в межах художнього твору розширилася до концепції діалогічності, як характерної риси усякого мовлення, усякого художнього мислення і художнього світу: «Немає ні першого, ні останнього слова і немає межі діалогічному контексту (він сягає в безмежність минулого і в безмежне майбутнє)» [12, 364]. Ю. Тинянов запропонував аналітичну модель: окреслюючи головні принципи теорії історико-літературного процесу, російський учений зазначав, що будь-яка нова форма використовує елементи попередніх форм, перетворюючи їх на частини власної будови і надаючи їм нових імпульсів [204, 20-21].

На думку деяких дослідників (Н. Кузьміна, М. Шаповал та ін.) до цього переліку джерел треба додати психологічне мовознавство О. Потебні й «історичну поетику» О. Веселовського [99, 8-9]. Дослідниця зауважує, що рання робота М. Бахтіна «Проблема змісту, матеріалу і форми у словесній творчості», на переосмисленні якої Ю. Кристева побудувала свою концепцію інтертекстуальності, з'явилася у 1924 році як реакція на теорію формальної школи, котра, у свою чергу, відштовхувалася від психологічного мовознавства О. Потебні. Вчений (слідом за В. Гумбольдтом) визначав мову як діяльність і розглядав поезію як «перетворення думки за допомогою конкретного образу», маючи на увазі, що в образі не втілюється вже існуюча готова ідея, а народжується нова [99, 9]. Це цілком вписується в сучасну концепцію тексту, як простору смислотворення. В концепції інтертекстуальності це смислотворення відбувається через відсилки до інших текстів, «індуціюється» мовним матеріалом, крутиться навколо існуючого мовного твору, з нього виходить і до нього повертається» [43, 320]. Таким чином, інтертекстуальні «перегуки» народжуються і самою мовною тканиною художнього твору.

Концепція «історичної поетики» О. Веселовського, що розвивалась паралельно до теорії О. Потебні, будується на тезі, що будь-який митець не є ізольованим у своїй творчості, а «вступає в сферу готового поетичного слова», пов'язаний інтересом до певних сюжетів, входить в колію поетичної моди щодо поетичного роду і жанру [33, 17]. Фантазія поета чи письменника не створює образи з нічого, а відтворює їх з глибини пам'яті про власний досвід (індивідуальна пам'ять), колективний досвід (історія і суспільні звичаї), досвід інших поетів чи письменників (культурна пам'ять), а отже, вся попередня культура стає матеріалом для створення оригінального твору. В концепції О. Веселовського проступає також «очевидний паралелізм між смисловою структурою художнього тексту, механізмами людської пам'яті та культурною традицією» [99, 17] – всі вони містять сфери свідомого і несвідомого. Сфера несвідомого – це потенційний матеріал для творчості, який існує у вигляді якихось формальних елементів (слова, мотиви,

поетичні формули, сюжетні схеми та ін.) і відтворюється наново у свідомості творчого суб'єкта, актуалізується і структурується у процесі творчої діяльності відповідно до індивідуального внутрішнього світу митця та зовнішнього світу, в якому він живе. У сучасній теорії інтертекстуальності це відповідає поняттям презумпції та стратегії інтертекстуальності. Отже, хоча теорія інтертекстуальності постала на основі положень про літературну еволюцію і пародію Ю. Тинянова, теорії анаграм Ф. де Соссюра та ідеї діалогічності М. Бахтіна, осмислення явища інтертекстуальності, як свідчать сучасні дослідження, розпочалося ще в межах позитивізму, його витoki лежать у мовознавстві, психоаналізі, теорії літератури, компаративних дослідженнях культурно-історичної школи, а також на помежів'ї цих дисциплін [204, 24-25].

Перший етап формування теорії інтертекстуальності розпочинається з введення термінів «інтертекстуальність», «інтертекст» і характеризується поступовим розширенням категоріального апарату у положеннях теорій структуралізму і постструктуралізму. Термін належить Юлії Крістевій, яка, переосмисливши ідею М. Бахтіна про постійний діалог автора-творця з літературою сучасної йому епохи і попередніх епох (міжсуб'єктна взаємодія, інтерсуб'єктність), замінює поняття інтерсуб'єктності поняттям інтертекстуальності (міжтекстової взаємодії). Якщо ядром концепції діалогізму творчого процесу і літератури в цілому М. Бахтіна була саме інтерсуб'єктність, тобто діалог між суверенними суб'єктами, що наділені особистісними рисами, то поняття «інтертекстуальність» має на увазі розпад суб'єкта – «носія текстових значень», «гаранта етичної відповідальності», адже «йдеться вже про комунікацію між знеособленими ідеологічними інстанціями – текстами і дискурсами» [204, 3-4]. Така позиція приводить до розмивання кордонів тексту: позбавлений внутрішньої єдності, він постає як поєднання фрагментів («будь-який текст будується як мозаїка цитатій» [96, 99]), а позбавлений «суб'єктно-носія текстових значень» – як продукт суспільства чи суспільної історії (діалог різних видів письма, що утворене сьогоdnішнім чи попереднім культурним контекстом [96, 97].

Бахтінська ідея про діалог між авторами була витлумачена Ю. Крістевою суто формалістично і, обмежуюсь виключно сферою літератури перетворилася на ідею про діалог між текстами. Інтертекстуальність стала «зоною перехрещення гетерогенної маси текстів і предметом семіотичних пошуків, у процесі яких конструюється людська індивідуальність» [96, 97]. Такий підхід до поняття інтертекстуальності стає зрозумілим, якщо враховувати, що Ю. Крістева при переосмисленні поняття діалогу М. Бахтіна використала «інструментарій структуральної лінгвістики та лаканівського психоаналізу» [204, 26]. Якщо у М. Бахтіна автор-творець (тобто суб'єкт тексту) обов'язково стоїть за будь-яким діалогічним висловлюванням, у якому він себе виражає [12, 306], то у Ю. Крістевої суб'єкт тексту є поняттям «на зразок суб'єкта неусвідомлюваного у психоаналізі Ж. Лакана» – «анонімністю, відсутністю», «простором для інтертекстуального діалогу, в якому він розчинявся» [204, 26]. Таким чином, «крістєвська інтертекстуальність покликана не доповнити, а безпосередньо витіснити собою інтерсуб'єктивність» [93, 16], адже діалогізм тут перестає бути «результатом наміру автора, він співіснує з глибокими структурами тексту [102, 368]. Саме в цьому пункті західні теорії постструктуралізму та постмодернізму (Ж. Дерріда, М. Фуко, А.-Ж. Греймас, Р. Барт, Ж. Лакан, Ю. Крістева) принципово розходяться з М. Бахтіним [99, 12]. Постструктуралісти відстоювали панмовний характер мислення і ототожнювали свідомість людини з письмовим текстом як нібито єдиним більш чи менш достовірним способом її фіксації. Наслідком такого уподібнення свідомості до тексту стало «інтертекстуальне розчинення суверенної суб'єктивності людини у текстах-свідомостях, які складають «великий інтертекст» культурної традиції» [76, 225]. Це означає, що автор будь-якого тексту «перетворюється в порожній простір проекції інтертекстуальної гри» [166, 216]. При цьому, Ю. Крістева підкреслюючи несвідомий характер цієї гри, заперечує факт свідомої цілеспрямованої діяльності індивіда при створенні тексту і стверджує імперсональність «безособової продуктивності» тексту [166, 216].

Термін «інтертекстуальність» вкрай швидко став надбанням цілого дискурсу. Активний інтерес до проблематики інтертексту і інтенсивне її осмислення

у контексті теоретичної думки другої половини ХХ століття, на думку О. Ревзіної, відображає загальний підхід до літератури як до духовної діяльності, відкритої системи, яка самоорганізується і складається з індивідуальних і неповторних художніх творів. Інтертекстуальний підхід надав глобальності та широти дослідження поетичної традиції, так само як і історії окремих творів [152, 18]. Теорія інтертекстуальності стала важливим кроком в осмисленні принципів існування і механізмів розвитку культури і зокрема літератури і її категоральний апарат постійно розширювався.

Одним з основоположних понять концепції інтертекстуальності є «текст». У теоріях структуралізму і постструктуралізму (Р. Барт, Ж. Лакан, М. Фуко, Ж. Дерріда, М. Ріффатерр) текст наділяється практично автономним існуванням, М. Фуко заявляє про «смерть суб'єкта», Р. Барт проголошує «смерть автора» (і, врешті решт, «смерть» читача), Ж. Дерріда наголошує на «децентруванні» суб'єкта, знищенні кордонів тексту і самого тексту. Таким чином, утверджується уявлення про безкінечну кількість безособових текстів, що відсилають один до одного і до всіх одразу в рамках неосяжного універсуму текстів, який є лише частиною загального тексту, тобто вже «текстуалізованих» дійсності та історії (Ільїн). Щодо будь-якого новоствореного тексту, то він сприймається як «інтертекстуальна інтеракція» (Ю. Крістева). Нове розуміння тексту потребувало визначення співвідношення тексту і твору. Р. Барт у роботі «Від твору до тексту» (1971) пояснює: «Відмінність тут ось у чому: твір є речовим фрагментом, який займає певну частину книжкового простору (наприклад у бібліотеці), а Текст – це поле методологічних операцій. <...> Твір може поміститися в руці, Текст розміщується у мові, існує лише у дискурсі» [7, 415]. На розрізненні твору і тексту наполягає Ю. Лотман: «Слід рішуче відмовитися від уявлення про те, що текст і художній твір – одне й те саме. Текст – один з компонентів художнього твору» [217]. В. Халізов, аналізуючи співвідношення «текст-твір», зазначає, що терміном «текст» у літературознавстві визначають «власне мовленнєву грань літературного твору, яку виділяють нарівні (наряду) з предметно-образним аспектом (світ твору) та ідейно-смісловою сферою (художній зміст)» [217]. Вважається, що канонічне

формулювання поняття тексту (у його зв'язку з поняттями інтертекстуальності та інтертексту) у 1973 році дав Р. Барт: «Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш впізнаваній формі: тексти попередньої культури і тексти сучасної культури. кожен текст є новою тканиною, зітканою із старих цитат. Залишки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. д. – всі вони поглинуті текстом і змішані в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для кожного тексту інтертекстуальність не може зводитися до проблеми джерел і впливів; вона є спільним полем анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих чи автоматичних цитат, що даються без лапок» [21, 18].

Ранні концепції інтертекстуальності розглядають цей феномен ще в одному ракурсі: через модель цитатного мислення трактується не лише текст, а й читач, свідомість якого також є цитатною і який повинен орієнтуватися в тексті, реалізуючи свою роль носія культури. Л. Перрон-Муазес зазначає, що в процесі читання автор, текст і читач перетворюються в єдине «безкінечне поле для гри письма» [166, 217]. Для М. Ріффатерра інтертекстуальність є передусім продуктом читання, а читач – єдиний експерт наявності міжтекстових зв'язків, виявлених завдяки пам'яті та обізнаності у певній культурі. Розглядаючи інтертекстуальність з точки зору читача, дослідник [155, 30] акцентує на поступовому зростанні розриву між незмінним кодом твору і зміненим кодом нових читачів тексту, внаслідок чого інтертекстуальність затемнюється і перетворюється на баласт, що ускладнює сприйняття, і пропонує розрізнявати факультативну та необхідну (обов'язкову для сприйняття художньої ідеї твору) інтертекстуальність. Щоб досягнути ідею твору, на думку М. Ріффатерра, потрібен пояснючий «третій» текст (умовна назва одного, двох і більше текстів) – інтерпретанта [154, 13]. «Правильна» інтерпретація тексту відбувається при схрещенні і взаємній трансформації смислів обох текстів, коли з'являються «сміслові гібриди» (М. Бахтін). Інтерпретанти часто є «паралельними» тексту за своєю структурою, змістом тощо. На думку Ямпольського, «мова йде про певне повторення одного й того ж самого в інтертексті і в тексті, але про

повторення, піддане трансформації, смисловій роботі» і саме «ізоморфність текстів або текстових фрагментів дозволяє уніфікувати смисл в рамках центруючого тексту-лідера» [218, 71]. Роль інтерпретанти як допоміжного знаку-містка можуть виконувати тексти, окремі слова або їх послідовності.

Сучасні дослідження в галузі когнітивної лінгвістики, психолінгвістики і, особливо, прагматики дозволяють стверджувати, що будь-який текст – це «історично зумовлена форма взаємодії автора, мови і читача» [99, 124]. Ще М. Бахтін зауважував: «Текст – не річ, а тому другу свідомість, свідомість того, хто сприймає, ніяк не можна елімінувати або нейтралізувати» [12, 285]. Його думку продовжує М. Ямпольський: «Текст – не річ, це поле смислів, що трансформується, котре виникає на перехрещенні автора й читача. При цьому текстові належить не лише те, що свідомо вносив у нього автор, але й те, що вносить у нього читач у своєму з ним діалозі. Читач таким чином стає повноправним співавтором тексту» [218, 35-36]. Підхід до тексту як до місця вироблення значень, що означає неможливість «сепарації» читацької роботи над текстом від авторських намірів залишається предметом дослідження і пізніше. Так, Н. Фатєєва розрізняє авторську і читацьку (дослідницьку) інтертекстуальність, визначаючи останню як «установку на глибше розуміння тексту або розв'язання (разрешение) нерозуміння тексту (текстових аномалій) за рахунок багатомірних зв'язків з іншими текстами» [185, 16]. І. Смирнов вважає, що інтертекстуальність передбачає установку на «моделювання адресата як носія спільної з адресантом пам'яті»: автор, поєднуючи у процесі творення свій текст зі своїми й чужими текстами, «розкриває себе як читача» і сподівається, що реальний читач буде мати близький до авторського об'єм інформації та алгоритм мислення [164, 69]. М. Пфістер запропонував вузьку модель маркованої інтертекстуальності, яка бере до уваги наявність у тексті певних сигналів та індикаторів, що мотивують реципієнта (читача) до пошуку міжтекстових зв'язків, а також розрізнення «вертикальної» та «горизонтальної» проекції інтертекстуальності. «Вертикальна» проекція – це власне інтертекстуальність у її звичайному розумінні, а «горизонтальна» є відображенням діалогу автора й адресата

як основних антропоцентрів тексту, і лежить в основі закладеної автором програми рецептивних дій, що оптимізують текстове сприйняття [199, 24-25]. М. Ямпольський інтерпретує як «певну стратегію читання» теорію американського філолога Г. Блума, котрий розглядав будь-який вірш як авторський акт творчого читання віршів попередників (складна система субституцій, які підміняють вже існуючі «уявлення» свіжими уявленнями), і, таким чином, «переносив інтертекстуалізацію зі сфери компетенції читача у сферу компетенції читача-автора» [218, 97].

Отже, у процесі розвитку концепції інтертекстуальності акцент переміщувався з позиції автора, якою вимірювали смислову наповненість твору на текст як міру значень, а потім і на реципієнта як ще одну суб'єктну структуру. При цьому комунікативна тріада «автор – текст – читач» залишалась незмінною. Щодо питання про перевагу авторської інтенційності (*intention auctoris*), інтенційності тексту (*intention operis*), чи інтенційності читацької свідомості (*intention lectoris*), воно завжди буде каталізатором виникнення нових теоретичних концептів [204, 213].

Другий етап позначений «прирощенням» проблематики інтертекстуальності комплексом нових, дотичних до неї понять. семіосфери, семіотичного простору, культурної пам'яті, розроблених Ю. Лотманом, запропонованим Б. Гаспаровим методом «мотивного аналізу», студії школи «стилістики декодування» І. Арнольд, концепції «інтертекст і троп», «інтертекст як риторична фігура» Н. Фатєєвої, реконструктивної і конструктивної, синхронічної і діахронічної інтертекстуальності І. Смирнова.

Так, Ю. Лотман вводить поняття семіосфери, семіотичного простору, культурної пам'яті безпосередньо пов'язані з проблематикою інтертекстуальності. Сам вчений не вживав терміни «інтертекст», «інтертекстуальність», але його вдалі визначення «текст у тексті» і «текст про текст» широко використовуються в інтертекстуальних студіях. «Пізній» Лотман, розглядаючи літературу, мистецтво, культуру як семіотичні системи, створені людством, говорить про існування семіосфери (за аналогією до біосфери Вернадського), яку визначає як «синхронний

семіотичний простір, який заповнює межі (кордони) культури і є умовою роботи окремих семіотичних структур і, одночасно, їх породженням» [110, 4]. Всі елементи семіосфери знаходяться у стані постійного руху, що постійно змінює їх відношення один до одного [110, 412]. Інформація зберігається та передається через тексти, які виконують три функції: передачу повідомлення, генерацію нових смислів і конденсацію культурної пам'яті. Отже Ю. Лотман, який присвятив багато часу дослідженню структури і прагматики тексту, переміщує увагу на комунікативний аспект, що призводить до глобального розуміння тексту як тексту всієї культури, який розпадається на ієрархію «текстів у текстах» [112, 72]. На дослідження проблем інтертекстуальності вплинули також праці інших представників московсько-тартуської школи. П. Тороп запропонував замість терміну «текст у тексті» визначення «інтекст» – «семантично насичена частина тексту, зміст і функції якої описуються, принаймні, подвійно» [177, 39]. Цей термін виявився таким вдалим, що «витіснив свої синоніми, такі як інтертекст, інтертекстуальний елемент, інтертекстуальний знак, – як у лінгвістиці, так і в літературознавстві, завдяки однозначному тлумаченню» [204, 40].

Концепція інтертекстуальності збагатилася і завдяки введеному Б. Гаспаровим поняттю комунікативного простору (ландшафту), куди обов'язково занурений будь-який суб'єкт мовлення і де «спливають» прототипічні образи, ситуації у їх жанровій та емоційній своєрідності, виникають аналогії або прямі відсилки до минулого мовного досвіду. За Б. Гаспаровим, «процес смислопородження «індукується» мовним матеріалом, обертається навколо існуючого мовного твору, з нього виходить і до нього повертається» [43, 320]. Усвідомлення того, що повідомлення є закінченим і цілісним продуктом ніби накладає «герметичну рамку» на весь смисловий матеріал, який входить до нього, при цьому, зауважує учений, внесення будь-яких нових елементів смислу не розмиває кордонів тексту, а, навпаки збільшує кількість та інтенсивність асоціативних зв'язків в середині тексту і тим самим утворює його цілісність [99, 17]. Дотичним до проблематики інтертекстуальності також є розроблений Б.

Гаспаровим метод «мотивного аналізу», адже передбачає дослідження інтертекстуальних перегуків, народжених мовною тканиною художнього твору.

Мовознавчі та літературознавчі аспекти були об'єднані у студіях школи «стилістики декодування». Її очільниця Ірина Арнольд зазначає: «Сама назва «стилістика декодування» пояснює: текст розглядається передусім як повідомлення, адресоване читачеві від автора, що перебуває з ним у діалозі, як джерело інформації та впливу [5, 413]». Дослідниця поділяє усі інтертекстуальні включення (інтексти) на мовні (кодові) і текстові, а також на внутрішні (в межах твору) і зовнішні (в межах інтертекстуального простору), диференціює, в залежності від місця включення, «сильну» і «слабку» позиції інтексту, а загальною рисою всіх інтекстів вважає зміну суб'єкта мовлення. Зміну суб'єкта автор маркує різноманітними засобами і це допомагає читачеві, якщо він володіє спільними з автором фоновими знаннями, повноцінно сприймати її. При цьому і характер маркування і його форми, на думку І. Арнольд, «мають стилістичне та естетичне значення, являють собою частину гри-діалогу автора з читачем» [5, 352].

Н. Фатєєва фокусує увагу на проблемах «інтертекст і троп», «інтертекст як риторична фігура» і вважає, що «у основі інтертекстуалізації лежить не тропне, а метатропне відношення. Іншими словами, при інтертекстуальній взаємодії (якщо, звичайно, в ній виявляється певна естетична функція) відбувається запозичення не одного елементу, а цілого «комплексу поетичної думки» (Л. Гинзбург) або самого «коду інакомовлення» [185, 53]. Цей «код інакомовлення» включає в себе семантичні комплекси, які мають неодномірну структуру, які дослідниця визначає як метатропи (або метатекстові тропи) – «глибинні функціональні залежності, які стоять за конкретними мовними утвореннями (на всіх рівнях тексту) і структурують модель світу певного автора» [185, 54]. Н. Фатєєва пропонує власну класифікацію метатропів (ситуативні, концептуальні, композиційні, операційні) і зауважує, що «в сукупності вони утворюють певну ієрархічну, але замкнуту у коло, систему залежностей, котра організує рух від смислу до тексту, від свідомості до мовлення, від недискретних одиниць мислення до дискретно-словесних і у зворотному порядку» [185, 54]. Дослідниця також приділяє велику увагу явищу

автоінтертекстуальності. На думку Н. Фатєєвої, оскільки кожен новий текст утворюється поліфонічним переплетенням внутрішніх і зовнішніх джерел, до цього явища найкраще підходить поняття «контрапункту» як мелодії, що додається (присочиняється) до первісно-авторської, інваріантної: «В результаті такого «додавання» («присочинения») утворюються конструкції «текст в тексті», які по суті стають мета- і автометаописами. Створюється транстекстуальність – співприсутність кількох текстів (власних і чужих) в одному [185, 99].

І. Смирнов у книзі «Породження інтертексту», що з'явилася у 80-ті роки ХХ ст. нагшлошує на необхідності «визнати феномен інтертекстуальності як універсально значущий для словесної творчості протягом усієї її діахронічної тягlosti й у всіх її жанрових відгалуженнях» [164, 14]. Розглядаючи міжтекстові відношення у словесному мистецтві як основу творчого акту, як точку відліку для реконструкції генеративних процесів у літературі, вчений має на меті виявити специфіку, що характеризує перетворюючу логіку художнього дискурсу на протигау іншим дискурсивним практикам. І. Смирнов досліджує специфіку художньої інтертекстуальності у трьох аспектах – ідеологічному, семіотичному та комунікативному і приходить до висновку, що феномен літературної інтертекстуальності не можна зводити до діалогу, який відбувається між двома відправниками, художній текст є не діалогічним, а трансдіалогічним: він лише відсилає до діалогу або квазидіалогу. Більше того, дослідник висуває гіпотезу панінтертекстуальності, яка на його думку, створить основу для нової, незалежної від ідеологій теорію літератури. Вагомим вкладом у дослідження природи інтертекстуальності є диференціація реконструктивної та конструктивної, а також синхронічної і діахронічної інтертекстуальності [164, 44].

Третій етап означений появою численних класифікацій інтертекстуальних елементів і міжтекстових зв'язків (Х. Блум, Дж. Б. Конте, П. Тороп, Ж. Женетт, М. Пфістер, Н. Фатєєва, М. Шаповал та ін.), які постала на ґрунті осмислення теорії і аргументації численними дослідженнями різнонаціонального й різножанрового художнього матеріалу. Одну з перших типологій міжтекстових зв'язків, що й досі

залишається базовою для багатьох дослідників, запропонував Ж. Женетт. Всі типи існуючих в літературі взаємозалежностей Ж. Женетт об'єднує терміном «транстекстуальність», під яким розуміє текстову трансцендентальність – «те, що ставить текст у маніфестований або потаємний зв'язок з іншими текстами» [156, 25]. Дослідник, зосереджуючи увагу на характері відносин між текстом і його інтертекстом і аналізуючи їх з прагматичної точки зору, виокремлює п'ять типів міжтекстових зв'язків: інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність та архітекстуальність. Ж. Женетт визначає інтертекстуальність як відношення ефективної присутності одного тексту в іншому тексті і акцентує тим самим не на факті цитування і необхідності пошуку його джерела, а на функціонуванні інтексту – «багатовимірній взаємодії з текстом-джерелом» [151, 8]. Інші типи транстекстуальності не передбачають обов'язкової присутності одного тексту в іншому тексті, а характеризують різноманітні відносини цього тексту з іншими. Так, архітекстуальність виявляється у відносинах тексту з родовою категорією, до якої він належить, з поняттям жанру; паратекстуальність – відношенням тексту до свого паратексту, а метатекстуальність – відношенням коментування (зазвичай критичного) одним текстом іншого, матеріально в ньому не присутнього. Найбільш широким є тип гіпертекстуальності, куди Ж. Женетт відносить будь-яке відношення, що зв'язує похідний текст (гіпертекст) з вихідним текстом (гіпотекстом): приховані форми перезапису, смутні ремінісценції або будь-які відношення похідності. Таким чином, гіпертекстуальність передбачає не відношення включення, а відношення щеплення. Дослідник класифікує гіпертекстові феномени за критеріями характеру зв'язку (імітація або трансформація гіпотексту) та модальності цього зв'язку (ігрова, сатирична, серйозна). Така типологія транстекстових відносин дозволяє, на думку Наталі П'єге-Гро виділити «два класи у загальному масиві того, що прийнято називати інтертекстуальністю», один з яких належить до сфери міжтекстових відношень у строгому сенсі слова і включає такі форми, як цитата, плагіат та алюзія, а другий – до сфери гіпертекстуальності і включає пародію і стилізацію. Треба прийняти до уваги, що Ж. Женетт сам визнавав умовність будь-якої класифікації, оскільки крім того, що сама

література є «зв'язним цілим», «однорідним простором, всередині якого твори взаємодотичні та взаємопроникні», вона також є «частиною простору культури, де її власна значимість залежить від цілого» [61, 175].

Н. П'єге-Гро в основу власної класифікації покладає розрізнення відношення співприсутності (цитата, референція, плагиат, алюзія) та відношення деривації (пародія і бурлескна травестія, стилізація). Дослідниця розглядає вчення про інтертекстуальність «як можливий розділ поетики» (Г. Косиков) [П'єге-Гро]. Л. Женні, базуючись на тропіці, виділяє параномазію, еліпсис, ампліфікацію, гіперболу та ін. у Дж.Б. Конте класифікація пов'язана з функціями риторичних фігур: виокремлені п'ять груп алюзивного мислення (метафорична реактивація знака, проста тотожність відрізків різних текстів, іронічна ремінісценція, співвідношення текстів, об'єднаних за енігматичним принципом, парафраза, побудована з двох синонімічних висловлювань, одне з яких підсилює інше).

У російському літературознавстві під впливом бахтінської теорії будь-яке «чуже слово» почали називати цитатою і протягом певного часу міжтекстові зв'язки осмислювались через поняття цитатності. І. Смирнов опосередковує поняття цитати категорією М. Бахтіна – «діалог»: «Термін *цитата* буде означати будь-який перегук, що поєднує між собою літературні пам'ятки, будь-який ремінісцентний зміст, відкритий нам» [164, 246]. У зв'язку з цим, до проблеми визначення та класифікації форм інтертекстуальності в художньому тексті мають безпосереднє відношення чотири поняття: чуже мовлення/чуже слово, цитата, ремінісценція та алюзія, найзагальнішим серед яких є поняття «чуже слово» (М. Бахтін) [99, 96]. Проблемним питанням залишається розмежування понять «цитата», «ремінісценція» і «алюзія» і визначення терміну, що займає родову позицію щодо інших видових назв. Роль загального, родового поняття найчастіше приписується цитаті, бо вона є найпростішою і найочевиднішою, емблематичною формою інтертекстуальності, «еталонним знаком інтертексту» (Н. Кузьміна) і «дозволяє безпосередньо спостерігати, яким чином один текст включається в інший» [П'єге-Гро]. Такий погляд закріплений й у довідковій літературі: «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 ремінісценцію» [187, 497]. Ця позиція ґрунтується на тезі, що будь-який елемент прототексту, який мислиться суб'єктом як маркер цілого, може набути статусу цитати [99, 162]. В. Халізов вважає родовим поняття ремінісценції, а її найпоширенішою формою – цитату (точну і неточну, «залапковану» і підтекстову). Терміном «ремінісценція» дослідник позначає всі «наявні в художніх текстах «відсилання» до попередніх літературних фактів, окремих авторів, або їх груп, нагадування про них». Дослідник називає ремінісценції «образами літератури в літературі» [217], які автор вводить до тексту свідомо і цілеспрямовано або підсвідомо («літературне пригадування»). Такий підхід не враховує традиційну розрізнявальну ознаку ремінісценції – неусвідомленість, яка здавна вважалася її специфічною рисою, що зафіксовано в Літературному енциклопедичному словнику 1987 р. [106, 322]. Інші дослідники об'єднуючим терміном для різноманітних інтекстів вважають алюзію, а цитату – формою алюзії, яка «відтворює безпосередньо сам текст літературного джерела» [119, 8], або модифікує семантику тексту за рахунок асоціацій, пов'язаних з текстом-джерелом [36, 5]. Галина Лушникова виділяє алюзію, цитування, ремінісценцію, подібність на рівні композиції, «нову трактовку традиційних образів та сюжетів» як «інструменти інтертекстуальності» [115, 10].

І. Смирнов бере до уваги функціональний аспект міжтекстових зв'язків і виокремлює реконструктивну, конструктивну і реконструктивно-конструктивну інтертекстуальність. До реконструктивної інтертекстуальності дослідник відносить відсилки до реального претексту, до конструктивної – розкриття паралелізму претекстів і розкодування їх глибинного семантичного споріднення. Крім того, І. Смирнов розрізняє синхронічну та діахронічну інтертекстуальність.

П. Тороп вводить терміни «метакомунікація» та «інтекст». Метакомунікація – це будь-який акт співвіднесення текстових елементів, у процесі яких створюються метатексти: первинний текст виступає у якості прототексту, на основі якого створений новий «описуючий текст, метатекст» [176, 39]. Поняття «інтекст» означає семантично насичену частину тексту, смисл і функція якої,

визначається принаймні подвійним описом. При класифікації дослідник приймає до уваги спосіб примикання метатексту (стверджувальний або полемічний), рівень примикання (явний або прихований), а також фрагментарність або цілісність тексту, який примикає.

Принципи, запропоновані П. Х. Торопом (виділення способів і рівнів примикання) стають підґрунтям для таких категорій, як атрибутивність-неатрибутивність запозиченого тексту або його частини, явний або прихований характер атрибуції, спосіб та об'єм представлення вихідного тексту у тексті-реципієнті у класифікації Наталії Фатєєвої. Дослідниця також бере до уваги основні класи інтертекстуальних відносин Ж. Женнета та розмежування конструктивної та реконструктивної інтертекстуальності, запропоноване І. Смирновим і пропонує власну класифікацію форм інтертекстуальності. До власне інтертекстуальності Н. Фатєєва відносить цитати з атрибуцією (з точною атрибуцією, атрибутивні перекладені цитати, цитати, атрибуцією-загадкою; цитати з розширеною атрибуцією) і без атрибуції, алюзії з атрибуцією і без атрибуції, ремінісценції (натяк на зв'язок з біографією автора,) і центонні тексти (комплекс алюзій та цитат). Паратекстуальність включає цитатні заголовки та епіграфи. Метатекстуальність характеризує «будь-який випадок інтертекстуальних зв'язків, оскільки, всі вони виконують функцію представлення власного тексту у «чужому» контексті», а у вузькому сенсі є створенням конструкцій «текст про текст» і поділяється на інтертекст-переказ; варіації на тему претексту; дописування чужого тексту. Дослідниця розділяє експліцитну метатекстуальність (цитата, алюзія, заголовок, епіграф) та імпліцитну: переказ, варіація, дописування чужого тексту та інтертекстуальна гра з претекстами (остання представляє собою конструкції «текст у тексті про текст») [185, 142-143].

Українська дослідниця Мар'яна Шаповал, взявши до уваги класифікації зарубіжних та вітчизняних дослідників і засновуючись на вузькій моделі маркованої інтертекстуальності, пропонує власну таксономію інтертекстуальних елементів. Дослідниця поділяє форми інтертекстуальності на дві великих групи за характером їх відношення до тексту-рецепієнта: співприсутності (однотекстова референція) і

дерації (системно-текстова референція). Перша група включає семантичні форми (інтертекстуальні мотиви, традиційні сюжети і образи, референції, колаж), стилістичні форми (цитати, паратекстуальні цитати, плагіат, ремінісценції, алюзії, центон) і кодову інтертекстуальність (топоси, крилаті слова). До другої групи входять запозичення прийому, парафраза, наслідування, пародіювання, травестія, стилізація, пастиш, архітекстуальність (як співвіднесення з жанровим прототипом) [204, 67-69].

Оксана Гальчук вважає прояви інтертекстуальності «чинниками літературної рецепції» і виокремлює такі її форми, як запозичення й переробка тем і сюжетів, явне та приховане цитування, переклад, плагіат, алюзія, парафраза, наслідування, пародія, інсценування, використання епіграфів, ремінісценція. Дослідниця розрізняє, крім того, пріоритетні форми рецепції: літературно-критичну, переклад, художнє осмислення або ж їх комбінацію, а також різні інтертекстуальні стратегії – експліцитну, імпліцитну, сугестивну [40, 41].

Ознакою четвертого етапу є дискусійний характер, зумовлений розширенням поняття інтертекстуальності до глобального й універсального значення, що, врешті решт, призводить до його розмивання. На порубіжжі XX-XXI ст. залишаються відкритими питання про змістовий аспект інтертекстуальності, про кількість текстів, що вступають у взаємний контакт, про розширення сфери взаємодії текстів та їх кількості, про семантику поняття «текст», яке універсалізуючись, включає все ширше коло гуманітарної сфери (21, 18). Теорія інтертекстуальності призвела до глибинного переосмислення природи художньої творчості і самого твору. Інтертекстуальне розуміння тексту як системи, що має численні точки дотику з іншими текстами, історією, культурою, по-новому висвітлює проблему літературності літератури: погляд на літературу як на перекомбінування відомих елементів сфокусував увагу на самій суті літературності. Д. Лихачов під «літературністю літератури» розумів «різні форми відображення в літературі попередньої літератури» і відзначав «лінію поступового посилення в мистецтві слова «асоціативної літературності» [107, 179]. За слушним зауваженням О. Жолковського, «література зайнята собою та своєю генеалогією більше, ніж усім

іншим, і тому просякнута інтертекстуальністю» [63, 17]. Н. Кузьміна зазначає, що народження тексту взагалі неможливе без опору на вже існуючі тексти, що твір стає текстом саме тоді, коли він «розмикається», втрачає «самість», включається в загальнолітературний ряд: «Цю онтологічну властивість будь-якого тексту (насамперед художнього), яка визначає його «вписаність» в процес (літературної) еволюції, ми й звемо інтертекстуальністю. Можна сказати, що художній твір стає текстом тоді, коли актуалізується його інтертекстуальність» [99, 25]. Поняття інтертекстуальності вживається в сучасному літературознавстві дуже широко і потрібно розрізняти інтертекстуальність творів авторів «великих та оригінальних» (В. Халізов) та інтертекстуальність постмодерністських творів. В першому випадку інтертекстуальність виявляє «певний континуум цих авторів», «їх глибинне освоєння неозорого простору культури», «знаменує імпульсивну активність творчої думки письменників», а у другому – проявляється інша природа інтертекстуальності: «вона є повтором, постає «вторинною» книжковою культурою, в основі якої механічний принцип цитатності» [45, 42].

Проблематика інтертекстуальних студій пов'язана з основними галузями гуманітарного знання, оскільки, як зауважує М. Грессе, інтертекстуальність є складовою культури взагалі і невід'ємною ознакою літературної діяльності зокрема, модусом літературного новаторства [21, 19]. На думку Н. Кузьміної, побудова загальної теорії інтертексту неможлива без опертя на когнітологію – «парасольковий» термін для об'єднання наукових дисциплін, які ставлять на меті пояснити один з найскладніших феноменів природи: людської свідомості та розуму» [99, 18]. М. Шаповал вважає, що інтертекстуальні прояви завжди можна прочитувати подвійно: як специфічні прикмети постмодернізму і як вияв позачасовості мистецтва, як оригінальність і як причетність до традиції [204, 4]. Конкретний зміст терміну інтертекстуальність почасти суттєво видозмінюється залежно від теоретичних та філософських передумов, якими керується у своїх дослідженнях той чи інший вчений.

Ш. Гривель возводить інтертекстуальність у тотальний принцип і стверджує, що «не існує тексту, окрім інтертексту» [212]. Л. Делленбах і П. Ван Хевель (представники комунікативно-дискурсивного аналізу) тлумачать інтертекстуальність вужче і конкретніше – як взаємодію різних видів внутрішньотекстових дискурсів (дискурс оповідача про дискурс персонажів, дискурс одного персонажа про дискурс іншого тощо) [212]. Ж. Женетт інтертекстуальністю називає лише один з типів міжтекстової взаємодії («транстекстуальності»), а саме «ефективну присутність одного тексту в іншому тексті» (цитату, плагіат, алюзію) [156, 25]. У. Бройх, М. Пфістер і Б. Шульте-Мідделіх протиставляють інтертекстуальність як літературний прийом, який свідомо використовували письменники, постструктуралістському її розумінню як фактору своєрідного колективного несвідомого, котре визначає діяльність митця незалежно від його волі, бажання і свідомості [212].

Для нашої роботи більш прийнятне не широке трактування цього явища, на кшталт «інтертекстуальності без берегів» Р. Барта, де інтертекстуальність не функціонує, а розчиняється у нескінченості текстового простору, а «її герменевтична, дескриптивна модель, в якій це поняття зводиться до свідомих, інтенційованих і маркованих зв'язків» [156, 14]. Така модель є доступним ефективним інструментом пізнання складного феномену інтертекстуальності, що є, впринципі, недоступним для безпосереднього спостереження. Складність адекватного опису інтертекстуального акту у всій його повноті визнається майже усіма дослідниками: «Жанр, композиція, образи, мотиви – це філологічні категорії, але їх перенос, запозичення, визначаються «загадковими» психологічними особистісними установками. Механізм запозичення винесений у темну область, яка лежить за межами дослідницьких можливостей» [218, 18]. І. Смирнов вважає, що метод інтертекстуального аналізу «має онтологічний, а не операційний статус. ...Онтологічність має на увазі у даному випадку, що інтертекст конститується у якості продукта не рецепції тексту, що піддається аналізу, але процесу текстопородження» [164, 6]. Така вузька модель інтертекстуальності передбачає

урахування авторської інтенції, аналіз специфічних засобів маркування інтертекстуальних включень, розкодування семантичних трансформацій інтекстів при утворенні нових смислів [204, 54]. Отже, ми будемо розглядати інтертекстуальність насамперед як зв'язок (прямий чи опосередкований, більший чи менший, експліцитний чи імпліцитний) будь-якого твору художньої літератури з іншими творами, який стає фактором утворення нового смислу в оригінальному творі.

Сучасна теорія інтертекстуальності дає також можливість по-новому висвітлити поняття традиції як «ініціативного й творчого наслідування культурного (зокрема художньо-словесного) досвіду, що передбачає добудовування цінностей, які є надбанням суспільства, народу, людства» [40, 14]. Г. Блум вбачає суть інтертекстуальності в тому, що «нові акти творчості здійснюються мовою, на матеріалі, на фоні і з приводу цінностей тієї літературної традиції, з якої вони виникають і яку вони мають на меті оновити» [21, 15]. «Гравітаційним полем» спадкоємності називає традицію Ю. Султанов і зазначає, що у нього неминуче потрапляє кожне літературне явище, відштовхуючись або притягуючись, заперечуючи або продовжуючи «своїх» або «чужих» великих попередників і не тільки з близьких, а й з далеких «зонуотворюючих» культур і літератур [168, 51]. М. Ямпольський вважає, що інтертекстуальний підхід дозволяє оновити уявлення про художню еволюцію: «Мова йде, по суті, про генезу нових явищ з усієї попередньої культури...» [218, 409]. О. Гальчук виокремлює три рівні наявності традиції в будь-якому творі: словесно-художні засоби, які застосовувалися раніше та фрагменти попередніх текстів; елементи світогляду, концепцій, ідей, що вже існують як у позахудожній реальності, так і в літературі; форми позахудожньої реальності, які багато в чому стимулюють і визначають форми літературної творчості [40, 15]. Роль інтертексту, вважає О. Жолковський, завжди усвідомлювалася як творцями, так і дослідниками літератури: «Починаючи з блукаючих сюжетів порівняльно-історичної школи, через висунуту її супротивниками теорію літературної еволюції як боротьби дітей проти батьків з опертям на дідів і далі через вчення опонента

формалістів М. Бахтіна про чужий голос, який діалогічно чуємо в будь-якому тексті, йшло вироблення поняття інтертекстуальності» [63, 7]. Забезпечення безперервності літературного процесу, історико-літературних традицій є загальною функцією інтертекстуальних зв'язків [118, 18)].

У нашому дослідженні ми спрямовуємо увагу на інтертекстуальність, що зумовлює семантичні трансформації текстів внаслідок певної інтертекстуальної стратегії, а питання інтерпретації семантичних відношень між текстами «передусім дотичне до проблеми творення смислів як у просторі окремого тексту, так і в просторі культури загалом [25, 58]. Інтертекстуальність притаманна загалом усім семіотичним явищам (а постмодерна доба уся «запроваджувана семіотикою» і стала «семіоцентричною» [53, 157] і, так чи інакше, була об'єктом дослідження багатьох напрямків розвитку літературознавчої думки – генетичного дослідження творів, пошуку джерел посилань, взаємодії з сучасним авторів соціокультурним контекстом, автобіографічного тексту життя і творчості автора тощо. С точки зору семіотики, базовим поняттям якої стає текст й враховуючи філософські підходи до тексту, актуальним є підхід, що спрямовує інтертекстуальний аналіз «не на відношення між елементами в межах тексту, а на відношення між елементами та їх сукупностями всередині «семіотичного універсуму» всіх існуючих та потенційних текстів...» [204, 17]. Поняття «семіотичного універсуму» корелює з лотманівською концепцією семіосфери, за якою «об'ємний смисл» можна максимально досягнути «лише з відносин усіх елементів між собою і кожного з них до цілого» [112, 146]. У наш час більшість дослідників погоджується з тим, що лише включений в інтертекстуальний простір артефакт є високохудожнім, а багатство міжтекстових відношень є мірою змістовності твору [74, 192]. До розуміння інтертекстуальності як підключення до «семіотичного універсуму» дотична ідея Г. Батищева про «глибинне спілкування – онто-комунікацію (на противагу лінгво-психо-комунікації) [8, 125]. При такому спілкуванні головним є ціннісне ставлення до світу, творчість сприймається як «дар міжсуб'єктивності», а під співтворчістю розуміється «креативна участь у розв'язанні «дедалі складніших проблем Універсуму».

«Глибинне спілкування» підкреслює пріоритетність Універсуму, що «охоплює будь-яке буття і будь-яку віртуальність» і є «співпричетністю кожного всім суб'єктам в універсумі і всіх кожному» [8, 126-128].

Таким чином, незважаючи на те, що ідея про наявність міжтекстових зв'язків не є новою, інтертекстуальний підхід окреслює власне поле досліджень. І. Смирнов відділяє інтертекстуальні студії від теорії запозичень та впливів, яка почасти лише реєструвала наявність інтертекстуальних зв'язків без їх дослідження [164, 12]. Ще у 20-ті роки ХХ ст. Б. Томашевський зазначав, що пошук запозичень без усвідомлення їхнього характеру, сутності, функцій «нагадує певний різновид літературного колекціонування», що важливішим є розрізнення і дослідження різних типів текстових зв'язків [217]. Новаторство інтертекстуального підходу І. Смирнов вбачає в тому, що він «враховує та наріжним каменем покладає семантичні трансформації, які відбуваються під час переходу від тексту до тексту і спільно підпорядковуються якомусь єдиному смисловому завданню» [164, 11-12]. Н. Кузьміна, визначаючи специфіку інтертекстуальності на сучасному етапі, також висловлює думку, що вона «у вигляді стратегії, яка спрямована на формування глибинного семантичного плану твору» [99, 94-95].

Існує певна проблема щодо єдиного визначення понять «інтертекстуальність» та «інтертекст». Найперше і найзагальніше визначення інтертекстуальності як властивості будь-якого тексту вступати в діалог з іншими текстами презентувала школа Барта-Кристевой [80]. Поширеним є визначення цього поняття як співприсутності в одному тексті двох чи більше текстів (Ж. Женетт, У. Бройх, М. Пфістер, М. Ямпольський, В. Руднев). О. Жолковський називає інтертекстуальним зв'язком відсилку одного тексту до іншого [63, 14]. Характеристику інтертекстуальності як незчисленної можливості відсилок до інших художніх текстів та культурних дискурсів репрезентують у своїх дослідженнях українські дослідники: О. Астаф'єв, Л. Гетьман, Н. Лихоманова, В. Просалова, М. Шаповал, Н. Науменко та ін. В. А. Степанов стверджує, що текстова основа твору обов'язково продукує наступні тексти, які, своєю чергою, складаються з уявлень, образів, численних асоціацій [167, 3-11]. І. Смирнов визначає

інтертекстуальність як здатність тексту формувати свій власний смисл шляхом відсилання до інших текстів» [164, 12]. Н. Петрова розглядає інтертекстуальність як механізм текстотворення, «сукупність формотворчих і смислотворчих взаємодій різноманітних дискурсів, вербальних і невербальних текстів» [148, 66]. В «Енциклопедії постмодернізму» інтертекстуальність визначено як «метод прочитання одного тексту супроти іншого... це визнання, що всі тексти та ідеї існують у мережі відносин» [58, 171]. Спільним для всіх дефініцій є визнання факту, що будь-який текст є «реакцією» на попередні тексти, а інтертекстуальність є перегуком текстів, яка експлікується певними мовними маркерами.

Аналізуючи дефініції інтертексту та інтертекстуальності у різних дослідників, Н. Кузьміна доходить висновку, що термін «інтертекстуальність» зазвичай поглинає термін «інтертекст», а нерідко «вони вживаються конферентно, вільно заміщуючи один одного». Дослідниця пропонує власну дефініцію понять і визначає інтертекст як «об'єктивно існуючу інформаційну реальність, яка є продуктом творчої діяльності Людини...», а саму людину як «одну з його субстанцій» [99, 20], а інтертекстуальність – як «онтологічну властивість будь-якого тексту (насамперед художнього), яка визначає його «вписаність» у процес літературної еволюції» [99, 25]. Дослідивши зміст поняття інтертекстуальності в різних аспектах – с позицій теорії референції, теорії інформації, семіотики, культурології, семантичному плані, Н. Кузьміна зазначає, що «в усіх тлумаченнях інтертекстуальності є дещо спільне: інтертекстуальність – це глибина тексту, яка виявляється у процесі його взаємодії з суб'єктом» [99, 26]. Близьким до такої візії є думка І. Арнольд про філологію загалом як інтерпретаційне знання, яке «передбачає діалогічні відносини з тим, що було вже сказано раніше в літературі, історії та інших контекстах. Її головний критерій – ерудиція, а предмет - слово» [5, 394].

Отже, інтертекстуальність, як здатність тексту творити власний смисл за допомогою відсилань до інших текстів, можлива внаслідок певних стратегій суб'єктів комунікації – автора і читача, які мають певний обсяг ерудиції. М. Шаповал пропонує говорити про інтертекстуальність у випадку, «коли автор вияскравлює взаємодію між текстами, робить її досяжною для читача за допомогою

специфічних засобів, а читач зі свого боку, сприймає авторську інтенцію у процесі інтерпретації тексту» [204, 46]. Така дефініція, на думку дослідниці, не претендує на всебічну вичерпність, натомість дозволяє окреслити певні кордони дослідження і виконати конкретне завдання: виявити «сукупність формотворчих і смислотворчих взаємодій різноманітних дискурсів, вербальних і невербальних текстів, основною ознакою якої є кратне прочитання тексту, нарощування смислів у місці порушення його лінійного розгортання» [204, 60]. Таким чином, предметом нашого дослідження є «обов'язкова» (М. Ріффатерр), маркована автором інтертекстуальність, яка зумовлює семантичні трансформації тексту і спрямована на діалог з читачем.

1.2. Модерністська проза у світлі інтертекстуальності

Інтертекстуальність, хоча це поняття тісно пов'язано з розвитком постмодерного мистецтва та його теоретичного осмислення, зовсім не обмежується постмодерністською літературою, а завжди була надзвичайно поширеним художнім явищем. Більшість її форм виникли та процвітали задовго до постмодернізму: доведеним є факт, що «плетення текстуальної павутини починається вже з теорії наслідування (*imitation operis*)» [204, 42]. Натомість, при дослідженні інших художніх систем про тематичні перегуки, натяки, запозичення образів й мотивів зазвичай говорять як про цитування, але поняття «цитування» в такому розумінні фактично дорівнює прийняттю концепту інтертекстуальності. Таким чином, сучасне літературознавство поступово підійшло до необхідності поєднання концепції інтертекстуальності з теорією діячності, що передбачає розширення першої «за рахунок таких відносин, які досі у її межах не розглядалися» [164, 46]. І. Смирнов пропонує узгодити між собою системно-діячності та інтертекстуальний підходи до словесної творчості, що має призвести до переходу «від ахронного, універсалістського розуміння інтертекстуальних відносин до розрізнення їх діячності типів, специфічних для кожної з художніх епох, що змінюють одна одну» [164, 71]. Про поворот до розгляду поняття інтертекстуальності з діячності

точки зору свідчить введене М. Фуко поняття епісистем – структур, що діють на позасвідомому рівні і є «основоположними кодами будь-якої культури», «керують її мовою, її схемами сприйняття, її обмінами, її формами вираження і відтворення, її цінностями, ієрархією її практик» (дослідник виокремлює ренесансну, класичну і сучасну епісистеми) [194, 89]. Художній текст за такого підходу постає як носій певної культурної епісистеми і, за визначенням В. Герасимчук, є «оригінальною формою широкого культуротворчого процесу», що виконує одночасно функцію пам'яті (збереження культурних кодів) та функцію «механізму передавання духовних, ментальних надбань минулого, соціального та індивідуального досвіду, (трансляції) знання тощо від покоління до покоління, від епохи до епохи» [45, 68]. Загалом у літературознавстві все частіше говорять про необхідність і важливість дослідження інтертекстуальності саме у такому ракурсі, про виявлення її специфіки (парадигми форм і функцій) в різних художніх системах і школах, окремих родах і жанрах. Комбінаторика конкретних форм інтертекстуальності та спектр їх функцій може слугувати (нарівні з іншими) диференційною ознакою певної художньої епохи.

Метою даного дослідження є аналіз специфіки інтертекстуальності у прозі французького модернізму. Модернізм і постмодернізм є напрямками, що закорінені у ґрунті світової культури: «існують поети, школи і навіть цілі літературні періоди, які пройшли «під знаком Цитати». Так ХХ століття дало принаймні два піки її активності: початок і кінець століття...» [99, 105], отже дослідження інтертекстуальності у модерністських і постмодерністських творах є особливо доцільним. Н. Кузьміна зазначає, що для обох цих часових періодів характерна «глобальна стратегія інтертекстуальності, орієнтована на літературну цитату як свого роду еталон інтертекстуального знаку» [99, 106]. Дійсно, використання різноманітних форм інтертекстуальності було дуже поширеним і в модернізмі, і в постмодернізмі, але їх специфіка та особливості функціонування є однією з ознак, що лежать в основі розмежування цих напрямів, при тому, що впродовж всього історичного коловороту спостерігається «схрещення – майже «переплетення» – модерністського та постмодерністського елементів» [66, 132]. Д. Затонський слушно

зауважує, що «чимала частина світового мистецтва у першій половині XX століття, подібно до мольєрівського пана Журдена, висловлювалася, хоча того не підозрювала, постмодерністською «прозою» [66, 140].

Одностайної думки щодо хронологічних меж і змісту терміну «модернізм» не існує. Проблеми модернізму (термінологію, хронологічні межі, типологічні риси тощо) досліджували Д. Затонський, Д. Наливайко, О. Жолковський, В. Руднєв, Т. Гундорова, В. Агєєва, Т. Денисова, Л. Єремєєв та багато інших дослідників. Щодо історії терміну, він був запозичений в теологів, які пов'язували його з оновленням католицької гілки християнства. Як конкретно-історичне явище модернізм виник у Франції і невдовзі поширився у літературах інших країн Європи. Тривалий час вважалося, що це відбулося у 70-х роках XIX століття, а найпершими проявами модернізму були імпресіонізм і символізм. Саме так визначає межі і наповнення модернізму російський дослідник В. Руднєв: «Модернізм – досить умовне визначення періоду культури кінця XIX – середини XX ст., тобто від імпресіонізму до «нового роману» і театру абсурду. Нижньою хронологічною межею вважається реалістична культура XIX ст., а верхньою – постмодернізм» [170, 44]. Українські дослідники, зокрема О. Галич, також вважають термін «модернізм» скоріше об'єднавчою назвою «багатьох, часто зовсім не схожих теорій і шкіл у літературі, таких як імпресіонізм, неоромантизм, символізм, імажинізм, футуризм, експресіонізм, акмеїзм, авангардизм, дадаїзм та ін.» [38, 312]. У сербському літературознавстві модернізм поділяють на три підперіоди: «перший» модернізм (на зламі XIX-XX ст.) охоплює символізм, декаданс; «другий», т. зв. «міжвоєнний» – експресіонізм, сюрреалізм, дадаїзм та інші авангардні літературні практики, третій – «повоєнний» – творчість письменників 50-70-х років, які продовжують неміметичні пошуки попередників і схильні до формальних новацій» [170, 44]. Польський дослідник Р. Нич вважає, що модернізм триває з кінця XIX століття до 60-х років XX ст., а головна його фаза припадає на 1910-1930 рр. [136, 147-148]. Дж. Барт називає останнім модерністом С. Беккета і виокремлює 1961 рік, як умовну межу між модернізмом і постмодернізмом, бо у цьому році Міжнародною премією

видавців було нагороджено і С. Беккета і Х. Л. Борхеса, якого можна вважати вже класиком постмодернізму.

Хоча термін «модернізм» зазвичай застосовується у широкому значенні, достатньо поширеним є розмежування модернізму і авангарду, модернізму і декадансу. Часто і авангард і декаданс протиставляються модернізму. У Літературознавчому словнику-довіднику 1997 року зазначено, що на відміну від декадансу й авангардизму «концепція модернізму мала конструктивний характер, окреслені естетичні категорії у виразних межах мистецтва як нової реальності, рівновеликій навколишній дійсності, актуалізувала неміметичні форми художнього мислення, які у творчості письменників-модерністів співіснували разом з традиційними міметичними, що зазнали глибокої переоцінки» [103, 470]. Український дослідник В. Іванишин вважає, що хоча існували точки зближення модернізму і декадансу, перший відрізнявся від другого «націленістю на конструктивні пошуки «нової краси»...» [73, 219]. У зарубіжному літературознавстві Ж.-Ф. Ліотар виділяє всередині модернізму помірковану течію (канонізовану) і маргіналізований авангард [170, 44]. Останнім часом поширюється точка зору, відповідно до якої генеза модернізму пов'язується з ХХ ст., точніше, з першим його десятиліттям.

Щодо змістовного і формального рівнів модернізму, то дослідники мають спільний погляд: модернізм виник як заперечення обгрунтованої філософією позитивізму ілюзійністсько-натуралістичної практики в художній царині: «модернізм усвідомлено виступив як течія, що протиставила себе панівному реалізмові» (Д. Чижевський) [201, 218], «модернізм можна вважати бунтом проти «реалізму», але не проти «реальності» (Дж. Е. Міллер) [39, 394]. На зміну філософії позитивізму прийшли ідеї «філософії життя» (А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, В. Дільтей, Г. Зіммель, А. Бергсон, Е. Гуссерль, З. Фройд та ін.), які і стали теоретичною основою модернізму. Модерністів «цікавили криза людських цінностей, ізоляція людини, відчуття абсурдності існування окремого індивіда, постуляція (утвердження) нового гуманізму, пошуки втраченого часу і гармонії...» [73, 218],

звідси філософічність модерністських творів та їх зосередженість на «великих» темах, що є принципово важливою ознакою модернізму.

Відмежування модернізму від постмодернізму є одним з дискусійних питань у сучасному літературознавстві. Дехто з дослідників вважає, що модернізм і постмодернізм у літературі неможливо строго розмежувати й відділити, оскільки вони й зараз паралельно співіснують у переплетіннях і численних контактах (Д. Затонський 2000, П. Палавестра 1983). Модернізм початку ХХ століття, за метафоричним висловом Д. Затонського, «старанно працював на... постмодерний результат» [66, 214]. Загалом, ні у кого не викликає сумнівів спорідненість постмодерністських поетикальних пошуків із пошуками модерністських (і) авангардних митців. Приміром, у французькій літературі з модернізмом початку ХХ ст. постмодерністів єднають формальні пошуки, зближення з іншими мистецтвами, ідеї П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, а з авангардом – характерний потяг до руйнування наявних структур. Те саме спостерігається в літературі інших країн: «в Україні постмодернізм стає рефлексією та завершенням українського модернізму, а водночас і чинником, який продовжує авангардистські тенденції 20-30-х років» [48, 39]. Сербський літературознавець І. Негрішорац пропонує розрізняти принаймні дві глобальні позиції постмодернізму щодо модернізму: постМОДЕРНІЗМ і ПОСТмодернізм. В першому домінує модерністська спадщина, а в другому – інноваційний потенціал: «Перша позиція позначена запозиченням прийомів, кодифікованих у минулому, власне в модерністській традиції, що приводить до постмодерного еkleктизму. Друга спрямована на переоцінку літературних цінностей і своїми зусиллями, скерованими на переструктурування тексту, наближається до пошуків авангардистів...» [170, 45]. Німецький філософ А. Гелен визначає модернізм як «синкретичну плутанину усіх стилів та можливостей» [66, 135], що також свідчить про потенційну неможливість кардинально і з упевненістю розмежувати художні практики модернізму і постмодернізму. Вільне поєднання часто непоєднуваних і віддалених один від одного елементів, яке на змістовному і формальному рівні демонстрували у своїх творах модерністи, на наш погляд, можна

розглядати як місток до художньої практики постмодернізму відповідно до класичного каталогу постмодерністських характеристик І. Гассана: випадковість, анархія, процес, метонімія, комбінація тощо.

При тому, що модернізм і постмодернізм використовують подібні художні форми, прийоми та ідеї, є ціла низка певних ознак, за якими вони різняться. До цих ознак відноситься й відношення до інтертексту, що проявляється у стратегіях інтертекстуальності, застосуванні певних форм і наданні їм специфічних функцій у художньому творі. Однією з показових ознак, за якою модернізм кардинально відрізняється від постмодернізму, є його світосприйняття – віра в історичний прогрес, у здатність людства змінити світ на краще. Д. Затонський, характеризуючи модернізм і постмодернізм з цієї точки зору, наголошує, що «перший так чи інакше жадає Земного раю, і, отже, в Рай цей усе ж таки *вірить*, а другий, загалом, і з усіма наслідками, *не вірить*» [66, 133]. Це пояснює притаманні багатьом модерністам «характерні пошуки позитивних ідеалів, утвердження національної ідеї, звернення до Бога, християнської моралі, наголошення на винятковості і всевладності творчої особистості у сфері духовності» [73, 218].

Ще однією основоположною ознакою модернізму є те, що письменники-модерністи, відмовляючись наслідувати реальність, намагаються моделювати світ, а, як відомо, «від моделі світу до міфу залишається один крок» [204, 51]. Ще О. Лосев зазначав: «поетичним є не самий предмет, до якого спрямована поезія, але спосіб його зображення, тобто врешті решт спосіб його розуміння. Те саме можна сказати і про міфологію» [109, 74]. Таке відношення модерністів до предмету зображення радикально впливає на сприйняття і використання інтертексту (як тексту культури) у їхніх творах. Новий світ (і новий міф про нього), суб'єктивну віртуальну реальність модерністи створюють через алюзії, ремінісценції, дзеркальні літературні відображення. Невипадково саме у модернізмі стає актуальною і набуває широкого розповсюдження конструкція «*mise en abyme*» (А. Жід), або «геральдична конструкція» (М. Ямпольський). Термін (дослівний переклад з французької –

«конструкція у вигляді прірви») був запозичений з геральдики і вперше застосований до тексту А. Жідом, що визначив його як прийом «одне в іншому, такому ж самому», а потім підхоплений Дж. Джойсом, який обожнював усілякі дотепні «mots». К.-Е. Мані розглядає цей прийом як «ідею авторства з подвійної точки зору – духовного та часового»: введення у надра тексту «безкінечної множинності паралельних дзеркал» утворює через «світ відображень» його «внутрішній простір (подібно до того, як за допомогою гри дзеркал дизайнери збільшують простір занадто тісної кімнати)» і «забезпечує твір метафізичною глибиною, яка витягує його єдиний трансцедентальний смисл» [222, 270-271]. Таким чином, моделювання здійснюється з елементів (і на основі) всієї попередньої культури, а не лише її активної актуальності, нові смисли утворюються за рахунок зміщень і трансформацій, а «інтертекст сполучає текст з культурою як насамперед інтерпретуючим, пояснюючим, логізуючим механізмом» [218, 409]. Так народжується концепція «чистого» роману, який повинен займатися, за визначенням А. Жіда, не «(превратностями) долі, везінням та невезінням, соціальними відносинами, боротьбою пристрастей, характерами», а «сутністю буття» і представляти «історію душі, розглянутої поза усіма історичними змінами» [222, 279].

Конструкція «mise en abyme» дає можливість звільнити предмет зображення – реальність і людину – з тенет часу та індивідуальних особливостей і подивитися на те й інше неупереджено. Кожне з відзеркалень («ретроспекцій сюжету на самого себе» (А. Жід) у геральдичній конструкції «викривлене» своїм часом, але через накладання великої кількості «кривих» відображень одне на одне часові і просторові деформації відсіюється і відбувається очищення сутності буття. К.-Е. Мані зауважує: «Саме через аналогію і начебто заперечення виникає в екзистенціальній філософії те, що Жаспер називає «трансцедентальним кодом» [222, 276]. Французький дослідник виокремлює кілька основних ефектів застосування прийому геральдичної конструкції у творах модерністів: по-перше, це естетичний ефект – враження розширення, поглиблення і безмежної складності

(багатошаровості) художнього тексту; по-друге – технічний ефект – змінення «плану», перспективи, включеної в течію оповіді; по-третє – надання твору смислу, який робить його трансцендентним [222, 274-276]. Внаслідок цих ефектів утворюється бездонна характерна для геральдичних конструкцій «семантична воронка», яка, на думку М. Ямпольського, «подміняє фінальний смисл самим процесом його пошуків. Інтертекст конститує смисл як роботу з його пошуку» [218, 90-91].

Це зауваження виявляє ще одну основоположну ознаку модернізму, яка також безпосередньо пов'язана з прагненням до моделювання світу: змістом модерністських творів є пошук вічного (позачасового і позапросторового) сенсу буття. При цьому створення нової культурологічної моделі буття людини у «теперішньому» і водночас «вічному» часі відбувається через призму культурного досвіду, закріпленого в художніх текстах. Інтертекст для модерністів – це певний художній «архів» для розуміння і осмислення сучасного і прогностичного передбачення майбутнього. Невипадково просвітники, які мали на меті «просвітити» людство і вивести його на шлях «свідомого» прогресу, вважали таким важливим створення всеохоплюючої енциклопедії, що давала уявлення про усі ідеї, поняття, процеси, явища і речі, що наявні на цей момент часу або існували в минулому і. В даосизмі вважається, що потрібно «спостерігати за минулим, щоб дізнатися про майбутнє. В цьому і заключається природний закон передбачення» [56, 89].

Вибір елементів інтертексту і принципи їх поєднання в тексті мають у модерністів, як зазначає Н. Фатєєва, певну концептуальну установку, в основі якої лежить «прагнення охопити усю незчисленну множину зв'язків і відносин (деякою мірою звільнених від часової залежності), які існують між поняттями, явищами і речами у світі» [185, 46]. При цьому, модерністи постулюють множинність потенціальних варіантів культурологічної моделі буття людини і тому зосереджуються не на визначенні або утвердженні якоїсь конкретної моделі, а на

самому процесі її пошуку. Цей процес, що постає як генерування нових смислів через переосмислення старих, закріплених в культурному досвіді у вигляді класичних художніх зразків (образів, ситуацій, мотивів, символів тощо), і складає основний зміст модерністських творів. Він є і основним змістом «життєтворчості» (Н. Фатєєва) модерністських митців: «Взаємодія між матеріями відверто суспільними і суто приватними – це чисто «модерністська» взаємодія» [66, 215]. На цій характерній особливості творчого методу модерністів акцентував Д. Чижевський: «У багатьох модерністів нашо́вхує́мось на підкреслено-нарочиту амбівалентність у висловлюваннях про кардинальні проблеми філософії або на задушевну сповідальність такої широти, що опозиційні протиріччя умироутворюються в ній. Зрештою, у своїй еволюції певні творчі натури піднімалися до поглядів, які різко суперечили їхньому попередньому світосприйняттю [201, 226].

Модернізму притаманний зумовлений, на думку Дж. Барта, «ірраціоналізмом, саморефлексивністю та моральним плюралізмом» [86, 187], акцент на пошуку, що призводить до перегляду ним на межі століть усієї системи координат культури – філософських, естетичних, етичних. Принципова ж відмова від усталених моральних оцінок забезпечує подолання одномірності попередніх інтерпретацій і нове трактування культурної спадщини, адже на зламі століть «змушені були змінюватися не лише спадкоємці культури XIX століття, але і її зразки» [63, 103]. В добу модернізму на тлі кардинальних змін у суспільстві (руйнування канонізованих стереотипів мислення, сприйняття і оцінки духовного стану особистості і соціуму) відбувається художня революція, яка впливає і на відношення до інтертексту: здійснюється «якісне переосмислення канонічних домінантних лейтмотивів традиційних зразків і включення їх в змістову структуру сучасних філософських, етичних і психологічних теорій і концепцій, орієнтуванням на найповніші наукові уявлення про духовну природу людини і багатоманіття форм її вияву і реалізації в інтимно-особистісному і громадському житті» [4, 11]. Отже модернізм є феноменом інтелектуально-духовним, він тяжіє до складного синтезу

різних культурних моделей (історичних, релігійних, філософських), а культурософська глибина кращих модерністських текстів ґрунтується на широких фонових знаннях літератури, мистецтва, науки, релігійно-філософської думки. Модерністів, що тяжіють до створення нових міфів, особливо притягують специфічні тексти – архаїчні, античні, євангельські міфи та міфологізовані тексти попередньої літератури. Невипадково, як зазначає Д. Затонський «Джойс в «Уліссі» (не кажучи вже про «Поминки по Фіннегану»), вперто прагнув привести сучасну йому дійсність до знаменника міфу...» [66, 140]).

Засаднича зорієнтованість модернізму на текст культури в контексті прагнення до тотального оновлення світу і мистецтва по-новому висвітлює питання про місце і роль пам'яті в пізнанні та осмисленні основоположних проблем буття, «вічних» цінностей. Проблема пам'яті завжди загострюється у «перехідні» періоди, що характеризуються підвищеною динамічністю економічних, суспільних процесів, нестабільністю життя, швидкої зміни етичних та естетичних пріоритетів. Але мотив пам'яті не зникає з художніх текстів з закінченням перехідної доби межі ХХ-ХХІ століть, а залишається актуальним «для Пруста і загалом для прози ХХ століття» [63, 116]. Мотив пам'яті є значущим поняттям для осмислення категорії інтертекстуальності в модернізмі, як складової його загальної установки на культурну інновацію: «Нове і традиційне вступають у динамічний сплав, який значною мірою виявляється відповідальним за виробництво нових смислів» [218, 16]. Характерний для модернізму синтез традиційного і новаторського, творення нових смислів при насиченому літературному, філософському та історичному контексті відмічають усі дослідники. Так В. Герасимчук зазначає: «Пошуки нової культурної парадигми, певної інваріантної моделі тріади: людина – культура – гуманізм, що нею невтомно проймаються і автори творів і їхні герої, здійснюються в аспекті відтворення фундаментальних цінностей культури та залучення до її силового поля тих нових віянь, які не є для неї загрозливими» [45, 112-113].

Пам'ять культури стає для модернізму онтологічною призмою і гносеологічним інструментом у пошуках нових моделей існування людства у світі, слугує для поглиблення вихідної перспективи тексту, де «один і той саме претекст проглядається одразу з повним віялом своїх корелятив та відображень у різних шарах часу і контекстах» [185, 8]. Інтертекстуальні зв'язки у цьому випадку «мають характер відсилай до інших текстів, у широкому семіотичному значенні – до тексту культури» [131, 9]. Таким чином, інтертекстуальність не зводиться у модернізмі у конструктивний принцип, а є, з одного боку, «фільтром світосприйняття письменника, який відчуває світ як потік культурних асоціацій», «вільною рефлексією культурних кодів» [204, 50], а з іншого – «способом творення власного тексту і ствердження своєї творчої індивідуальності через складну систему зв'язків опозицій, ідентифікації і маркування з текстами інших авторів» [185, 25]. У модерністських текстах майже кожне слово відсилає до претекстів, але ці відсилання ніколи не є однозначними, адже художня література «перетворює елементарні семантичні сполучення міфопоетичного порядку на універсалії культури» [164, 44].

Аналізуючи інтертекстуальність у модернізмі, Н. Фатєєва виділяє дві полярні тенденції переломлення та поєднання поетичних «квантів» – футуристичну і орієнтовану на поетику акмеїзму. Остання виявляє характерну особливість саме модерністської (а не авангардистської) інтертекстуальності, коли відбувається «з одного боку, напруга усіх детермінант пам'яті цих «цитатних атомів», а з іншого – монтаж цих квантованих претекстів здійснюється так, що віддалені претексти, не пов'язані один з одним до цього моменту, вступають у зв'язок, у свою чергу породжуючи усе нові й нові ряди зв'язків, які блискавично множаться» [185, 46] (тут спадає на згадку «семантична воронка» М. Ямпольського). Утворюється специфічно «модерністський» інтертекстуальний лабіринт – другий з лотманівських «двох поняття лабіринту: увійти, щоб не вийти, – увійти, щоб знайти вихід» [111, 667]. Модерністи «входять» у лабіринт інтертексту не для того, щоб загубитися в ньому як постмодерністи, а для пошуку виходу – створення «Земного раю» (Д.

Затонський). Якщо «будь-який лабіринт має на увазі свого Тезея, того, хто «розколдовує» його таємниці та знаходить шлях до центру» [111, 656], то Тезеєм інтертекстуального лабіринту стають модерністи, які йдуть до центру – осмислення основ буття. Недарма Д. Затонський зауважує, що М. Пруст, Дж. Джойс, Ф. Кафка, А. Жід, В. Вулф, яких «дружно прирахували до модерністів», були звернені до буття «незмінного, яке немовби вічно обертається навколо своєї осі» [66, 140].

Творення художнього тексту в модернізмі об'єднує два процеси – відновлення архетипічної семантики та модернізацію її за допомогою смислового перетворення в тексті, а цей останній процес завжди відбувається в рамках його діахронічної системи [164, 44]. У плані методології інтертекстуальних досліджень цей процес можна охарактеризувати як «діа-логіку» (термін І. Смирнова), поєднання проективної та інтродективної інтертекстуальної роботи письменника: застосування проективної інтертекстуальності переоформлює за правилами нової системи ті відношення між текстами, які вже були утверджені старими системами, а інтродективна протиставляє створювану діахронічну систему (в принципі) всім тим, що існували до неї [164, 123]. Таким чином, модерністська інтертекстуальність реалізується через відбір та комбінацію претекстів і трансформацію, модифікацію, модернізацію традиційних (усталених) смислів, що закладені в них.

Оскільки «супровідним» комплексом модернізму є «множинність філософсько-естетичних теорій та концепцій з історії й культурології, взаємодія і протистояння модерністського і не-модерністського типів творчості» [40, 6], то природною для нього є орієнтація на оригінальність твору і особливе ставлення до категорії авторства. В цьому модернізм, де автор є «стратегом» свого твору, гарантом його смислу, кардинально відрізняється від постмодернізму, в якому поняття автора «розмивається». Ця кардинальна відмінність виявляється і в специфіці застосування інтертекстуальності у творах модерністів і постмодерністів. Модерністський автор «творить» і є суб'єктом щодо інтертекстуальності, а постмодерністський «скриптор» – «пише» і є об'єктом щодо неї. Алюзійно-

ремінісцентний апарат у модернізмі підпорядкований стратегії автора і служить для підвищення естетичного, філософського, інтелектуального потенціалу тексту, а в постмодернізмі всі можливі цитації не збагачують текст, а «перетинають і нейтралізують один одного» [41, 60].

Ще однією принциповою ознакою інтертекстуальності доби модернізму є оновлення авторських стратегій з урахуванням зворотних читацьких реакцій. Це означає, що «не лише вибір інтертекстуального інструменту виявляє наміри абстрактного автора щодо свого читача, а й саме звернення до інтертексту імплікує модус реценсії у текстову тканину і робить його чинником художнього твору» [204, 123]. Така властивість модерністського різновиду інтертекстуальності підтверджується, на думку Н. Кузьміної, тим, що, приміром, «у науковій поетиці акмеїзму так багато роздумів «про співбесідника». Інтертекстуальність твору потребує особливого читача: «лише у цьому випадку можливий резонанс, який багатократно примножує енергію твору і наближує до досягнення багатоманітних потенційних смислів тексту» [99, 106]. У концепції мотивного аналізу Б. Гаспарова функціонування тексту розглядається двояко: як «конструктивне» (репрезентує текст як «знакову систему», «культурний код», «структуру», «мову») і «органічне» (як «частину людського досвіду», що закономірно всотує в себе широкий культурний досвід) [42, 272-273]. Текст, таким чином, розглядається як вторинний феномен, який формується культурними кодами і сприймається через культурні коди. На наявність кодів культури, що керують схемами її сприйняття, як вже згадувалося вище, вказував і М. Фуко. У. Еко вживає термін «фрейм» – «метатекстове обрамлення текстових ситуацій, щоб зробити їх зрозумілими» [57, 100]. Інтертекстуальні фрейми, зауважує В. Герасимчук, обумовлюються культурологічним фоном читача, який як носій певної культури зі своїми кодами, по різному сприймає один і той самий літературний текст [45, 337]. Інтертекстуальність же є обсягом культурної пам'яті тексту – сферою, в рамках якої твориться і сприймається твір, бо для читача вона є «настановою на глибше розуміння тексту чи

компенсацію його нерозуміння за рахунок експлікації багатовимірних зв'язків з іншими текстами» [185, 25].

Митці-модерністи постають перед потребою вербалізувати своє світобачення новими засобами, що призводить до «спрямованості на експеримент, широкого залучення знань із різних сфер людської діяльності, часто далеких від літератури і мистецтва...» [38, 312]. Проза якнайбільше відповідала завданням модернізму, адже, якщо «поезія – мова почуттів», то проза – це «мова думок»: саме в прозу «активно проникають філософія, історія, публіцистика. Поняття «проза» (від лат. *prosus* – вільний) і «вірш» знаходяться у бінарній опозиції і визначають їх по-різному: як «різновиди художнього мовлення», [73, 228], «типи словесно-художньої творчості» [39, 93] або «найширші категорії композиції» [91, 26]. Поділ на прозу і поезію не є генеалогічним: епічні, ліричні та драматичні твори можуть мати і віршову і прозову форму. Широко застосовується поділ жанрів на прозові та віршовані. І. Безпечний визначає прозу як «літературно-художні твори вільної оповідної форми (оповідання, нарис, повість, роман), не зв'язані ритмічними повторами» [13, 155].

Художня проза веде свою генеалогію від публічних промов давньогрецьких ораторів: «Перетворення ораторського виступу на справу свідомої виучки мало своїм наслідком... й появу нового типу словесної творчості – художньої прози як особливого виду літератури. ...Ораторська мова призначалася тепер не лише для виголошення, а й просто для прочитання» [39, 94]. Проза утверджувалася з розвитком писемності і особливо друкарства. На думку В. Кожина, «Із зовнішньої, чисто фактичної точки зору перехід від поезії до прози означає, що мистецтво слова звернене тепер не безпосередньо до слуху, а, насамперед до очей. Тільки тепер, по суті, на місце «співака» приходять «письменник», а на місце слухача - читач» [172, 292]. М. Наєнко також зауважує, що літературна історія XIX ст. і пізнішого часу підтвердила: в літературному процесі переміг епос – спочатку віршований, а згодом – прозовий» [128, 34].

У нашій роботі ми вживатимемо поняття «проза», маючи на увазі певне коло прозаїчних жанрів: роман, повість, оповідання, новела тощо. До речі, І. Франко, почасти використовував терміни «роман», «повість», «оповідання» як синоніми, не розмежовуючи чітко ці жанри, що, на думку Н. Бернадської, зумовлено впливом польської жанрової системи, в якій роман не розмежовується з повістю [19, 94]. Жанрова межа між оповіданням і романом є досить розмитою й гнучкою. Дефініція цих жанрів, яку дають різні літератори свідчить про відмінність на рівні обсягу, структури й масштабу охоплення теми. М. Павич вважає, що «оповідання відрізняється від роману тим, що в оповідання – один хребет, а роман мусить мати принаймні два хребти» [170, 177]. Російський формаліст Б. Ейхенбаум проводить паралель з математикою: «Новела – це завдання для створення рівняння з одним невідомим; роман – завдання для різних правил, яке вирішується за допомогою системи рівнянь з багатьма невідомими, де важливішим є інтервальний матеріал, аніж кінцева відповідь» [170, 82]. Спільним для даних прозових жанрів є те, що вони звернені «до одиничного читача, є найбільш придатною формою для нашої гарячкової, різноманітної, індивідуалізованої епохи» (Р. Мюллер-Фрейєнфельс) [19, 237]. У цьому був впевнений І. Франко: «Роман, повість, новела (...) в наших часах, запановують майже неподільно в літературі, захоплюють найширший інтерес читаючої громади, витискають майже всі інші роди поезії, особливо епічної, і, стаючись духовною стравою мільйонів, здобувають величезний вплив і першорядне значення в історії людської цивілізації» (І. Франко) [19, 91].

Застосування нами терміну «проза» зумовлений певними особливостями досліджуваного нами напряму, адже модернізм характеризується не в останню чергу новаторством у жанровій сфері. Д. Чижевський зазначає, що всі модерністи «вміють порушити філософську і соціальну тематику, використовуючи при цьому витончену «модерністську» форму [201, 224]. На їхню думку, головним фактором процесу творчості була творча інтуїція, яку А. Бергсон розумів як повне прозріння, де «акт пізнання збігається з актом, що породжує нову дійсність у свідомості людини» [38, 309]. Саме інтуїція уможливлювала проникнення у трансцендентну сутність буття, а

література, таким чином, могла реалізувати свою фундаментальну здатність досягати найпотаємніші онтологічні глибини буття й одуховнювати світ. Ф. Ніцше в «Народженні трагедії» зауважував: «Мистецтво – це не наслідування природи, а її метафізичне доповнення, яке постає поряд із нею, щоб подолати її» [71, 38]. Й. Г. Фіхте також вважав, що у процесі мистецтва особистість не відтворює існуючий світ, а творить власний, що, мистецтво, таким чином, готує особистість до філософського розуміння дійсності, яка, у свою чергу, є продуктом людського духу [38, 146]. Внаслідок цього, модерністи відкидали традиції життєподібного мистецтва і «на рівні художньої форми представляли внутрішній монолог, «потік свідомості», асоціативний монтаж, ускладнену метафоричність...» [73, 218]. Це дозволяло їм «зводити зовнішнє існування до духовного, коли зовнішнє явище, співвідносне духу, стає його розкриттям» [38, 142]. Аристотель взагалі вважав, що «поезія філософічніша й серйозніша за історію, поезія говорить більше про загальне, історія – про окреме», причому не лише «про те, що сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче» [38, 36]. Прагнення до узагальнення, до досягнення «невидимого» в художній прозі часто проявлялося в руйнуванні традиційних уявлень про сюжет і композицію твору, умовності, викривленні часово-просторових характеристик, іронії та пародіюванні, ігрових стратегіях тощо.

Найпоширенішим прозовим жанром у передуючому модернізмові напрямі реалізму був роман, але саме він викликав найбільше негативу у модерністів. Класичному роману була притаманна детальна фабульна розробка, тісний зв'язок між подіями твору, ґрунтовна вмотивованість вчинків персонажів. У ХХ столітті, коли у романі психологізм починає витісняти зовнішню подієвість, у літературних колах заговорили про кризу цього жанру, а у 20-30-х роках в різних країнах світу розгорнулася дискусія про роман: йшлося про занепад цього жанру. Очевидно, що в основі песимізму щодо майбутнього роману лежало уявлення про роман як провідний жанр реалізму, який на той час вже ізжив себе. Н. Бернадська, зауважує, що навіть сучасні літературознавці, створюючи теоретичну модель жанру роману, орієнтуються на роман реалістичний і нагадує, що Д.Чижевський одним з перших

звернув увагу на суперечливість такого тлумачення, бо оцінював реалізм не як вершину розвитку літератури, а черговий минущий етап [19, 24-25]. Переосмислення місця напряму реалізму в історії літератури змінило погляд і на реалістичний роман, і на жанр роману загалом. Дослідники акцентують на тому, що вже зародження роману було пов'язане з цікавістю до світу окремої людини, до її неординарності і протистояння світові, яке завжди має драматичне і навіть трагедійне забарвлення. На думку Є. Мелетинського, «роман є епосом окремого життя», а це означає, що «античний та особливо середньовічний романи варто вважати повноцінними формами жанру», адже «у будь якому романі соціальні стосунки опосередковані стихією окремого життя» [120, с. 292]. Усі інші ознаки роману, такі як поліфонізм, змінна точка зору, тяжіння до реалізму тощо, дослідник вважає характерними лише для окремого, сучасного, етапу в розвитку жанру, а не для всього жанру загалом [32, 17].

У сучасному літературознавстві поряд з реалістичним романом визначають такі «жанрові різновиди роману, як, наприклад, романтичний, символістський, постмодерністський, які мають специфічне філософське підґрунтя» [19, 25]. Специфічним філософічним підґрунтям для французьких письменників-реалістів від Стендаля до Золя, як зауважує Д. Наливайко, був просвітницький антропологізм, як чітко сформульована соціо-філософська концепція, що міцно пов'язує людину і суспільство [130, 71], але вже напочатку XX ст. ситуація докорінно змінюється. Оновлення роману на межі XIX-XX ст. І. Франко вбачає у поглибленому психологізмі і визначає характер цього поглиблення: не від індивідуальної психології до соціології, а, навпаки, від соціології до індивідуальної психології [19, 92]. Нова філософська антропологія починає розглядати людське буття у двох площинах – метафізичній і соціологічній: визнаючи соціальність як необхідну складову частину людської природи, вважає все ж таки, що основоположними феноменами людського буття, які визначають її життя, є любов, творчість, щастя, гра, праця, віра, смерть, сенс життя тощо. Отже, як метафізична істота, людина стає людиною, коли відкриває у собі метафізичний вимір, тобто надприродний, такий,

який не має фізичних причин (любов, совість, добро, розум). А в соціології закріплюється погляд на людину як на універсальну істоту, що не зводиться до оточуючого її соціуму і увага акцентується на взаємодії людини та універсума, макро- і мікрокосма. Нові виміри феномена людини (космічний, біологічний, соціальний, культурний, психологічний) зумовлюють новий підхід до вивчення «основних відношень, які виражають природу людини, її унікальну позицію у світі, – це відношення до іншої людини («Я» і «Ти»), до суспільства («Я» і «Ми»), до культури і природи [19, 272-273]. Таким чином, через потребу переосмислення як особистості, так і уявлення про реальність «в ХХ ст. роман вимушений заново розв'язувати проблему особистості, встановлюючи новий контакт з реальністю, що обумовлює також пошук нових форм досягнення аутентичності художнього висловлювання» [104, 64].

Отже у сфері головного прозового жанру відбуваються зміни на рівні і тематики і форми. Ці зміни, зумовлені суспільно- і культурно-історичними факторами, є ознакою не «смерті» роману, а скоріше появи його нового різновиду (модерністського роману), адже головним предметом зображення залишається окрема людина, неповторна особистість. Криза роману напочатку ХХ ст. – це криза реалістичного роману, його ідей, тем і форм. Наприкінці ХХ ст. ставлення літературознавців до цього жанру змінюється: А. Михайлов вважає, що роман – це жанр, що «не дорівнює собі», виходить за власні межі і в добу постмодернізму утверджується як універсальний поетичний жанр [122, 462]. В. Пестерев називає роман «найбільш важко вловимим літературним жанром» і підкреслює, що саме ця його особливість найяскравіше виявляється в епоху постмодернізму [147, 20]. Формотворчість є процесом синтезування і відповідає потягу до універсального синтезу, притаманного постмодернізмові, а використання великого арсеналу прийомів художнього синтезування є співзвучним із синтетичною жанровою сутністю роману [170, 174]. Таким чином, у творчості постмодерністів відбувається розмивання меж між жанрами, «романна матриця стає полем експериментів із розширення жанрових меж роману» [170, 175], що на думку Л. Чернець, свідчить

про «атрофію» чи «романізацію» (М. Бахтін) жанрів сучасної літератури і «логічно веде до визнання неактуальності проблеми жанрів у новій літературі» [198, 32]. Сербський письменник Б. Пекич в одному зі своїх інтерв'ю наприкінці 70-х років зазначає: «У наш час (...) термін «роман» втратив будь-який зв'язок з літературою і став ординарним, комерційним поняттям, яким – як чарівним плащем – накривається кожна прозова форма» [170, 176]. Наслідком цього є тенденція, яка спостерігається у сучасних наукових розвідках: дедалі частіше дослідники замість жанрового визначення «роман» застосовують вираз «романні жанри», як, приміром, Днепров у праці «Ідеї часу і форми часу» 1980 р.

Як вже зазначалося, модернізм важко відмежувати від постмодернізму за деякими критеріями, до яких можна віднести і експерименти в галузі формотворчості. Модерністи, відмовляючись від «застарілого» на їх погляд жанрового різновиду «реалістичний роман», застосовують специфічну жанрову стратегію. По-перше, модерністи намагаються оновити жанр роману, що виявляється у появі «роману про роман», «нового роману» тощо. У французькому модернізмі низку пошуків у галузі романотворення розпочав А. Жід, створивши революційну теорію «чистого роману», викладену в експериментальному романі «Фальшивомонетники» (1925). Письменник виступив проти наслідування реальності в романі (як у XIX ст.), оскільки фактографічність, залежність від об'єктивної реальності, вбиває неповторну сутність життя, а саму реальність розглядав «як пластичний матеріал» для митця. У «Фальшивомонетниках» викладена програма «очищення» роману від дійсності: звільнення «від усіх елементів, які конкретно роману не належать», а належать фотографії, фонограмі, кінематографу (А. Жід). «Чистий» роман, відкидаючи залежність письменника від об'єктивної дійсності, проголошує суб'єктивну сваволу творчості. Не погоджуючись з тим, що головною властивістю роману є «боротьба з громадським станом», А. Жід проголошує: «Стан – це я, митець». Новий роман, на думку письменника, має «справляти враження нескінченості», «ерозії контурів», синтезувати елементи різних видів мистецтва – музики, живопису, літератури (щось

схоже на «Мистецтво Фуги» Баха), створювати нові способи зображення персонажів. Теорія «чистого роману», вироблена Андре Жідом, стала передтечею «школи нового роману». По-друге – звертаються до «нейтральних», амбівалентних прозових жанрів (оповідання, повість), а також жанрів віддалених від них епох (соті, легенда тощо). По-третє, багато хто з митців створює нові (авторські) жанрові різновиди, адже з кінця XIX століття, як слушно зауважив П. В. Палієвський, у літературний процес входить все більше експерименту [171, 105]. Експеримент почасти відбувався на основі схрещування літературних жанрів з жанрами інших видів мистецтва – насамперед живопису і музики (а пізніше і кіно), до взаємодії з якими тяжів літературний модернізм. Авторське визначення жанру власного твору могло бути винесено у заголовковий комплекс, міститися у назві твору або пояснюватися й обґрунтовуватися у самому тексті. І, нарешті, утворення нових жанрів (або модифікація старих) відбувається за рахунок зближення літератури з філософією та публіцистикою: «До рангу художньої літератури підносяться так звана література факту – епістолярний твір, мемуарний, автобіографія, щоденник як самостійні твори і як фактори стилізації інших жанрів», яка з початку XX ст. складає «дуже великий і різнобарвний пласт світової літератури» [91, 46].

Основними ознаками модерністської прози є психологізм, поліфонічність, суб'єктивність, металітературність. Психологізм, як вже зазначалося, мав принципово інший характер ніж у реалістичному романі. В. Домбровський назвав модерністський роман «символічно-містичним», маючи на увазі його зосередженість на змалюванні внутрішніх, душевних переживань, відтворенні містичного, загадкового зв'язку між людською душею і світом трансцендентних явищ [19, 307]. Найкраще визначення новітньої психологічної прози (роману й повісті), її «універсальну формулу» на межі XIX – XX ст. дав, як вважає Т. Пастух, І. Франко, чим випередив сучасних українських і російських теоретиків щодо структури такого твору [19, 92]. І. Франко вважав основоположною ознакою модерністської психологічної прози зображення «душевного перелому в душі кожного чоловіка, того перелому, що починається гріхом, порушенням суспільного

порядку та етичного закону і через безодні завзятості, зневіри, розпуки доходить до жалю, каяття, покути і кінчиться розкошами поєднання і душевного відродження та заспокоєння» [19, с. 93].

Іманентною рисою модерністської прози є також поліфонічність, зумовлена тим, що її предметом стає «неготова сучасність» (М. Бахтін), тобто незавершена дійсність, яка знаходиться у процесі становлення. Через це і твір не може бути замкнутим, він розкривається як життєвий процес, який продовжується в перспективі [11, 455-479]. В незавершеній дійсності людина теж є принципово незавершеною, тому знаходиться в безперервному пошуку, який власне і є, як вже зазначалося змістом і смислом модерністського твору. Аналізуючи сучасний роман, Д. Лукач вказує: «суть роману, яка визначає його форму, об'єктивується в психології героїв: ці люди постійно в пошуку», який є фактом їхнього душевного життя, а самим героям не обов'язково «щось відповідає в світі об'єктів чи світі норм». [114, 34]. Процес пошуків модерністських героїв реалізується через діалог у часі і просторі: «Активна багатомовність», за М. Бахтіним, – перша з трьох принципово романних рис, яка поєднується з двома іншими – «докорінною зміною часових координат» і «контактом з незавершеною дійсністю» [11, 455 (Епос)]. Двоголосся – це важливий елемент будь-якого прозового твору і дискурсу, бо в кожному слові залишаються сліди, «маркери» чиєїсь сказаності [38, 344]. Отже, діалогічність постає як наскрізний діалектичний зв'язок суб'єктів: Г. Грабович вказує, що у діалог може вступати тільки суб'єкт-особистість, яка, по-перше, «не є об'єктом відчуження»; по-друге здатна до сприйняття Іншого як особистості, а тому передбачає можливість і здатність відносин з Іншим через самоодивлення»; по-третє, «вступає в діалог як процес співтворчості – спільного творення нового світу спілкування, самих себе» [47, 122]. У модерністських творах такий діалог вимагає застосування широкого вертикального і горизонтального інтертексту, тому інтертекстуальність творів є зворотнім боком діалогічності.

Оскільки модерністи не «відтворювали» реальність, а творили у тексті власний світ, моделювали дійсність, їхні твори були підкреслено суб'єктивними. ще

М. Бахтін зауважував, що «лише самих себе завжди й показуємо ми в образі» [11, 447]. При цьому, модерністи, почасти відкидаючи усталені суспільні звичаї, «нормативну» мораль, все ж вірили у людину і прогрес і, тому, мали специфічну етико-антропологічну концепцію, в основі якої були покладені «відповідальність перед світом, перейнятість обов'язком, мірилом яких є сумління» [80, 15]. Оскільки етика модерністів здебільшого має позачасовий і позапросторовий характер, тяжіє до трансцендентного, їх твори наскрізь інтертекстуальні. Причому, модерністська суб'єктивність виявляється у специфічній модерністській інтертекстуальності: примхливому переплетенні інтертекстуальних включень з міфів, біблійних текстів, хрестоматійних літературних творів, відсилок до історичних подій, філософських ідей, наукових відкриттів тощо та індивідуального досвіду: власних переживань, виховання і стилю життя, зумовлених в тому числі національним менталітетом та перебуванням у певному суспільному середовищі (згадаймо Дж. Джойса, М. Пруста, Ф. Кафку, А. Жіда, М. Булгакова та багатьох інших).

Невід'ємною рисою модерністської прози є також металітературність: саме у творчості модерністів, які відмовляються від наслідування реальності, відбувається повернення «літератури до самої себе» (М. Фуко). Намагаючись з'ясувати сутність людського буття, модерністська література актуалізує культурний досвід людства протягом всієї відомої (і невідомої) його історії і використовує архетипічні топоси, традиційні мотиви, сюжети, образи, філософські концепції тощо. Всі ці складові переосмислюються, «переплавляються» у модерністській алхімічній лабораторії у намаганні отримати «філософський камінь» для розуміння сенсу буття. Культурна спадщина для модерністів є борхесівською «вавилонською бібліотекою», де вже є всі відповіді, але до них треба знайти ключ. Це – архів символів, матеріал для алегорій, оптика для сучасності, пазли для утворення майбутнього, які модерністи, міксуючи залежно від своїх асоціацій (колективна + індивідуальна свідомість), трансформують й утворюють нові смисли. Якщо застосувати запропонований Н. Фраєм поділ художньої літератури на розповідну (наголос ставиться на фабулі) і тематичну (акцент на зацікавленні ідеями) [170, 179],

то модерністську прозу слід визначити як тематичну, адже її зміст – це міркування над основоположними питаннями буття, пошук нових рішень, а не зображення подій. При цьому, Ц. Тодоров (мова йде про загальну теорію тематичного аналізу) зауважує: «літературний твір варто вважати не перекладом попередньої думки, а місцем, де народжується смисл, не здатний існувати в будь-якому іншому місці» [19, 244].

Найбільш показовим зразком металітературності тексту є органічний для модернізму «роман про художника» (Н. Бочкарева). За визначенням Н. Бочкаревої, його головний «романний зміст» – «життя художника як творчість у хронотопі культури»: «Багатоголосся реального життя поєднується у ньому з поетичними голосами культури, утворюючи складну поліфонію...» [24, 218]. Ця поліфонія виливається в акцентовану діалогічність, що, на думку Ніни Бернадської, «зокрема, виявляється і в особливій інтертекстуальності – насиченості тексту іменами, назвами творів, прихованими алюзіями та цитуванням» [19, 310]. Така специфічна інтертекстуальність є органічною складовою сюжетно-композиційної побудови «роману про художника», яку дослідниця визначає як тричасткову структуру – життєпис, твори художника і роздуми про мистецтво. Така трикутна побудова органічно пов'язана з трикутними структурами образу героя, часу і простору: «Структура образу героя в романі про художника визначається триєдиною природою людини, відображеною в християнській концепції і гегелівській тріаді «буття–душа–дух». Трьом формам часу – зовнішнього (вже минулого), внутрішнього (час становлення в теперішньому), вічного (поєднання минулого з теперішнім, устремління в майбутнє) – відповідають три форми простору: простір героя, його творчості і культури загалом» [19, 310].

Інтертекстуальність є також невід'ємною ознакою інтелектуального роману, що тяжіє до притчі, а фабула побудована як мисленнєвий експеримент. Фольклор, міфи, література різних епох «допомагає якось по-новому осмислити вічність, мінливість і повторюваність, історію, не стільки зображати світ, скільки викладати свою концепцію світу і людини в ньому. Звідси й звертання до образів

універсального характеру, і перенесення конкретного соціально-історичного часу у підтекст чи надтекст. ...час виникнення міфів... і час автора існують не як окремі пласти, а зливаються в єдиний потік...» [91, 186].

1.3. Міжтекстовий діалог французької літератури: витоки і тенденції

Інтертекстуальність у французькій модерністській прозі має свою специфіку, що ґрунтується на особливостях розвитку національної літератури. Активне цитування у ній зумовлене багатьма чинниками, серед яких можна виділити прихильність до культурної традиції, підсилену самоусвідомленням себе як нації – хранительки універсальної культури, раціоналізм і «культурологічність» мислення, сприйняття французькою інтелігенцією культури як основи моральності, духовності, філософічності, культурно-історичний контекст доби модернізму.

Щодо культурно-історичного контексту, його можна визначити як кризу усталених гуманістичних концепцій наприкінці XIX – початку XX ст. Порівнюючи російську і французьку літератури цього періоду, М. Бердяєв проводить важливу паралель, яка може бути характеристикою цієї перехідної доби. Зазначаючи, що «культурний ренесанс в Росії супроводжувався гострим відчуттям невідвортної загибелі старої Росії» [17, 140], російський філософ зауважує, що і «стара і висока французька культура схилилася до занепаду», що «джерела життя в ній слабли» [17, 277]. Французький літературознавець А. Моруа також відмічає: «Думка початку XX століття відмічена втомою» [126, 277]. Під час перебування у Франції у М. Бердяєва виникає «відчуття, що цей висококультурний та волелюбний світ висить над безоднею й буде скинутий в цю безодню катастрофою війни або революції» [17, 273]. Такою катастрофою для Франції і для старої Європи стала перша світова війна. Передчуття катастрофи і сама катастрофа призводять до того, що трагедія стає «панівним естетичним модусом епохи модернізму... Ідеться про зосередження уваги на трагічному, сприйняття його не лише як якості світу, а й як предмета

людської рефлексії» [149, 20]. У своєму прагненні осмислити трагічну реальність модерністи звертаються до культурно-історичної ретроспективи в сенсі історії людського духу, сутність якого Г.-Г. Гадамер визначає як «саму здатність просуватися вперед, утримуючи горизонт відкритого майбутнього та неповторного минулого» [37, 273]. На думку філософа, «будь-який погляд, повернутий назад, в історичне підґрунтя нашого теперішнього, поглиблює усвідомлення наявного у нас поняттєвого горизонту» [37, 233]. У французькому модернізмі «погляд назад» має свою специфіку: «замкненість» французів на власній культурі [17, 253], поєднується з «відразою до оточуючого буржуазно капіталістичного світу» [17, 275], яку відчують французькі інтелектуали і призводить до незворотнього руйнування позитивістського поняття культури. На думку французького історика П. Нора, сама поява неологізму «інтелектуал» («Маніфест інтелектуалів», 1898 р.) відобразила нову реальність, в тому числі і у сфері художньої творчості, алде на зламі століття місце освічених аматорів і представників світського життя займають інтелектуали, університетські викладачі, а освіта завжди «є інструментом республіканського виховання» [139, 69].

Одним із найвагоміших чинників інтертекстуальності у французькій модерністській прозі є тривала й стійка рецепція національною літературою світового художнього досвіду. Як зазначає Д. Наливайко, «новоєвропейська культура, в тому числі художня, має подвійну основу й генезу, античну і середньовічну, причому давнішою, глибиннішою є антична» [130, 334]. Середньовічна культура в основному базувалася на християнських цінностях (насамперед у західній Європі) і частково – на фольклорній традиції. М. Кундера зауважує: «В Середні віки єдність Європи покоїлася на єдиній релігії. В епоху Нового часу релігія поступилася місцем культурі (мистецтву, літературі, філософії), що втілила найвищі цінності, завдяки яким європейці впізнавали себе, з якими себе ототожнювали» [100, 172]. Це спостерігається і у французькій культурі: література доби Середньовіччя (лицарська література, алегоричний епос, зразки міської драматургії, епопея Ф. Рабле) свідчить про рецепцію християнської (біблійної),

античної, частково – фольклорної традиції. У Франції фольклорна складова не була значущою в розвитку літератури, натомість наслідування античної художньої культури було закріплено у Новий час потужним розвитком класицизму XVII ст.. Чинник культури як основи моральності, духовності для французької інтелігенції залишається значущим і досі. Це спостерігається і в ідиоматиці – «найбільш адекватному відображенні національного досвіду, зокрема прислів'ях» [138, 274]: відоме французьке прислів'я «Прекрасно, як «Сід» є яскравим свідченням «культурологічності» французького національного досвіду.

Глибинне ядро класицизму, за визначенням Д. Наливайка, «становить архетип художнього мислення і творчості, закладений у генетичній пам'яті європейської художньої культури, архетип, що актуалізовувався в певні епохи її розвитку, виявляючи здатність давати адекватніші, ніж інші її коди, відповіді на виклики й потреби часу» [130, 325]. З класицизмом нерозривно пов'язане поняття наслідування, що прийшло з античності та змикалося з ученням про мистецтво як наслідування природі. Відповідно до піфагорійського учення, наслідуванню підлягають числа й співвідношення чисел, тобто «не щось видиме оком, а лише певна інтелектуально вловима раціональність» [37, 230]. Отже, славнозвісний французький раціоналізм, «гострий гальський сенс» (О. Блок) сходить до принципу наслідування, що лежить в основі осмислення сутності мистецтва з античних часів. Класицизм з'явився в добу Відродження у вчено-гуманістичних колах і був проголошений єдино «правильним» мистецтвом, зіпертим на авторитет класичної давності, її норми та взірці, тому ця художня система, за визначенням Д. Наливайка, була «витвором культури» і завжди «розвивався в зоні культури освічених верств». Відповідно, культура була «будівельним матеріалом» літератури класицизму, а характерною рисою його поетики – широке й активне застосування ремінісценцій, алегорій, топосів, варіацій, атрибутованих й неатрибутованих цитат та алюзій, парафраз тощо, а на тематологічному рівні – звернення до класичних (античних) тем, мотивів, образів. При цьому, як зауважує український вчений, всі вони «мають характер відсилання до інших текстів, у широкому семіотичному значенні – до

тексту культури» [130, 334-335] і залучуються до творення нових текстів, що витікає з природи і структури класицистичної літератури. Це стосується усіх різновидів класицизму, який не зводиться до його модифікації у XVII ст., а є «феноменом європейської художньої культури з майже необмеженим часово-просторовим діапазоном у цій культурі» [130, 323]. Щодо неокласицизму кінця XIX – XX ст., то різні його течії та явища виникали в силовому полі модернізму (за визначенням В. Державина: неокласики – «модерні прихильники класицизму» [52, 528]) у певному соціокультурному просторі й різнилися за своїми завданнями, підґрунтям та функціями.

Французький неокласицизм виник на рубежі XIX і XX ст. і виявився у творчості насамперед Ш. Морраса і «романської групи», а також багатьох інших письменників – М. Барреса, А. Франса, А. Жіда, П. Валері, Ж Кокто. Його появу тлумачать як реакцію на символізм: символісти, як зауважує М. Бердяєв, намагаючись чинити опір «перемозі матеріалістичного духу над релігійним», яка відбулася «внаслідок зради християнським основам культури», зверталися до середньовіччя як до своєї «духовної батьківщини» [16, 117-118]. Але більшою мірою неокласицизм у Франції був супротивом «іноземній духовній інвазії»: французькі неокласики проголошують повернення до класицизму XVII ст. як до національної традиції, що йде з глибин «латинської культури» і є еманациєю «латинського генія» [130, 329]. Така позиція, на думку М. Бердяєва, пояснюється тим, що французи «впевнені в тому, що вони є носіями універсальних начал греко-римської цивілізації, гуманізму, свободи, рівності та братерства». Натомість, зауважує філософ, хоча й «так сталося, що Франція опинилася носієм й хранителькою цих начал, але це начала для всього людства» [17, 269]. Попри все французи, «нація, звикла чути тільки саму себе» [139, 8], продовжують вважати себе спадкоємцями греко-римської цивілізації і прагнуть ревно оберігати свої цінності. Через це їм притаманна «замкнутість, закупореність у своєму типі культури» [17, 254]. Такий підхід до культурної спадщини не є нонсенсом, адже, як зазначає П. Нора: «Традиційно Франція підтримувала зі своїм минулим істотний і визначальний

зв'язок – напружений як у плані емоцій, так і у плані політики» [139, 13]. Навіть французький авангард звертається до класицизму (зрозуміло, «шоковому»): якщо епоха не визнає ніяких рамок, ніякого порядку, то «заклик до порядку» стає своєрідною формою оновлення, що було на думку А. Моруа «суто французьким поверненням до точності й чистоти стилю» [126, 238].

У розвитку будь-якої культури, зауважує Г.-Г. Гадамер, у певні періоди можна спостерігати «тягу до інтелектуалізації, тобто просвітницьку тенденцію» [37, 93]. У Франції така тенденція яскраво проявилася у добу Просвітництва, при цьому, в романській культурі дух науки поєднувався з «суспільним визнанням «*lettrés*» – гуманітарної культури слова» [37, 7]. У XIX столітті – в добу реалізму – цей дух науки набуває у французькій літературі специфічної форми – сцієнтизму, а у XX – визначає появу прози «інтелектуальної лінії» (Л. Єремєєв) французького модернізму. Л. Єремєєв зазначає, що «література ідей» сходить принаймні до XVIII століття, а «наприкінці XIX – початку XX століть набула нових сучасних рис, про що свідчить творчість Бурже, Барреса, А. Франса, А. Жіда» [59, 34]. Однією з цих рис, як зауважує дослідник, була «міцна тенденція до інтелектуалізму» [59, 39]. Тенденція до інтелектуалізму передбачає створення «поетичних образів розуму» (Г.-Г. Гадамер), які «не є довільними утвореннями нашої уяви, ...але суть реалізованими відповідями, за допомогою яких людське буття постійне розуміє себе» [37, 99]. Поетичні образи розуму всотують досвід людства, закріплений в історії думки – в науці, філософії, літературі. «Будь-яка поезія – це мітологізування... Мітологізування світу не завершене. Цей процес лишень загальмовано розвитком знання, зіштовхнуто в бічне річище, де він живе, не розуміючи свого сутнісного сенсу. Але й знання – це ніщо інше, як будування міту про світ... [206, 20]. Осягнути сутнісний сенс буття і феномену людини можливо лише охоплюючи думкою увесь горизонт історії людської думки.

Інтелектуальна французька проза кінця XIX і початку XX століття прагнула до філософування в широкому часовому і просторовому контексті, адже «модерний світ», за спостереженням В. Беньяміна, «живиться думкою, що історія

є... постійним простором смислу» [15, 31]. Письменник же, як вважає М Кундера, є «елементом духовного простору свого часу, своєї нації, історії ідей» [100, 199]. Можна сказати, що література модернізму тлумачить «горизонталь» з точки зору «вертикалі», а «саме «вертикаль» відповідає за цінності будь-якого світу» [138, 156]. В цьому література модернізму близька до мистецтва Ренесансу, характерною рисою якого, за А. Аникстом, є використання старого матеріалу і старих сюжетів для вираження нового змісту [150, 190]. Застосовуючи античні, біблійні, епічні сюжети, мотиви, образи, модерністи піднімають зображення на рівень позачасових загальнолюдських цінностей, які «мислилися як вічні віхи людства, як екстракт людського, зібраний в системах античних, біблійних, євангельських міфів» [129, 99]. У творах французьких модерністів широко використовуються також відсилання до класичної (і національної, і світової) літератури, адже «для переломних епох класика виконує роль «мирського священного тексту» і тим самим стає не просто інтелектуальною категорією, але й особисто вистражданою цінністю, особистим моральним імперативом» [138, 233]. Таким чином, античність, Середньовіччя, християнські тексти, класицизм XVII ст., Просвітництво, знакові твори XIX ст. – природне інтертекстуальне поле прози французького модернізму, тобто є джерелами, що за визначенням Г.-Г. Гадамера, «складають багатство мовної традиції й слугують тим самим розумінню світу у його словесному витлумаченні» [37, 261].

Ще одним чинником «гіпер»-інтертекстуальності французької модерністської літератури була її «культурологічність». У сучасному літературознавстві для характеристики творчості деяких поетів (як-от П. Целана, М. Зерова та ін.) вживають термін «культурологічна поезія», але у випадку прози французького модернізму дуже доречним буде таке словосполучення як «культурологічна проза». Для французьких прозаїків-модерністів «культура є джерелом, ґрунтом і матеріалом їхньої творчості, будучи витвором людського духу, розміщається «над природою», а їхні твори «здебільшого мають культурно-історичний і літературний претекст, принципово важливий для входження в їхній

зміст [130, 334-335]. У головах французьких інтелектуалів начебто існує, за метафоричним висловом А. Мальро, «уявний музей», своєрідна «колекцію» досягнень усіх епох мистецтва [37, 261]. Специфіку «французького мислення і французької постановки питань» дуже влучно охарактеризував М. Бердяєв, зауваживши, що французи розглядають кожну проблему у її відображеннях в культурі та історії: «таке враження, що існує лише світ людської думки про якісь предмети, лише психологія чужих переживань. Коли на одній з декад в Pontigny була поставлена проблема самотності, то розглядалася самотність у Петрарки, у Руссо, у Ніцше» [17, 252]. Французькі інтелектуали вірили у верховенство розуму, були гуманістами й демократами, але «варилися» у власному середовищі, замішаному на книжковій культурі. Філософ іронізує, що навіть «коли молодий француз говорив про пережиту ним кризу, то зазвичай це означало, що він перейшов від одних письменників до інших, наприклад від Пруста і Жіда до Барреса і Клоделя» [17, 274].

Така специфіка «французького мислення» зумовлювалася ще й традиційно класичною освітою французької інтелектуальної еліти та оточуючим середовищем більшості письменників. «Інкубатором інтелегенції» у Франції називає А. Моруа Ecole Normale Supérieure (E.N.S.) – один з найстаріших учбових закладів країни (створена у 1794 році), яка готувала викладачів для вищих учбових закладів (тобто французьких інтелектуалів). Крім того, у кожного французького письменника був свій взірець, що визначив основну лінію його творчості: у П. Валері – Декарт, у А. Франса – просвітники, у Ж. Кокто – Монтень, у Ш. Пегі – В. Гюго. Показовим є розрізнення французьким літературознавцем А. Тібодє двох основних ліній у національній літературі: «однієї, що йде від лейтенанта, другої – від віконта, першої – від Стендаля, другої – від Шатобріана. Серед попередників Стендаля можна назвати Вольтера, пізніше його наслідував Валері. Шатобріана також деякий час причаровував Вольтер, але справжнім його вчителем був Боссює, а істинними учнями – Баррес і Моріак, Флобер і Пруст» [126, 90]. Наслідування як учнівство є природним і усталеним алгоритмом формування усіх французьких письменників.

Наталі П'єге-Гро, аналізуючи поняття стилізації, пояснює, що воно виникло у Франції наприкінці XIII ст., коли у живописі розповсюдилася мода на наслідування великих майстрів. Французька дослідниця вважає її важливим і природним етапом, що долається письменником на творчому шляху до розкриття власної самобутності. Так, М. Пруст вважав, що стилізація допомагає очищенню душі, адже занурення у неповторну мелодику автора, оволодіння нею через наслідування вкрай необхідні, щоб «знов (обрести) оригінальність і не займатися усе життя неусвідомленою стилізацією» [214].

Щодо сімейного середовища і близького оточення, вони говорять самі за себе: А. Франс провів дитинство у книжковій лавці свого батька на березі Сени, тому його чуттєвий світ відмічений книжністю; у М. Пруста була дуже освічена мати і батько-професор, а отже не дивно, що його проза несе в собі естетичну, наукову й філософську культуру; Ален (Е. Шарт'є) був вихованцем *Ecole Normale* і викладачем філософії і т. д. Слова, якими А. Моруа характеризує творчість Ш. Пегі, можна віднести до мистецтва усіх французьких модерністів: «Ця пристрасть до цитат, ця радість, з якою він кидався у море загальновідомих текстів, доволі природна для французів, у ній є своя чарівність. Ця пристрасть об'єднує нас в любові до одного й того самого. Вони прикрашають наші прогулянки, живлять нашу думку» [126, 395]. Для французів «цитата, вбудована в текст складає частину природного руху думки освіченої людини» [126, 401] і не лише: «Находити те, що хотіли сказати найкращі, – це й означає, за визначенням Алена, відкривати» [126, 437]. Отже асоціативність, інтертекстуальність є складовою художнього мислення (в певному сенсі «колективним підсвідомим») французьких митців-модерністів.

Ще однією визначальною рисою прози французького модернізму була її філософічність, що теж ґрунтувалася на давній традиції: достатньо згадати Монтеня, Паскаля, Вольтера, Руссо та багатьох інших. Як зауважує А. Моруа, і досі початок вивчення філософії в житті кожного освіченого француза є великою подією [126, 206]. У свою чергу «французька філософія загалом є, мабуть, найбільш «літературоцентричною» з усіх європейських філософських традицій, позаяк

рефлексії над художніми творами у Франції часто-густо дають поштовх для численних філософських інновацій і пошуків» [2, 10]. Між філософією та літературою, зазначає Г.-Г. Гадамер, дійсно існує «загадкова близькість»: «серед усіх мовних явищ твір художньої літератури має переважне відношення до витлумачення і тим самим виступає у безпосередньому сусідстві з філософією» [37, 126]. Німецький філософ зауважує, що у XIX і XX століттях університетська філософія загалом «втратила своє значення. Це сталося тому, що вона поступилася місцем великим неакадемічним філософам і письменникам масштабу К'єркегора і Ніцше, а ще більше тому, що була відсунена в тінь цілим сузір'ям великих романістів, насамперед французами – Стендалем, Бальзаком, Золя – і російськими письменниками – Гоголем, Достоевським, Толстим» [37, 116]. А у першій половині XX ст. (між першою і другою світовими війнами) набирає сили перша генерація французьких інтелектуалів – «генерація трьох «Г», названа так відповідно до своїх філософських уподобань: Гегель, Гуссерль, Гайдеггер. Особливістю творчості письменників генерації трьох «Г» було «поєднання художньої та філософської творчості і надзвичайна філософічність їх письма» [2, 10-11]. Можливо це закономірно, якщо взяти до уваги думку М. Кундера про те, що «роману притаманна виключна здатність... всотувувати філософські і наукові знання» [100, 97] і що «роман – це одне з останніх місць, де людина може ще зберігати зв'язок зі світом в усій його цілісності» [100, 101]. Феномен «філософічності» літератури і «літературності» філософії є іманентною складовою «Космо-Психо-Логосу», тобто «єдності природи, національного характеру та складу мислення» (Г. Гачев) [138, 126] французької національної культури. Цінним є дослідження цього феномену Ж.-П. Сартром, що є автором двох наративних модифікацій – інтелектуальної художньої прози і філософської. Розокремлення філософського і літературного слова здійснюється, за Ж.-П. Сартром, по лінії різної їх функційності: літературне слово втаємничує в собі передовсім онтологічну сутність, а філософське – комунікативну. Сам письменник у своїй літературній творчості почувався як людина синкретичної свідомості [45, 74].

Філософічність зумовлює і надзвичайне широке інтертекстуальне поле французької модерністської прози: смисл буття не можливо раціонально декларувати, він («извлекается») з дійсності через систему цінностей, а цінності передаються мовою символів, які є «пам'яттю культури» (М. Бахтін) [138, 240] і наслідуються через текст культури (у першу чергу – через літературні твори). Проза, за слушним визначенням А. Моруа, суворіша за поезію і не «дозволяє видавати співи за думки» [126, 437], а символи є «мовою» думок. За Г.-Г. Гадамером, ми «в історичному підході засвоюємо словник символів», а вміти читати «означає, що букви ніби зникають, а на їх місці проступає смисл» [37, 317]. Художній модус «експлуатує одвічні теми та прийоми літературної творчості, але так само знаходить нові їх поєднання та варіації» [149, 30] і в цьому сенсі «спадковість відкриттів складає історію європейського роману [100, 15]. Оскільки «будь-який філософський текст – це не що інше, як втручання у певний діалог, що розгортається у безкінечності» [37, 145], то «кожен твір є відповіддю на попередні твори; кожен твір містить в собі увесь попередній досвід романів» [100, 34].

Таким чином, інтертекстуальність має у французькій модерністській прозі певну специфіку, спричинену особливостями розвитку національної літератури, складом мислення творчих суб'єктів, завданнями, які вона перед собою ставила тощо. Системність інтертекстуального аналізу творів А.Жіда як репрезентанта модерністської прози передбачає застосування типології форм інтертекстуальності. Визначаючи основні типи і форми інтертекстуальності у прозописьмі французьких модерністів, враховуватимемо такі чинники, як розрізнення відношення присутності одного тексту в іншому і відношення щеплення, специфіки структури твору (розрізнення тексту і паратексту); звернення до усталених зразків (традиційних мотивів, сюжетів, образів, прецедентних текстів, художніх систем, напрямів) і адресну інтертекстуальність (міжтекстові зв'язки з текстом конкретного автора, що піддаються ідентифікації через елементи претексту, стиль, філософсько-етичну чи філософсько-естетичну концепцію). Таким чином, у прозі французького модернізму виокремлюємо:

- I. Інтекстові форми інтертекстуальності:
 - 1. цитата
 - 2. алюзія
 - 3. референція
 - 4. ремінісценція
 - 5. топос
 - 6. традиційні сюжети, мотиви, образи
 - 7. нехудожні компоненти в художньому тексті
- II. Претекстові форми інтертекстуальності:
 - 1. заголовок
 - 2. авторська жанрова дефініція
 - 3. присвята
 - 4. епіграф
- III. Транстекстові форми інтертекстуальності:
 - 1. запозичення прийому
 - 2. стилізація
 - 3. пародія

Висновки до розділу 1

Концепція інтертекстуальності, яка ще й досі перебуває у стані формування, пройшла кілька етапів свого становлення. Підготовчим можна вважати етап, коли означилися положення поліфонічного літературознавства М. Бахтіна, вчення про пародію Ю. Тинянова та теорії анаграм Ф. де Соссюра, що, як відомо, стали джерелами концепції. При цьому деякі дослідники (Н. Кузьміна) додають до них ще психологічне мовознавство О. Потебні та теоретичну поетику О. Веселовського. Змістом першого етапу є введення терміна й розширення категоріального апарату. Автор терміну Юлія Крістева, переосмисливши ідею М. Бахтіна про постійний діалог автора-творця з літературою сучасної йому епохи і попередніх епох (міжсуб'єктна взаємодія, інтерсуб'єктність), замінює поняття

інтерсуб'єктності поняттям інтертекстуальності (міжтекстової взаємодії). В теоріях структуралізму і постструктуралізму (Р. Барт, Ж. Лакан, М. Фуко, Ж. Дерріда, М. Ріффатерр) текст наділяється практично автономним існуванням: безособові тексти відсилають один до одного і до всіх одразу в рамках неосяжного універсуму текстів, а будь-який новостворений текст сприймається як «інтертекстуальна інтеракція». Другий етап позначений «прирощенням» проблематики інтертекстуальності комплексом понять семіосфери, семіотичного простору, культурної пам'яті (Ю. Лотман), методом «мотивного аналізу» (Б. Гаспаров), студіями школи «стилістики декодування» (І. Арнольд), концепціями «інтертекст і троп», «інтертекст як риторична фігура» (Н. Фатєєва), реконструктивної і конструктивної, синхронічної і діяхронічної інтертекстуальності (І. Смирнов). Третій етап ознаменувався виробленням численних класифікацій інтертекстуальних елементів і міжтекстових зв'язків (Х. Блум, Ж. Женетт, Дж. Б. Конте, М. Пфістер, Н. П'єге-Гро, П. Тороп, Н. Фатєєва, М. Шаповал та ін.), які постали на ґрунті осмислення теорії і дослідження різнонаціонального й різножанрового художнього матеріалу. Ознакою четвертого етапу є дискусійний характер, зумовлений розширенням поняття інтертекстуальності до глобального й універсального значення, що, своєю чергою, призводить до його розмивання. Відбувається також поступовий перехід від універсального розуміння інтертекстуальності до розрізнення її діяхронічних типів з урахуванням національної специфіки літератур світу, розмежування понять глобальної інтертекстуальності та її «герменевтичної, дескриптивної моделі» (П. Рихло) – свідомих, інтенційованих і маркованих зв'язків.

Модерністська інтертекстуальність характеризується застосуванням інтертексту (як тексту культури) у якості «інтерпретуючого, пояснюючого, логізуючого» (М. Ямпольський) інструмента для моделювання світу, що здійснюється модерністами через алюзії, ремінісценції, дзеркальні літературні відображення («mise-en-abyme»), а також особливим ставленням до категорій «автор» (автор є «стратегом» свого твору, суб'єктом щодо інтертекстуальності) і «читач» (оновлення авторських стратегій з урахуванням зворотних читацьких реакцій). Ці диференційні риси інтертекстуальності найяскравіше виявляються, на

нашу думку, у модерністській прозі (це поняття використовуємо у роботі для позначення сукупності прозових жанрових форм – традиційних, трансформованих, експериментальних, авторських), основними ознаками якої є психологізм, поліфонічність, суб'єктивність, металітературність.

Інтертекстуальність у французькій модерністській прозі має зумовлену особливостями розвитку національної літератури специфіку. Одним з найвагоміших чинників інтертекстуальності у прозі французького модернізму є тривала й стійка рецепція національною літературою світового художнього досвіду (дуже виразно це виявилось у наслідуванні античної художньої культури з широким й активним застосуванням ремінісценцій, алегорій, топосів, варіацій, цитат та алюзій, парафраз тощо і зверненням до класичних тем, мотивів, образів у класицизмі XVII ст.). Неокласицизм кінця XIX – XX ст. апелював до традиції, намагаючись чинити супротив іноземній «духовній інвазії». Отже, широке інтертекстуальне поле є природним для французької модерністської прози, частиною її мовної традиції, інструментом осягнення і «словесного витлумачення» світу (Г.-Г. Гадамер).

Для системного інтертекстуального аналізу творів А. Жіда як репрезентанта французької модерністської прози у дисертації застосована типологія форм інтертекстуальності. Беручи до уваги такі чинники, як розрізнення відношення присутності одного тексту в іншому і відношення щеплення, специфіка структури твору; звернення до усталених зразків, адресна інтертекстуальність, у прозі французького модернізму виокремлюємо: I. Інтекстові форми інтертекстуальності (цитата, алюзія, референція, ремінісценція, топос, традиційні сюжети, мотиви, образи, нехудожні компоненти); II. Претекстові форми інтертекстуальності (заголовок, авторська жанрова дефініція, присвята, епіграф); III. Транстекстові форми інтертекстуальності (запозичення прийому, стилізація і пародія).

РОЗДІЛ II

ФОРМИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У ФРАНЦУЗЬКІЙ МОДЕРНІСТСЬКІЙ ПРОЗІ

2.1. Інтекстові форми інтертекстуальності у французькій модерністській прозі

2.1.1. Цитата

Цитата є найчастіше вживаною формою інтертекстуальності в прозі французького модернізму. Традиція завжди мала дуже стійкі позиції у французькій

літературі і модерністи також не поривають з традицією на змістовному рівні. Їх новаторство стосується насамперед форми вираження, а бунт спрямований на безпосередньо передуючі їм літературні напрями реалізму і натуралізму, що насамперед знаменувало «розрив з традиційним матеріалізмом і позитивізмом інтелігенції, з утилітаризмом у мистецтві» [17, 141]. При цьому французькі письменники-модерністи дуже поцінують шедеври античної літератури, класицизму, Просвітництва і працюють у контексті національної традиції. Змінення погляду на дійсність, на мистецтво, відмова від реалістичних форм зображення зовсім не передбачала відкидання скарбниці національної і світової культури (літератури, музики, живопису, філософії, науки тощо), а навпаки її активне використання, але у новаторському модусі. Створення нової філософії буття, пошуки нових шляхів розвитку суспільства, самоусвідомлення особистості у новій реальності якнайбільше потребувало актуалізації та переосмислення всього досвіду людства, семантична пам'ять про який закарбована у літературних творах.

Цитування у модерністській прозі має творчий характер, про що свідчить, зокрема, дослідження цитації з когнітивних позицій у праці Наталії Кузьміної «Інтертекст і його роль в процесах еволюції поетичної мови», де цитацію визначено як «креативну аналітико-синтетичну діяльність суб'єкта з обробки текстової інформації» [99, 110]. На першому етапі автор, аналізуючи прототекст (прототексти), «демонтує» його й відбирає найбільш репрезентативні з його точки зору елементи. Дослідниця проводить аналогію між цим процесом і феноменологічною деструкцією – «рухомою структурацією тексту, яка змінюється від читача до читача на протязі Історії». Деконструкції піддається не лише означаюче (одиниці мови, тропи, фігури тощо), але й «означуване поетичного твору – смисл, пропозиція, сюжетна схема тощо» [99, 110]. На етапі синтезу відбувається «конструювання в протилежність деструкції» – автор «вмонтовує» цитату у власний твір (метатекст), при цьому характер інформації цитати може змінюватись частково або повністю: «Ментальна обробка інформації прототексту при цитації носить характер інтерпретації: вираз, який став об'єктом інтерпретації, обов'язково піддається реконструкції у відповідності до індивідуальної

когнітивної системи суб'єкта і часу» [98, 31]. Таким чином, цитата, за влучним виразом М. Бахтіна, «новою, неповторною подією в історичному ланцюгу мовленнєвого спілкування» [12, 284].

Поширеність цитати як форми інтертекстуальності у французькій модерністській прозі пов'язана з діалогічністю як універсальною властивістю творчого мислення, адже «цитація представляє собою когнітивну універсалью, яка забезпечує спадковість знання та надійність його передачі з покоління у покоління» [99, 124]. Можна стверджувати, що модерністи користуються інтертекстом як словником усталених світоглядів, літературних і філософських систем, мотивів, сюжетів, ситуацій, образів тощо. Крім того, вони є для них тезою, від якої вони через антитезу йдуть до синтезу. Отже, цитація є найбільш адекватною формою втілення минулого і суміжного знання і «у художньому мовленні стає ареною зіткнення різних «світів», смислових позицій, одним із засобів створення ефекту багатозначності, генератором смислів, які поглиблюють і збагачують інтерпретативне поле твору» [99, 123]. У прозі французьких модерністів цитування є усвідомленим актом і завжди визначається інтертекстуальною стратегією автора, яка є складовою загальної стратегії – задуму, вибору засобів його втілення, визначенням жанру тощо. Таким чином, цитата отримує вмотивування, яке інтегрує її у текст, поза даним текстом [218, 61], тому її введення в текст передбачає, з одного боку, обов'язкове її відчуття як «чужого слова» (М. Бахтін), а з іншого, набуття нового індивідуального смислу у новому контексті. Для автора метатексту важливо, щоб читач вловив цю взаємодію різних висловлювань – «різних світів» (Н. Кузьміна). Інтертекстуальне поле художнього тексту стає простором для діалогу, суб'єктами якого є і самі митці, і їхні світогляди, ідеї, поетичні техніки, втілені у творах. В цьому діалозі народжується індивідуальна, особистісна «істина», яка за філософським визначенням є лише черговим знанням на безкінечному шляху пізнання, що підсумовує вже здобуті істини і стає поштовхом для нових. При цьому цитата дає можливість зберегти особистісні індивідуальні характеристики авторів і текстів: вона завжди «одягнена» у костюм своєї епохи, говорить її мовою, декорована притаманними їй поетичними засобами. Недарма, як зауважує М. Ямпольський,

«Краус наполегливо називав цитування «письмовим акторством» [218, 59]. Французька модерністська проза тяжіє і до створення гіперцитат («дружніх» конгломератів цитат), які, за визначенням М. Ямпольського, «не просто «відчиняють» текст на інші тексти і розширюють смислову перспективу, а нашаровують велику кількість текстів та смислів один на одний. По суті, гіперцитата виявляється «смісловою воронкою», створює «вавілон» смислів [218, 69-70].

Цитата часто використовуються французькими модерністами для авторитетності своєї думки, але ще частіше – як літературний прийом для полеміки з усталеними точками зору, поняттями, звичаями: як-от застосування цитат з Біблії у повісті А. Жіда «Пасторальна симфонія». Головним предметом художнього дослідження в цьому творі є внутрішній конфлікт в душі пастора, який закохується у сироту, приведену ним з милосердя до своєї родини (фактично – названу доньку): спочатку він цього не усвідомлює, потім усвідомлює і намагається «узаконити» своє почуття через «нове» прочитання Євангелія, і, нарешті він свідомо і навіть агресивно захищає своє егоїстичне кохання. Повість написана у формі записів і складається з двох зошитів, перший з яких, починаючись з опису буднів сільського священика, поступово перетворюється на журнал вченого або лікаря і фіксує хід експерименту – пробудження і розвиток розуму і душі «сліпої ідіотки», а другий є дуже інтимним щоденником закоханого чоловіка. В обох зошитах є численні цитати з Євангелія, але мета їх використання різна, хоча ґрунтується воно на спільному знаменнику. У першій частині повісті цитатами говорить тільки пастор: вони для нього є, з одного боку, вербалізованим «підтвердженням» власної доброчесності, а з іншого – стіною, якою він відгороджується від інших, зневажаючи їх думки, бажання, потреби, і п'єдесталом, на який він себе над ними підносить, підкріплюючи це «авторитетними» словами Бога. Навіть його смирення, готовність «підставити іншу щоку» – це прояв гордині, адже він змальовується автором як втілення самовдоволеної «доброчинності». У другій частині коло репрезентантів цитації розширюється: цитатами починають говорити Гертруда і Жак, і одразу виникає дисонанс. Для Жака цитати – це форма викриття й осуду батька. У вустах Гертруди – своєрідний засіб «очуднення» ситуації, адже вона сприймає

Біблію як Простак в однойменній повісті Вольтера. Таким чином, цитати одночасно стають засобом візуалізації внутрішнього конфлікту в душі і розумі пастора, зовнішнього конфлікту між пастором і сином і лицемірства пастора у відносинах з Гертрудою. Спільним знаменником використання цитат є критично-іронічний модус: А. Жід визначає «Пасторальну симфонію» як «критику певної форми брехні самому собі» [219, 113], а А. Клуар називає її «суцільною іронією» і ставить головного героя в один ряд з мольєрівським Тартюфом: «Пристрасно закоханий пастор, вважаючи, що виконує обов'язок милосердя, стає майже Тартюфом, сам того не відаючи. Яке несвідоме лицемірство, засіб вивертати свої гріхи і перекручувати вчинки інших!» [220, 40]. Якщо А. Клуар ще припускає неусвідомленість самообману, то П. Буадефр наполягає на його усвідомленості і підкреслює, що «моральне лицемірство пастора є лише трохи замаскованим» [219, 112]. Приміром, пастор лицемірно звинувачує сина у тому, в чому винний сам: «Зловживати каліцтвом, невинністю, чистотою – це така ница підлість», на що Жак відповідає, що хотів стати для Гертруди «опорою, другом та чоловіком» [226, 52]. Юнак підкорюється наказу батька відступитися від дівчини, але прекрасно розуміє, чим він викликаний, і намагається примусити його визнати свій гріх. Їхня дискусія, оскільки пастор не наважується вести її напряму «через вагомість доводів та солідність логіки» сина [226, 73], відбувається у вигляді обміну цитатами, виписаними з Євангелія, причому батько обирає «слова Христа», а син – коментарі апостола Павла. Пастор стверджує, що в ученні Христа він чує голос Бога, а в коментарях Павла – голос людини, наполягає на тому, що вчення Христа про любов важливіше за вчення Павла про закон, жаліється, що «величезна кількість понять, що складають нашу християнську віру, сходять не до слів самого Христа, а до коментарів апостола Павла» [226, 71]. При цьому він відчуває наскільки хиткі його аргументи і зізнається, що дає Гертруді «в її допитливі руки чотири Євангелія, Апокаліпсис і три послання Іоанна, де вона може прочитати слова Спасителя... Я відмовляюсь, однак, давати їй послання Павла» [226, 74]. До речі, у християнській доктрині, послання апостола Павла не протиставляються ученню Христа, тобто це цілком авторське моделювання ситуації дискусії. За слушним визначенням Світлани Криворучко, у тексті використовується «прийом паралелізму, в якому поряд із протиставленням

персонажів вибудовується протиставлення ідей Христа й апостола Павла», а діалог персонажів тексту відбувається «на рівні діалогу біблійних персоналій». Автор «через інтертекстуальність утворює інтер-акцію, яка виникає всередині художнього тексту, таким чином твір несе у собі елемент автономного існування, в якому можна прочитати історичне втілення тенденцій переосмислення канонів християнської релігії на початку XX століття» [95, 147-148]. «Деконструкція» традиційної релігійної концепції моралі займає у творчості французьких модерністів величезне місце. Зокрема, А. Жід – «людина, народжена з Біблією у колысці» [220, 50] – неодноразово жалівся, що у західній літературі «роман займається лише відносинами людей між собою, відносинами емоційними або інтелектуальними, відносинами сімейними, суспільними, класовими, – але ніколи, майже ніколи не займається відношенням до самого себе або до Бога» [211]. П. де Буадеффе навіть припускає, що можливо письменник, який був спадковим протестантом і мав гени бунтівника і реформатора, вважав, що «продовжує справу неохристиянських моралістів» [219, 96]. А. Жід прагнув «модернізувати» Євангеліє: «Я здивований, що протестантство, відкидаючи підпорядкованість Церкві, не відринуло разом з тим і заборони Святого Павла, догматизм його посланій, щоб залишити тільки закони Христа. Невдовзі, дійде, я думаю, до звільнення слова Христа...» [219, 102]. Християнство у розумінні митця, який був апологетом моралі, заснованої на щасті, у протилежність моралі, центрованої навколо ідеї спасіння, – це християнство Христа, який закликає жити в радості тут і зараз. Таке «ультрапротестантство» (П. Буадеффе) зумовлене не лише настроями епохи, але й автобіографічними чинниками. У листі до П. Клоделя А. Жід зазначає, що у дитинстві та юності Біблія була його «щоденною їжею», а молитва – «першою потребою» і до певного часу він «приймав мораль Христа чи, принаймні, деякий пуританізм, який видавався за мораль Христа», але «примушуючи себе підкорюватися їй, не досяг нічого, окрім глибокого розладу всього мого єства» [219, 98]. І хоча образ пастора не можна ототожнювати з особистістю письменника, який ненавидів лицемірство, А. Клуар справедливо зауважує, що пастор «повністю відповідає його анархістській концепції християнства. Але чи впізнає він себе самого?» [220, 66]. За слушним висловом Л. Єремєєва, А. Жід часто «висікає» персонажів зі свого єства,

наділяє їх власними думками, і вони здійснюють екстраординарні вчинки, які «втілюють суть творчих та ідейних пошуків романіста» [59, 33]. Таким чином, діалог цитат зі священних претекстів є не лише вдалим і оригінальним художнім прийомом для розкриття сутності конфлікту твору, але і діалогом автора з самим собою і з читачем щодо основоположних проблем буття.

2.1.2. Алюзія

Алюзія, за робочим визначенням Наталії Фатєєвої, – «це запозичення певних елементів претексту, за якими відбувається його впізнавання у тексті-реципієнті, де і здійснюється їх предикація» [185, 128]. Ознаками алюзії, які відрізняють її від цитати, дослідниця вважає обсяг і вибірковість елементів претексту. Щодо першої ознаки: якщо мінімальною одиницею цитованого тексту вважають речення, то про алюзію, на думку Мар'яни Шаповал, слід говорити тоді, коли відтворюється тільки його частина – однослівний елемент (або низка однослівних елементів) [204, 108]. Вибірковість, свідчить про свідомий відбір автором твору найбільш репрезентативних з його точки зору елементів претексту, що провокують пригадування текста-донора (твору в цілому або певної ситуації, образу, ідеї, що міститься в ньому), який залишається немовби «поза текстом». Алюзія за рахунок асоціацій, пов'язаних з текстом-джерелом, присутнім в метатексті лише імпліцитно, модифікує його семантику відповідно до задуму автора. Предикативне відношення у новому тексті відбувається на основі «пам'яті слова», а новий смисл конструється у процесі відтворення проекції нового тексту на претекст, тобто «дешифрування» співвідношення їх змісту [185, 129-130]. Наталія Фатєєва розрізняє алюзії з атрибуцією і без атрибуції. До атрибутованих алюзій російська дослідниця відносить згадування назви твору, прізвища митця, імен героїв відомих літературних текстів, які мають підвищену впізнаваність, навіть без згадування імені їх автора.

Деякі дослідники, актуалізуючи сенс слова «алюзія» у французькій мові, визначають алюзію як різновид натяку, який є посиланням через відповідний знак (що може належати до будь-якої семіотичної системи) на певний культурний денотат [182, 2-3]. Така дефініція акцентує на приналежності об'єкта референції до категорії

культурних знаків (літературних творів, витворів мистецтва, визначних суб'єктів та подій культури та історії людства), які зберігають свою актуальність протягом тривалого часу. Автор цього визначення А. Тютенко виокремлює ще кілька важливих ознак алюзії, серед яких її побудова на подібності, а не на тотожності до денотату, збереження зв'язку з джерелом і цілеспрямоване її використання автором для прирощення основного змісту тексту [182, 2-3].

Алюзія разом з цитатою є найбільш вживаною формою інтертекстуальності у творах французьких письменників-модерністів, і за своїми функціями належить до конструктивної інтертекстуальності (за типологією І. Смирнова), тобто є «запозиченим елементом», який стає «вузлом зчеплення семантико-композиційної структури нового тексту» [185, 129]. Беручи до уваги численність тлумачень поняття «алюзія» (прихований натяк, згорнута або непряма чи неповна цитата, засіб езопової мови, референція безпосередньо до світу з його реаліями), вважаємо за потрібне зазначити, що в даному дослідженні алюзією називатимемо, слідом за А. Тютенко, натяк на певний літературний чи мистецький твір, відому особу чи подію, передбачений авторською стратегією і використаний як інструмент для прирощення смислу.

Яскравим прикладом алюзії, як однослівного елементу претексту, що є інструментом для прирощення смислу тексту за рахунок асоціацій, пов'язаних з творами-джерелами, є прецедентні жіночі імена у романі А. Жіда «Фальшивомонетники». Вони відсилають до текстів Ф. Петрарки, Й.-В. Гете і Біблії, які належать до хрестоматійних або прецедентних текстів (термін Ю. Караулова). Ірина Арнольд зазначаючи, що ці терміни є майже синонімічними, вважає, визначення «прецедентний текст» більш коректним і точним [5, 397]. Дослідниця відносить до таких текстів передусім Біблію і твори світових класиків. Феномен прецедентності базується на спільності фонових (соціальних, культурних чи мовних) знань адресата і адресанта. Суттєвою властивістю усіх прецедентних текстів є те, що вони виступають як цілісний знак, що відсилає до тексту-джерела, і представляють його за метонімічним принципом «частина замість цілого» [81, 118-119]. Прецедентний текст можна визначити, як «одиницю осмислення людських цінностей крізь призму мови за допомогою культурної пам'яті» [94, 21], що базується на вираженні текстом певного

поняття. Серед прецедентних текстів розрізняють власне прецедентний текст, прецедентний вислів, прецедентне ім'я та прецедентну ситуацію.

В романі «Фальшивомонетники» А. Жід використовує три прецедентних жіночих імені: Лаура, Маргарита та Ліліан, які (за класифікацією Наталії Фатєєвої) є атрибутованими алюзіями на тексти Ф. Петрарки, Й. В. Гете і Біблії. За допомогою звернення одразу до трьох прецедентних текстів автор створює неодномірність смислу і вибудовує вертикальний контекст (термін Л. Гинзбурга). Поняття вертикального контексту пов'язано з об'єктивно закладеною у конкретному тексті «історико-філологічною інформацією» [6, 49] і знаходиться у сфері інтертекстуального підходу до тексту. Аналіз вертикального контексту, з одного боку, відкриває можливість «виявлення глибинного (міфологічного, психологічного, соціально-прагматичного) підґрунтя аналізованих текстів» [63, 8], а з іншого – дозволяє зрозуміти особливості світобачення, мислення письменників. Нонна Копистянська зауважує: «Традиційні мотиви, образи, сюжети стають кодами надтексту і контексту, викликаючи у читача широкий асоціативний часопростір», за їх допомогою автор «переводить зображуване в інший вимір, надає йому філософсько-узагальнюючого чи суспільно-узагальнюючого характеру. Одночасно він розкриває власні морально-етичні, політичні позиції...» [92, 274]. Скориставшись запропонованим Оксаною Гальчук виокремленням різних інтертекстуальних стратегій – експліцитної, імпліцитної та сугестивної [40, 41], можна стверджувати, що А. Жід застосовує сугестивну інтертекстуальну стратегію. Це яскраво виявляється у застосуванні всіх трьох імен, хоча тактика «навіювання» розрізняється. Створюючи алюзію на тексти Й.-В. Гете і Ф. Петрарки, автор іде за однією і тією ж схемою: спочатку вводить ім'я і «навіює» асоціацію ситуативно, а потім «закріплює» її майже дослівною схожістю текстових фрагментів у претексті і власному творі. Приміром, асоціацію імені Маргарити Профітандье з Маргаритою з «Фауста» Й.-В. Гете викликає зображення на початку роману ситуація – народження жінкою позашлюбної дитини і прагнення це приховати, а далі йде майже дослівний перегук текстів. Ось думки Альберіка Профітандье про несподіване викриття сином «таємниці падіння» дружини: «Усе було так добре пробачено, забуто, залагоджено... І раптом цей привид помсти, що повстав із

минулого, цей труп, який викинула на берег хвиля...» [229, 26]. Порівняємо їх зі зверненими до Фауста словами безумної Маргарити про втоплену дитину у Й. В. Гете: «Скорей! Скорей! / <...> Через ручей, и оттуда / Влево с гнилого мостка, / К месту, где из пруда / Высунулась доска. / Дрожащего ребенка, / Когда всплывет голова, / Хватай скорей за ручонку. / Она жива, жива!» [224, 206]. Тут очевидний лексичний і образний паралелізм: вода, яка приносить труп; труп, який виявляється живим (у А. Жіда – в прямому сенсі слова, у Й.-В. Гете – у хворій уяві Маргарити). Таким саме шляхом за допомогою імені «Лаура» побудована алюзія на текст сонетів Ф. Петрарки, який утверджував новий ренесансний тип кохання як повноти буття, як умови і жаги духовного самовдосконалення. Кохання у Ф. Петрарки – це поштовх для рефлексії і самостереження, а висловлювання ліричних почуттів стає актом самопізнання і розвитку особистості [203, 160]. Саме так почуття до Лаури діють спочатку на Едуара, а пізніше – на Бернара. Закоханий Едуар записує у щоденнику: «...Лаура мабуть і гадки не має про свою могутність. Що ж до мене, то я... добре знаю, що досі я не написав жодного рядка, який би вона непрямо не надихнула» [229, 72]. Йому здається, що він «неспроможний ані щось бачити, ані щось чути» без кохання до неї: «...якби її не було поруч і вона чітко мене не окреслювала, то контури моєї власної особистості були б геть розмитими; я можу зібрати себе до купи й визначити лише навкруги неї» [229, 73]. А ось як Бернар описує свої почуття до Лаури у листі до свого друга Олів'є: «Я відчуваю себе зовсім іншим, після того як я познайомився нею... Атож, поруч із нею ти можеш плекати лише шляхетні думки» і додає, що шанує і боготворить її і «ніколи не посміє доторкнутися навіть пальцем» до неї [229, 169]. Отже, сила кохання ушляхетнює і просвітлює душу цих персонажів роману, а піднесена мова їх зізнань на пряму перегукується з піднесеністю сонетів Ф. Петрарки, який оспівує кохання: «Она идти к пределу горних стран / Прямой стезей дала тебе отвагу: / Надейся ж, верь и пей живую влагу» [230, 29] або «И, грудь открыв любовными ключами, / Душа освобождается от плоти, / Чтоб следовать за вами, жизнь моя» [230, 31]. А слова Бернара буквально вторять рядкам поета: «Улыбки вашей видя свет благой, / Я не тоскую по иным уладам, / И жизнь уже не кажется мне адом...» [230, 31].

Щодо третього імені, то можна зауважити, що алюзія на Біблію є цілком природною для модернізму, адже цей прецедентний текст «для літератури ХХ століття виступає... живим джерелом сюжетів та образів для художнього дослідження корінних проблем людського буття у їх соціальних і конкретно-особистісних проявах» [4, 24]. Образ Ліліан в романі «Фальшивомонетники» є алюзією на образ Ліліт – першої дружини Адама, яка, за кабалістичним вченням, вбила усіх народжених від нього дітей, і якої він через це зрікся. Потім вона була перетворена на демона: відомий дослідник Біблії Н. Фрай зазначає, що Ліліт «мала б приходитись матір'ю демонам і злим духам» [189, 211]. Таке тлумачення закарбувалося і в літературі: у Й.-В. Гете Мефістофель на питання Фауста про Ліліт відповідає: «Первая жена Адама. / Весь туалет ее из кос. / Остерегись ее волос: / Она не одного подростка / Сгубила этою прической» [224, 186]. Алюзія на біблійне ім'я побудована А. Жідом за іншим принципом: письменник при кожній появі Ліліан Гріфіт у тексті твору нагадує про демона (або диявола). Цей жіночий персонаж з'являється в романі слідом за чоловічим – Робером де Пассаваном, якого А. Жід називає «прислужником пекла» [229, 142], а у останній главі другої частини роману недвозначно ототожнює їх: «Чи можна уявити собі щось більш згубне... ніж чоловіки його породи, окрім хіба жінок, подібних до леді Гріфіт?» [229, 219]. Поряд з Ліліан завжди «присутній» диявол: «Це був той непевний час, коли ніч закінчується, і диявол намагається залагодити всі свої справи... Ліліан обернулася до нього і вперше назвала на «ти» [229, 58]; «...Вінсент повернувся до оселі Ліліан. Залишмо його, поки диявол весело споглядає, як він нечутно просовує маленького ключика у шпарину замка» [229, 59]. Характеризуючи людей подібних до Ліліан, письменник говорить: «Здається, вони мають усе – багатство, розум, красу, усе – крім душі» [229, 219], а якщо людина втратила душу «диявол міг вважати свою партію виграною. Бо істота, яка досі вважала себе вільною, перетворилася на інструмент у його руках» [229, 142]. Крім того, щоб «закріпити» алюзію, автор описує внутрішнє відчуття Вінсента, який і відчувається як людина, що продала душу дияволу. Він говорить Ліліан: «Відтоді як я тебе знаю, я надзвичайно упевнений у собі. Я багато можу, я це відчуваю. І ти бачиш, що мені все вдається.

Але саме це і жахає мене» [229, 144]. Наприкінці роману «він вірить у те, що одержимий дияволом. Чи може навіть вважає дияволом себе самого» [229, 367]. Таким чином, прецедентні імена у романі «Фальшивомонетники» дають автору зобразити «звичну» буденність на тлі «вічних» цінностей людства.

2.1.3. Референція

Референцією у літературознавстві називають згадку про цілий твір або одного з героїв (в іншій термінології – «точкова» цитата або «згорнутий текст»). Наталі П'єге-Гро визначає відсилку-референцію як експліцитну форму інтертекстуальності. Оскільки «в цьому випадку текст, на який посилається автор, безпосередньо не присутній у його власному тексті», то ця форма передбачає «відношення *in absentia*»: автору «потрібно лише відіслати читача до іншого тексту без дослівного його викладення» [214]. Ця форма інтертекстуальності була дуже поширеною у прозі французького модернізму, адже і письменник і читач спиралися на широкий літературний контекст. Серед референцій (прізвища письменників і поетів, назви художніх творів, імена персонажів), якими насичені твори французьких модерністів, можна виділити: розширені і нерозширені та коментовані і некоментовані референції. Референції в модерністській прозі можуть виконувати цілий спектр функцій: слугувати для характеристики персонажів, порівняння образів, ситуацій, мотивів тощо.

Показовим прикладом частого і різноманітного за функціями застосування цієї форми інтертекстуальності можуть бути твори А. Жіда, буквально пересипані референціями: в одному випадку вони використовуються, щоб охарактеризувати якийсь персонаж, в іншому мають значення для розвитку ідеї або інтриги твору. Особливо часто письменник застосовує референції для передачі свого бачення того чи іншого персонажа: приміром у «Фальшовомонетниках» три персонажі охарактеризовані саме в такий спосіб. Коли Едуар зауважує: «Після тог, як він став підстригати волосся йоржиком, старий Азаїс перестав бути схожим на Вітмена» [229, 106], зрозуміло що мається на увазі не лише зовнішні зміни. Так само його зауваження щодо пані Ведель, яка «нагадує Ламартенову Ельвіру; постарілу Ельвіру» [229, 236]. У

третьому випадку коментована відсилка-референція дає уявлення одразу про двох персонажів – Фелікса Дув'є і Едуарда у його ставленні до чоловіка Лаури: «Він готує дисертацію про Вордсворта, але по деяким його висловлюванням про цього поета я ясно відчуваю, що глибинні особливості поезії Вордсворта йому недоступні. Він краще б зробив, якщо обрав би Теннісона» [229, 95]. В інших творах А. Жіда також зустрічаються референції з функцією характеристики героя: у «Підвалинах Ватикану» автор за допомогою референцій формує у читача уявлення про Лафкадіо ще до його появи у тексті: «На каміні – «Молль Флендерс» Даніеля Дефо, англійською... та «Новели» Антоніо-Франческо Грацціні, якого іменують Ласка, – італійською» [228, 58]. У «Вузькій брамі» через коментовану відсилку-референцію характеризується внутрішній світ Аліси: «Мабуть ти обуришся, але я б віддала і всього Шеллі, і всього Байрона за... оди Кітса..., рівно як і всього Гюго віддам я за калька сонетів Бодлера» [234, 32]. Інколи А. Жід за допомогою референції передає душевний стан, настрої персонажа: «М'яка і спокійна подушка» Монтеня створена не для моєї голови, тому що мені ще не хочеться спати, і я не потребую спокою» [228, 359], «Єдиний поет, здатний зараз доставити мені насолоду, – Артюр Рембо» [228, 419], – говорить Бернар («Фальшивомонетники»); «...я подумки входив у палац не як простий школяр, а як Нежданов чи Вальмон» [226, 108], – згадує Жерар свій перший візит у Картфурш («Ізабель»).

Референція може бути допоміжним засобом розкриття основної ідеї твору, як, приміром, у «Фальшивомонетниках». А. Жід вустами головного героя цього «роману про роман» письменника Едуарда, пояснює, яким повинен бути сучасний роман, відсилаючи до творів класицизму. Він наводить приклад – «спір Мітрідата з синами у трагедії Расіна» і говорить, що хоча «жоден батько не міг так розмовляти з синами, незважаючи на це (мені б слід було сказати, саме завдяки цьому) батьки і сини в цій сцені можуть впізнати себе». Далі герой, розкриваючи суть своєї думки, знов прибігає до референції: роман має бути «водночас таким самим правдивим, таким самим далеким від реальності, таким самим конкретним і водночас загальним, таким самим людяним і таким самим умовним, як «Аталі», «Тартюф» або «Цінна» [229, 185].

Прикладом випадку, коли референція є значущою для розкриття ідеї твору є застосування цієї форми інтертекстуальності у «Пасторальній симфонії» А. Жіда, де автор досліджує проблему лицемірства і самообману. Відсилка-референція до твору Ч. Діккенса «Цвіркун на печі» служить для утворення «віддзеркалення» образу пастора – іграшковий майстер Калєб Пламмер, який живе у злиднях, через самовіддану любов до своєї сліпої доньки, оточує її ілюзією комфорту, багатства і щастя. Референція вводить на початку повісті, що дозволяє А. Жіду одразу спрямувати увагу читача на головну ідею: «брехня, яку майстерність Діккенса щосили намагається представити святою, але яку я, дякуючи Богу, не став би випробувати на моїй Гертруді», – наголошує пастор [226, 26]. Референція є коментованою, але коментується вона не автором, а персонажем – пастором, а коментар стає засобом його «самохарактеристики», тобто відображенням образу самого себе у свідомості персонажа. На словах пастор (за допомогою референції) недвозначно «декларує», що відкидає на своєму шляху будь-яку брехню, навіть «святу», але ця заява у контексті вже викладених на початку повісті подій викликає сумніви, особливо крізь призму сприйняття його постаті іншими. Описуючи себе як людину, що присвятила своє життя потребам інших, жертвуючи при цьому власними потребами та інтересами, пастор «настільки печеться про істину» [226, 12], що детально описує в зошиті негативну реакцію родини на свій «богоугодний» вчинок (намір взяти у свій дім сліпу сироту). Він «смирено» докоряє дружині за осуд свого «природного жесту» милосердя, і одночасно «викриває» себе, зізнаючись: «не вперше трапляється мені перекладати на плечі дружини наслідки необдуманих поривань моєї ревності» [226, 16]. Стає очевидним, що пастор «творить добро» заради милування власною «доброчесністю», а не через «любов до ближніх», і жертвує при цьому не своїми інтересами, а інтересами тих саме «ближніх», насамперед найближчих до нього – своїх рідних. Так само наприкінці повісті він «пожертвує» й інтересами Гертруди. Таким чином, «автопортрет» персонажа з самого початку не зовсім співпадає з його портретом, який вимальовується за текстом. Цікаво, що референції (а у А. Жіда будь-яка деталь у творі має своє значення) передують «сентенція» пастора, яка «підказує» читачу про схильність героя до самообману і окреслює його алгоритм

самовиправдання: «Я хочу сказати, що душа людини набагато легше та з більшою охотою малює собі красу, привілля та гармонію, ніж безлад та гріх...» [226, 25-26].

2.1.4. Ремінісценція

Визначення поняття ремінісценції пов'язано з критеріями усвідомленості/неусвідомленості наслідування, що зафіксоване у «Літературній енциклопедії» 1935 року. Ремінісценція там визначається як «термін, що застосовувався переважно літературознавцями порівняльно-історичного та психологічного напрямів для позначення моментів несвідомого наслідування у творчості поета на відміну від усвідомленого запозичення» [204, 108]. У «Поетичному словнику» А. Квятковського 1966 року з'являється теза про навмисність «відтворення поетом знайомої зразкової або образної конструкції з іншого художнього твору» [84, 238-239]. Сучасні літературознавці часто-густо не вважають критерій усвідомленості/неусвідомленості визначальним. За В. Халізовим, ремінісценції можуть включатися у твори свідомо й цілеспрямовано або виникати незалежно від волі автора («літературне пригадування») [217]. А. Супрун також зараховує до ремінісценцій «усвідомлені/неусвідомлені... цитати або ті чи інші відсилання до більше чи менше відомих текстів у складі пізнішого тексту» [169, 17]. Схоже тлумачення ремінісценції знаходимо у Лесі Біловус – «навмисне або ненавмисне, тотожне чи змінене відтворювання в тексті образної чи фразової конструкції з відомого авторові художнього твору [21, 9]». Натомість Віра Просалова вважає, що «під ремінісценцією мається на увазі підсвідомий, проте впізнаваний читачем відгомін іншого тексту» [151, 65]. Мар'яна Шаповал також не припускає, що ремінісценції можуть бути «свідомими», адже латинське слово «reminiscentia» означає «спогад», який не підпорядковується раціональному мисленню, і говорить лише про імпліцитні, приховані, підтекстові ремінісценції [204, 110]. Таке різночитання відображене і в «Літературознавчій енциклопедії» 2007 року видання, де зазначається, що ремінісценція «не усвідомлюється автором, виникає внаслідок значного впливу на

нього творів інших письменників, жанру, стилю, стилістики, образної системи, ритміко-синтаксичних ходів тощо...» й одночасно пропонується розрізняти ремінісценції «явні, експліцитні, розраховані на пряме впізнавання та імпліцитні, приховані, підтекстові» [101, 314].

Стосовно критерію точності/неточності, однастайності серед дослідників теж немає: А. Супрун визначає ремінісценції як «точні/змінені цитати або ті чи інші відсилання» [169, 17], Віра Просалова – як впізнаваний «відгомін» іншого тексту» [151, 65]. Мар'яна Шаповал – як конструкцію «найменш точну і найбільш складну для верифікації порівняно з алюзією та цитатою, а інколи «настільки трансформовану..., що виявлення... претексту часто стає ускладненим» [204, 109-110].

Щодо об'єкту референції, то у первісному значенні ремінісценція була пов'язана передусім з музикою, малярством, тобто невербальними мистецтвами, але у сучасному літературознавстві він визначається по-різному. Найчастіше під ремінісценцією розуміють відсилку до літературних текстів (А. Квятковський, А. Супрун, В. Просалова, Л. Біловус). Мар'яна Шаповал розширює обсяг об'єктів референції і зазначає що ремінісценція може нагадувати «про окремі елементи творів художньої літератури, історичних та культурних подій, імена видатних осіб» [204, 109-110]. Наталія Фатеева визначає ремінісценцію як відсилку не до тексту, а до події з життя іншого автора, яке безумовно впізнаване [185, 133-134]. Найширше тлумачення поняття ремінісценції у В. Халізева, воно охоплює всі «присутні у художніх текстах «відсилки» до попередніх літературних фактів; окремих творів або їх груп, нагадування про них» [217] і визначається як родове щодо цитати і алюзії. Терміном «ремінісценція» дослідник. Крім того, ремінісценції, як вважає дослідник, «виражають осмислення та оцінку літературних фактів і нерідко виявляються деякою подобою літературно-критичних виступів – свого роду критикою-есеїстикою, яка вторгається у світ власне художніх текстів» [217]. У нашому дослідженні ми застосовуватимемо вузьке поняття ремінісценції, розуміючи під ним натяк на зв'язок із позатекстовою дійсністю, зокрема, з біографією самого автора.

У модерністів дуже часто текст накладався на автобіографію і автобіографія на текст, адже вони (у більшості) «надавали особливого значення власному іміджеві у

житті та художній творчості, творили текст символічної автобіографії, програмували рецепцію своєї постаті [204, 123]. Серед прозаїків французького модернізму французька критика «докоряла за постійне повернення до самого себе» у своїх творах А. Жіду [220, 72]. Практично всі твори письменника є «автобіографічними», а «Вузьку браму» А. Клуар називає «шедевром суб'єктивної літератури» [220, 62]. Письменник, відокремлюючи себе від героїв твору, зізнавався, що кожен раз відкриває цю книгу з «невимовним почуттям», що це його власна історія [219, 110]. Розповідь Жерома про своє життя на початку повісті є прямою ремінісценцією на дитинство письменника «Мені не було ще й дванадцяти років, коли я втратив батька. Моя мати... вирішила перебратися до Парижу з надією, що там я краще закінчу свою освіту. Вона зняла поблизу Люксембурзького саду невеличку квартиру. У ній разом з нами оселилася і міс Флорою Ешбетон, у якої не залишилось нікого з родичів і котра, на початку була домашньою вихователькою моєї матері, а потім стала її найближчою подругою. Я зростав в оточенні цих двох жінок, завжди однаково ніжних і сумних і завжди в траурі» [234, 1]. Життя А. Жіда розпочалося з «самотнього протестантського дитинства «в оточенні прекрасних, святих особистостей» (так сам письменник охарактеризував свою матір і Анну Шаклетон) [219, 108]. Його матір також переїхала до Парижу і винайняла квартиру неподалік від Люксембургського саду. Сюжет «Вузької брами» розпочинається з ситуації, яка віддзеркалює події юності митця, хоча його розвиток є скоріше моделюванням можливого варіанту подій. У повісті кузина Жерома Аліса страждає через розпусність своєї матері, що надає їй в очах закоханого хлопця особливої чарівності. У житті – через таку саме причину матір майбутнього письменника забирає до себе свою племінницю Мадлен, на кілька років старшу за нього. Юнак закохується у неї і, врешті решт, після смерті матері вони одружуються, на відміну від розвитку подій у повісті.

Проблематика твору є також ремінісценцією на проблему, яку протягом певного часу вирішував для себе А. Жід, що відображено в антиномічності творів письменника до 1922-го року. Ф. Моріак визначав її як дискусію «між Християнином і Греком» у душі і свідомості митця, а іншими словами, між вимогами пуританського

виховання і жагою повноти життя: «Вузька брама» є аргументом в цій дискусії, адже доводить, що пуританське виховання такою ж мірою вороже щастю, як і потакання інстинктивним порухам душі, зображене у написаному раніше «Імморалісті». Письменник «обурювався з приводу того, що можна соромитися відчувати щастя у всьому своєму «Я», і вважав, що замість того, щоб спрямовувати свою волю на те, щоб подолати власні інстинкти, ми повинні намагатися зрозуміти, розшифрувати, щоб привести їх у гармонію [220, 73]. А. Жід гаряче підтримував думку М. Бердяєва про те, що релігія повинна давати людині почуття незалежності, адже якби не було Бога, людина цілком би залежала від природи та суспільства, від світу та держави: «Бог є моя свобода, моя гідність духовної істоти. Помилкове учення про смирення викривило християнство та принизило людину як богоподібну істоту» [17, 177]. Аліса намагалася увійти до «божественного» щастя через «вузьку браму» церковної моралі, але це виявилось неможливим: відмовляючись від «земного» життя, вона збіднює свою душу, знекровлює свої тіло і врешті решт помирає. Як докір звучать слова героїні у її щоденнику на порозі смерті: «Господи, привідчини переді мною хоч на мить широку браму щастя!» [234, 59], «Чого варта доброчесність, якій з останніх сил противиться моє серце?» [234, 60], «Я зрозуміла: даремне все моє життя, якщо наприкінці його немає щастя» [234, 61]. А. Жід переконує читача (і себе), що цінність життя міститься у самому житті, а намагання укритися у «чеснотах» є самообманом і «самогубством», а не спасінням душі. Таким чином, ситуація у повісті «Вузька брама» є суцільною ремінісценцією на факти біографії письменника, його суперечливі почуття і переконання.

2.1.5. Топоси

Це поняття було введено у сферу літератури Е. Р. Курціусом, котрий визначає топоси як «тверді кліше або схеми думки й вирази, що закарбовують формули, звороти, цитати, стереотипні образи, емблеми, успадковані мотиви» [30, 12] і виводить походження топосів з колективної свідомості, яка проявляється у художніх творах у вигляді архетипічних образів. Свідомість письменника не є «чистою дошкою» (*tabula rasa*): на нього впливає мовна матерія і попереднє естетичне засвоєння світу Це

стосується не лише мотивів, сюжетів, образів, але й форм – «постійних величин, створених первісною колективною психікою, що головують (главенствуют) над творчою особистістю й підказують їй майбутній характер твору» [192, 17].

У культурному континуумі топоси функціонують як образні універсалії, тобто архетипічні образи і мотиви, що актуалізуються світовою літературою протягом усієї культури людства (як-от топоси «сад», «море», «дорога» тощо), і є елементами «своєрідної мови міжкультурної комунікації», яка «полегшує процес рецесії художнього твору «чужою» культурною свідомістю» [30, 29]. Будь-який топос є культурною константою і виконує мнемонічну функцію, несе у собі «культурний генетичний код», забезпечує спадковість культурного й літературного процесів, зв'язок часів. Кожне нове покоління митців надає певним топосам нових смислів залежно від світоглядних установок епохи. Нові смисли накопичуються і складають парадигму конкретного топосу у конкретний момент часу.

У контексті когнітивних понять дослідники розглядають топос як «інтертекстуальний фрейм» (термін У. Еко) і акцентують на «значущості культурного контексту, діалог з яким впливає на формування різних семантичних відтінків топосу» [30, 22]. Такий підхід виявляє зв'язок поняття топосу з поняттям хронотопу (М. Бахтін): «Той самий топос в різних естетичних системах, культурних парадигмах буде сплітатися з різними пучками ідей та набувати специфічного змісту, зберігаючи при цьому зв'язок з усталеними, іманентними конкретному топосу смислами» [30, 49]. Специфіка топосу у певному просторі у певний момент зумовлюється національною традицією, естетикою епохи, канонами літературного напрямку, жанру, роду, індивідуальними особливостями творчої індивідуальності тощо. Ю. Лотман відзначає «можливість просторового моделювання понять, які самі по собі не мають просторової природи» [113, 348], отже художній простір може виконувати різноманітні функції. Художній простір використовується митцями для побудови паралелей, контрастів, алегорій, створення символів: окреслення простору внутрішнього, психологічного, бо «зображувані почуття, переживання, стани, моральні, етичні норми – все це теж часове і просторове» [92, 87].

У контексті теорії інтертекстуальності топоси розглядають як «текст в тексті», оскільки вони виявляють дві головних властивості таких конструкцій – збереження культурних кодів і здатність до породження нових смислів: «Топос входить в художній текст з усією парадигмою образів і значень, які актуалізовані у даному творі і містяться у свідомості автора або сприймаючого текст суб'єкт» [30, 52-53]. Уведення топосів у текст художнього твору створює ефект палімпсесту і дозволяє вписати літературний текст у діахронний і синхронний культурний контекст. У нашому дослідженні ми будемо спиратися на дефініцію топосу Олександри Булгакової як «значущої семіотичної, культурно-типологічної одиниці, що постає в тексті у вигляді художнього образу з просторовими характеристиками, який несе усталені смислові значення опозитивного типу» [30, 55].

Модернізм, як зауважував Д. Затонський, був «першовідкривачем» на базі «синтезу традиційного і новаторського», а саме цей принцип забезпечує існування і функціонування топосів протягом всього часу. Дана форма інтертекстуальності займає важливе місце у прозі французьких модерністів. Топоси у модерністських творах, яким притаманна філософічність, зазвичай містять одночасно кілька мотивів, що нашарувалися протягом часу, і постають у вигляді мотивних конструктів. Прикладом може бути складний конструкт топосу «сад» у повісті А. Жіда «Ізабель», що актуалізує цілу низку мотивів, які увійшли у його парадигму у різні культурні епохи. Топос саду є архетипічним: у фольклорі він протиставляв окультурений простір дикій природі, ширше: порядок – хаосу. У Біблії його семантика ускладнюється: «функція райського саду як архетипічного топосу міститься у поясненні переходу людини з епохи первісної безгрішності та щасливої безвідповідальності до стану відповідальності та вільного прийняття власної долі, яке часто супроводжується гріхом, злиднями і смертю» [Хайнаді]. У кожную наступну добу топос саду збагачувався все новими й новими мотивами у відповідності до соціально-історичного і культурного контексту. Топос «сад» у повісті «Ізабель» містить в собі цілу палітру мотивів: християнський мотив втраченого раю і пов'язаних з ним проблем свободи та усвідомленого вибору, просвітницький мотив гармонії людини з природою, як основи моральності, і похідний

від нього суспільно зафарблений мотив «природних» цінностей та цінностей фальшивих, що ведуть до моральної деградації, романтичні мотиви ірраціонального кохання і ностальгії за недосяжним. Топос саду є стрижневим образом твору і реалізується на всіх трьох рівнях своєї структури – реальному, перцептуальному й концептуальному – і на кожному актуалізує специфічні значення та має особливості функціонування. На реальному рівні топос саду у повісті є функціональним простором: організує сюжет, визначає стилістику, вмотивовує вчинки персонажів. Поведінка головного героя (Жерара) визначається не лише рисами його характеру, але й певним художнім простором, у якому його розміщує автор. Уява юнака, що мав провести деякий час у родовому помісті Картфурш для роботи над дисертацією, миттєво змалювала йому увесь «романтичний» комплекс: старовинний замок під віковими деревами, сімейні таємниці, любовну тугу. Герой зізнається: «...моя дисертація була вже лише приводом, у думках я входив у палац не як школяр, а як Нежданов чи Вальмон і наперед смакував пригоди» [226, 108]. Реальність у перші ж хвилини виявилась зовсім іншою, і мрійливий романтик, занудьгувавши, вже почав збиратися додому, як раптом (але цілком передбачувано) з'являється портрет загадкової незнайомки. Жерар, «наче у казці, закохується у принцесу, яку побачив лише на портреті» [226, 153]. Неможливість дізнатись про історію дівчини «ангельської краси» лише розпалює його почуття. Герой кружляє «осіннім парком, що став якимось просторішим та дзвінкішим»: «...я спочатку тихо, а потім голосно звав: Ізабель!...», «мені здавалося, що за кожним поворотом алеї я бачу її білу сукню; кожен промінь світла, що проникав крізь трапотливе листя, нагадував мені її погляд, її меланхолічну посмішку... Який красивий був парк! З якою гідністю віддавався він суму...» [226, 161]. Письменник використовує сентиментально-романтичний стереотип саду для іронічного зображення (несостоятельности) «романтичної ілюзії» мрійливого героя, котрий наприкінці повісті зізнається Ізабель (і собі самому): «Минулої осені, коли я гостював у ваших батьків, я заснув у тиші Картфуршу, закохався уві сні і зараз прокинувся. Прощайте» [226, 219]. На перцептуальному рівні романтичний топос саду у повісті підіймається до рівня образу-символу і набуває рис хронотопу. Д. Наливайко зазначає, що у романтиків простежується принципово

новий підхід до часу і простору у мистецтві: «...не лише час, але й простір стають насамперед категоріями історичними...» [129, 241]. Про специфіку топосу «сад» в романтизмі писав і Д. Лихачев: «Романтизм сприймає сад у часі...», «...сад і парк найтіснішим чином пов'язані з усім устроєм суспільства, яке його створило» [108, 450–451]. Романтизм, за визначенням Д. Наливайка, на своєму змістовному рівні був «реакцією на остаточну зміну суспільних формацій, на утверджене панування буржуазії» [129, 224]. Відмінною особливістю цього процесу у Франції було «переродження аристократії і поглинання її буржуазією» [59, 18]. Відображенням цих історичних змін у повісті «Ізабель» стає помістя нормандського аристократичного роду з не випадковою назвою «Картфурш» («Перехрестя») оточене старовинним парком. Автор зображає одряхлілих аристократів, що доживають у ньому, у дусі гротескно-фантастичного романтизму. Це «персонажі з маріонетковими рухами, старомодною мовою, в убранні віджилого світу» [221, 679] – «...у музеї природних наук їх без вагань помістили б в одну вітрину у розділі «Зниклі види» [226, 129]. Але Картфурш – це не лише склеп для «зниклих видів», але й роздоріжжя для «видів» нових. У творах французьких письменників завжди важливе місце займала проблема моралі, у модерністів же вона була нерозривно пов'язана з питанням про свободу вибору. Головний герой повісті від початку сприймає назву помістя як символ: «...це тут, думав я, Геракл опинився на перепутті... Я знаю, звісно, що очікує на нього на шляху добродетності, але куди веде інша дорога?..» [226, 108]. Відображення цих філософсько-етичних питань реалізується у повісті «Ізабель» на концептуальному рівні топосу «сад», що є складним переплетенням двох мотивів – мотиву природи у філософській концепції Просвітництва, тобто «розумного, доброго, вічного» та мотиву «втраченого раю», гріхопадіння у концепції християнській. Щодо першого мотиву, його репрезентує група персонажів, які цілком підпадають під руссоїстське визначення «людина природна». Це прихильниця ботаніки Олімпія з символічним промовистим прізвищем Вердюр («Зелень»), яка їде з помістя ще до перших ударів сокири. Це Казімір позашлюбний, тобто природний («le fils naturel») син Ізабель, який плаче за кожним зрубаним деревом. Це Грасьєн («Вдячний»), котрий ще за життя хазяїв «ревню стежив за садом» [226, 150] і навчав Казіміра «саджати дерева та робити щеплення»

[226, 198]. Покинувши помістя, Грасьєн і Казимір у новому житті наче Кандід «вирощують свій сад» на арендованій фермі, що дає їм змогу вести скромне й добродічне життя. Такий фінал перегукується зі словами одного з персонажів філософської повісті Вольтера «Кандід, або Оптимізм»: «праця відганяє від нас три великих зла: нудьгу, порок і злидні» [223, 241]. Сам Жерар, позбувшись романтичних ілюзій, наче герой Ж.-Ж. Руссо біжить від цивілізації (з Парижу) на лоно природи (у помістя своєї дружини), де веде цілком добродічне життя і лише зрідка з сумом згадує про «романтичну пригоду» своєї молодості.

Якщо Жерар, звільнившись від ілюзій, свідомо обирає «тісну браму» (попередня повість О. Жіда) і йде шляхом добродічності, то Ізабель, котра виявилась нездатною вільно обирати через страх перед свободою, входить у нове життя через «широку браму». З її образом пов'язаний мотив вигнання з райського саду за гріх (її виганяють з дому батьки). Сад для героїні – це стан безгрішності, це її «втрачений рай», за яким вона сумує: «...коли йде дощ, вона не виходить з кімнати, ...стоїть біля вікна й дивиться на сад» [226, 207]. Але вона не в змозі туди повернутися, адже стала іншою: «ангельська чистота мініатюри поступилась місцем пристрасній томності і якійсь зневазі, яка наклала свою печать на кутки губ...» [226, 189–190], тому вона без докорів сумління віддає на поталу сокирам сад свого дитинства і за безцінь продає зрубані дерева для задоволення своїх пристрасей. Відрив від природи, від коріння, втілених в образі знищеного саду, обертається для неї не волею, а бездомністю, вічним скитанням та моральною деградацією.

Таким чином, у повісті А. Жіда «Ізабель» у топосі «сад» актуалізована низка мотивів: християнський мотив втраченого раю, що порушує проблеми волі та усвідомленого вибору; просвітницький мотив гармонії з природою, як основи моральності і пов'язані з цим питання про «природні» цінності та цінності фальшиві, що ведуть до моральної деградації особистості, чинником якої є антиморальні закони у сучасному суспільстві. Романтичний же стереотип топосу «сад» стає у повісті полем для гри з читачем: автор використовує його як структурний стрижень твору і як інструмент для утворення притаманної модернізмові іронії по відношенню до

об'єктивної (минулої і сучасної) дійсності. В цілому мотивний конструкт топосу «сад» дає автору можливість для вираження своїх філософсько-етичних поглядів у контексті накопиченого людством досвіду.

2.1.6. Традиційні сюжети, мотиви, образи

Традиційні сюжети, мотиви, образи дослідники називають «концентрантами загальнокультурної пам'яті» [4, 5], а сукупність варіантів традиційних структур вважають «своєрідним культурологічним метатекстом, котрий розвивається як специфічне явище світової літератури і має особливі закони входження в духовний контекст різних культурно-історичних епох багатьох національних літератур» [4, 10]. Вони «подорожують з тексту у текст і є носіями спільного для культури символізму», «стрижневими для культури символи, без яких тексти не можуть ефективно здійснювати виробництво смислу» [218, 18]. Отже, використання художньою літературою традиційних сюжетів, мотивів, образів потребує нового ракурсу дослідження «у семіотичній перспективі, ... де будь-який художній витвір відпочатково сприймається як частина «Тексту Культури» (Ю. Лотман) або «Тексту Життя» (Р. Барт)...» [23, 250].

Проблематика тематично-фабульних міжтекстових відношень вивчалася міфологічною школою, теорією запозичень, антропологічною школою та порівняльно-історичним літературознавством ще наприкінці XVIII – початку XIX століття в аспекті традиційних сюжетів. Пізніше як частини традиційного сюжету почали розглядатися «традиційні образи та мотиви, що мисляться окремо від сюжету і включаються у новостворені структури, набуваючи зміненого ідейно-семантичного забарвлення» [204, 86]. Базовою тематично-фабульною одиницею, носієм інтертекстуального значення вважається мотив, який досліджувався у працях О. Веселовського, Б. Томашевського, Б. Гаспарова, О. Жолковського, Ю. Щеглова та інших. Термін «мотив» був запроваджений О. Веселовським для означення найпростішої неподільної змістовної одиниці. Б. Томашевський визначав мотив як неподільну одиницю теми, що надає твору цільності і яка є інваріантом щодо варіативної низки мотивів. Комбінуючись між собою, мотиви творять фабулу або сюжет. За Б. Гаспаровим, мотив

- це «смыслотворчий текстовий компонент», в якому «втаємничується все те смислове середовище, яке формує структуру тексту»; це може бути будь-яка «смилова пляма» – подія, риса характеру, елемент ландшафту, будь-який предмет, проголошене слово, фарба, звук тощо» [42, 85]. О. Жолковський і Ю. Щеглов також вважали, що мотиви мають тенденцію до стійкості (інваріантності) і найрізноманітнішими способами співвідносяться між собою. У своїй концепції «Тема-Текст» дослідники розглядали поняття «тема» як глибинний семантичний інваріант і намагались виявити конкретне втілення інваріантної теми в сукупності мотивів [64, 16-19].

В українському літературознавстві також досліджується проблематика традиційних сюжетів, мотивів, образів, зокрема ТСО. «Чернівецька школа» (В. Антофійчук, А. Волкова, А. Нямцу, О. Червінська та інші) розробила чітку класифікацію традиційних сюжетів: за А. Нямцу, вони поділяються за генетичним принципом на міфологічні, легендарно-фольклорні, літературні, історичні, легендарно-церковні групи [141, 13]. Основоположними ознаками традиційного сюжету є його «активне функціонування впродовж значного історичного часу і усвідомлене сприйняття його митцем і споживачем (читачем) як сталого семантичного художнього комплексу (структури)» [35, 4]. Джерела традиційних сюжетів, мотивів зазвичай неможливо визначити, натомість комплекси мотивів, «вибудовуючись в образи та сюжети (образи подій)» відсилають завжди до конкретних текстів, оскільки в кожному окремому творі вони є унікальною структурою» [204, 85]. Унікальність їх зумовлена тим, як саме творчий суб'єкт вирішує «сутнісні морально-етичні проблеми, які виникають в онтології індивідуума в процесі розв'язання екзистенційних конфліктів» [4, 15].

Особливістю використання традиційних сюжетів, мотивів, образів у модерністській літературі є трансформація їх формально-змістовних домінант і морально-психологічної проблематики сюжетів та реміфологізація образів. Традиційний матеріал стає приводом для осмислення філософсько-етичних та емоційно-психологічних проблем, адже однією з найсуттєвіших рис модернізму є «множинність філософсько-естетичних теорій та концепцій з історії й культурології..., онтологій, морально-ціннісних вимірів суспільства тощо» [40, 6]. Модернізм

здійснював перехід від старого до нового, що передбачало обов'язкове звернення до минулого, співвіднесення себе з ним і проявлялося у «якісному переосмисленні канонічних доміантних лейтмотивів традиційних зразків» [4, 11]. Традиційні сюжети, мотиви, образи необхідні не лише для осмислення загального, а й конкретного національно-історичного, адже «інтерпретація образу, сюжету чи мотиву завжди пов'язані з проблематикою епохи реципієнта, з реакцією автора на певні події, процеси конкретної історичної доби» [142, 176]. Отже, активне засвоєння традиційних структур здійснюється одразу на кількох рівнях і відбувається за рахунок націоналізації (надання колориту), синхронізації (осучаснення), циклізації (дописування) тексту, зміни погляду та інших семантичних процесів [204, 91], а шляхи і форми засвоєння визначаються ступенем духовної свободи митця і його творчими інтенціями.

Традиційні сюжети, мотиви, образи є наскрізними у літературі і завжди відображають певні архетипні структури, які перетворюються у міфології з «надміру формалізованих образів на універсальні символи», а пізніше засвоюються літературною традицією [141, 19]. У процесі становлення і літературного функціонування вони проявляють свою об'єктивну або потенційну схильність до формально-змістової комбінаторності і можуть утворювати складний гібридний конструкт, наповнений новим смислом, корелюючим з усталеним або протилежним йому. А. Нямцу, беручи до уваги багаторівневість структурно-змістової трансформації більшості ТСО, виокремлює «протосюжет», «сюжет-зразок», «сюжет-посередник», «традиційна сюжетна схема» (поняття за обсягом ширше за усі попередні і логічно змодельоване на їх основі) [141, 40]. Джерелом інтертекстуальності найчастіше стає їх умовний конструкт, особливо за умови включення у текст образів та сюжетів у вигляді «точкових» алюзій. Творча особистість, рефлектуючи через гібридизацію інтертекстуальних асоціацій, неповторно «виявляє себе саме у способах творчого переосмислення та представлення традиційного матеріалу» [204, 88]. Таким чином, традиційні сюжети, мотиви та образи сприймаються як цілком новий культурний досвід, якщо вони стають складовими осмислення (і переосмислення) «вічних» питань у контексті часу, простору і менталітету автора і читача.

Французький модернізм з двох груп традиційних структур найдавніших часів – міфологічної та легендарно-фольклорної (за класифікацією А. Нямцу) переважно використовує першу (інтертекстуальне поле легендарно-фольклорної групи є набагато меншим, що є специфічною особливістю французької літератури). Модерністи активно звертаються до античних сюжетів, мотивів, образів, суголосних їм до національної традиції для осмислення нової концепції людини, що утведжувалася внаслідок демократизація суспільства на межі XIX-XX ст. Французькі письменники акцентували на ствердженні самоцінності особистості, відстоюванні нею своєї внутрішньої свободи і художньо досліджували її можливості протистояти будь-якому диктату (суспільному, ідеологічному, сімейному, релігійно-церковному тощо). Найяскравіше ця проблема втілена у творчості А. Жіда: будь-який його твір є художнім експериментом, який мав на меті «намацати» кордони дозволеного і недозволеного, морального і аморального, життєстверджуючого і згубного на шляху до жаданої свободи. Письменник був впевнений, що ці «кордони» моральної та етичної свободи індивідуума в суспільстві знаходяться у самій людині, у найглибших шарах її душі, свідомості й підсвідомості, тому його герої – це ті, хто шукає моральні правила лише в самому собі. Ідея індивідуалізму, що давно бриніла у французькому повітрі, а наприкінці XIX століття проникає у твори А. Франса, А. Доде, М. Барреса, П. Клоделя, набуває у А. Жіда особливої гостроти. На початку XX ст. письменник стає одним з лідерів інтелектуального руху «індивідуалістів» у боротьбі проти «колективістів»-патріотів: Т. Сахарова називає А. Жіда разом з Ф. Достоевським, Ф. Кафкою та А. Мальро, джерелом літературного впливу на формування сучасних філософських концепцій людини.

А. Жід спирався на постулат про безмежну свободу індивіда, тому «індивідуалізм персонажів, який іншими авторами, як правило, засуджувався, у нього отримує підтримку й екзистенціалістське обґрунтування» [59, 29]. Оскільки інтелектуальна проза А. Жіда тяжіє до «вічних» істин, природним є використання митцем архетипічних, символічних образних моделей (Нарцис, Прометей, Тезей тощо) для пошуку нового типу моралі, яка б забезпечила найширші можливості для розвитку індивіда (розуму, духу і тіла) без шкоди для суспільства. Експерименти у художній

творчості відображують шлях А. Жіда до власної концепції поєднання моральної свободи і внутрішньої відповідальності. Якщо у «Їствах земних» звільнення від обтяжливих норм суспільного і морального життя пропагується як умова повноцінного розвитку, обов'язок по відношенню до себе, то вже у «Саулі» та «Імморалісті» засуджується вседозволеність та егоїзм [211]. За логікою митця людина, звільнившись від суспільних звичаїв та релігійних моральних норм, повинна досягнути такого рівня свідомості, щоб, самій визначати допустимі межі власної свободи і усвідомлювати відповідальність за свої вчинки, адже «істинна моральність не може існувати без свободи волі» [126, 197].

Показовим варіантом шляхів і форм модерністського переосмислення легендарно-міфологічного матеріалу, специфіки його філософського наповнення, у першій половині XX століття, може слугувати «Тезей» (1946) А. Жіда, яка одностайно розглядається критиками як духовний заповіт письменника. Щодо стилістичних, жанрових особливостей цієї повісті, вони теж говорять на користь такого припущення: написана вона від першої особи у формі сповіді старого Тезея, героя, царя і засновника Афін – «столиці духу». Митець не випадково обирає для «духовного заповіту» жанр сповіді: якщо прийняти до уваги зауваження М. Храпченко, що жанр є (з точки зору процесу творчості) «способом формування, організації твору як естетичної цілості» [197, 284], він забезпечив письменнику найширший простір для висловлення власної концепції розв'язання моральних, суспільних, філософських проблем.

У «Тезей» А. Жід використовує численні «протосюжети»: про Тезея, Мінотавра, Аріадну, Федру, Дедала та Ікара, Едіпа тощо (всього 45 «протосюжетів»). При цьому автор «перекодовує» традиційні образи і мотиви: образ самого Тезея та інших міфологічних персонажів, мотиви лабіринту, нитки Аріадни, крил Ікара, сліпоти Едіпа тощо, шляхом перенесення акценту з зображення подій на їх «позачасовий» смисл. Таким чином утворюється специфічний конструкт з традиційних сюжетів, мотивів та образів, підпорядкований колу проблем, що займали центральне місце у творчості письменника: природність і свобода, свобода і обов'язок, свобода і щастя, обов'язок і щастя, щастя і сенс життя. Застосування «античної оптики» (О. Гальчук) характерне для модерністів і надає широти та багатшаровості їх художньому пошуку

естетичних, етичних і суспільних ідеалів, які б допомогли подолати «розірваність свідомості людини напередодні і в ході катаклізмів ХХ століття» [207, 5], повернутися до «вічних» цінностей, узгодити їх з «модерними» умовами і вимогами.

А. Жід застосовує у повісті оригінальний прийом: використовує для зображення міфологічно-легендарних подій «перегорнуту» античну оптику (не крізь античність дивиться на модерну сучасність, а крізь модерну сучасність дивиться на античність). Тезей А. Жіда – учасник численних подій «протосюжетів» – дивиться на все наче з «майбутнього», вже стоїть над подіями – на «постаменті» свого віку, набутого досвіду, на вершині власноруч зміненого ним світу. Принципово важливим є те, що ця відстань утворена не стільки часом, скільки змінами, що відбулися у його розумі, душі. Тезей наочно демонструє (неизбежное) змінення людини протягом часу і людства протягом часів і, одночасно, незмінність істинних («вічних») людських цінностей. Все, з чого складалося його життя, Тезей оцінює і переоцінює: дії (він вже знає їх наслідки), почуття (вони вже перевірені життям), думки (вони відфільтровані мудрістю), цінності (вони вже сортовані часом), царів, героїв, жінок. Як слушно зауважує І. Нікітіна, письменник «веде свого героя шляхом самоусвідомлення, а це і є парадигмою модерністського дискурсу» [133, 45]. Підсумовуючи своє життя, Тезей робить висновок, до якого аж ніяк не здатний прийти міфологічний герой: «Моя думка буде безсмертна після мене» [233]. Тезей А. Жіда, оцінюючи своє життя пишається не подвигами, титулами тощо, а, як Горацій (ода «До Мельпомены»), залишеним ним духовним спадком.

Наскрізним, як у всій творчості А. Жіда, є у повісті «Тезей» питання свободи. Усвідомлення того, що вона – цар, робить людину вільною, чи свобода дає можливість відчувати себе істинним царем? Що таке свобода – слідування природним інстинктам, потакання своїм почуттям і пристрастям чи усвідомлене керування ними? Як співвідносяться індивідуалістична свобода і обов'язок перед собою і перед рештою людей? Де шукати кордони «розумної» свободи і хто визначає міру відповідальності? Бог? Суспільство? Людина? – Всі ці питання складали філософську парадигму модернізму і особливо гостро постали у творчості У Тезея – земного царя і героя –

були від народження широкі можливості у житті, але він вважає своїм головним надбанням те, що він завжди робив свій вибір сам і готовий був розплачуватися за нього, у разі необхідності, навіть життям. Так він сам вирішив приєднатись до юнаків і дівчат, яких жеребкуванням було обрано для жертви Мінотавра: «Я не хотів користуватися привілеями... До того ж, я задумав перемогти Мінотавра, а разом з цим звільнити Грецію від цієї огидної податі. А ще мені було цікаво побувати на Криті» [233]. Так згадує Тезей про свій найвідоміший подвиг. Тон, стилістика повісті є суто модерністськими, адже для героя не існує безсумнівних ідолів: він почитає богів, але не (кичиться родством) з одним з них; він вірить у всемогутність богів, але не звертається до них за допомогою і з усіма життєвими проблемами порається сам, застосовуючи власний розум, фізичну силу, хитрість. Не звертаючись до богів за допомогою, він і не перекладає на них відповідальності за свої «неправильні» вчинки, як у випадку з Іпполітом. Щодо інших царів і героїв, він почуває себе рівним їм, а в чомусь і розумнішим, сильнішим, кмітливішим: приміром Геракл, уславлений у віках своїми дванадцятьма подвигами, у повісті названий (Дедалом) «твариною, яка не здатна ні на що, окрім героїчного». Але він готовий визнати перевагу інших, якщо вони на те заслуговують: «Піфей та Егей були набагато розумніші за мене».

Тезей в повісті А. Жіда, на думку Е. Войцеховської, «на відміну від Тезея Еврипіда і Сенеки – класичного героя, Тезея Плутарха – державного мужа, це добрий буржуа, (побуйствовавший) у молодості і (резонерствующий) у старості» [210]. Можливо дослідники мають рацію, адже Тезей, говорячи про те, що були царі і герої, гірші і кращі за нього, підкреслює: «...але в мені визнавали здоровий глузд...», а здоровий глузд, безперечно, є головною ознакою «доброго буржуа». Але старий цар продовжує: «...решта ж повинна були прийти потім, услід за прагненням робити добро, яке ніколи не залишало мене» [233], – а це вже аж ніяк не слова класичного (розсудливого) буржуа. Батько навчав молодого Тезея, що зброєю керує рука, рукою – розум, і уславити себе можна лише використовуючи зброю для благородних справ і щастя людей. Тезей А. Жіда – це скоріше модерністський герой, адже крізь його слова проглядається авторська іронія і на «героїчне», і на здоровий глузд. Тезей – і сам

«модерніст» початку XX століття: він має на меті створити «рай на землі» тут і зараз (і створює Афіни – «столицю духу»). І рай цей має впізнавано модерністський «штрих-код»: люди в ньому вільні, прекрасні, відважні й не підкоряються «умовностям, які обмежують і шкодять цінності людини», не вбачають свою мету «у мілкому благополуччі», а мають особливий дух, «грецький, що означає тонкий і відкритий усім істинам». В ньому не визнаються інші цінності окрім особистої гідності, а про людину судять «лише за її справами», людина має можливість «дихати в повні груди», а нова аристократія є «аристократією духу, а не грошей». І хоч нелегким є шлях до цього раю, адже «усе велике, цінне і тривке потребує зусиль», але люди, переконаний Тезей, здатні на них: «вони ще не сказали останнього слова» і «можуть більше і варті більшого». «Я хотів піднести людину... Віра в майбутнє надихала мене», – це слова модерніста, в чомусь ідеаліста, але й людини «земної». У зрілому віці Тезей пишається не своїми подвигами, а тим що без перепочинку займався суспільними справами, піклувався про державу, зробив усе, щоб афіняни «заслужили прекрасне ім'я *народ*, яким зазвичай називають їх, і не називають нікого, окрім них» [233]. В цьому він вбачає свою славу, яка перевершує всі його минулі подвиги, якої «не досягли Геракл, Ясон, Беллерофонт і Песей».

У повісті «Тезей» відбилися і пошуки французькими модерністами шляхів до побудови «раю на землі», пов'язані с християнством. У першій половині XX століття інтерес до християнської доктрини у Франції актуалізувався, крім всього іншого, ще і у зв'язку з симпатіями французької інтелігенції до комуністичних ідей (через соціалістичну революцію в Росії). Недарма на певному етапі свого життя А. Жід «приходить» до комунізму саме через християнство і з ентузіазмом їде до Радянського Союзу подивитися на «втілення» земного раю в окремо взятій країні. Таке переплетення у сприйнятті християнських і комуністичних ідей має історичне підґрунтя. К. Каутський у своїй книзі «Походження християнства» пише, що і робочий рух і християнство виникли «як рух пригнічених», що «і християнство і робочий соціалізм проповідують майбутнє позбавлення від рабства та злиднів; християнство шукає цього позбавлення у посмертному потойбічному житті на небі, соціалізм же – в

цьому світі, у перебудові суспільства» [83, 429]. А. Жід був апологетом моралі, заснованої на можливості щастя людини на землі, а не на ідеї спасіння після смерті через страждання у житті. Як спадковий протестант митець намагався модернізувати концепцію християнства, адже протестантство завжди виступало проти тих нашарувань християнства, які зробили його суспільним інститутом, і перетворили «на повну протилежність тому, чим воно було спочатку» [83, 428]. Письменник вважав, що «християнство, організоване Церквою, деформує і руйнує істинну незрівняну мудрість Христа, який говорить про царство небесне як про неминучу реальність людського життя» [220, 52-53]. У розумінні ж Бога французький письменник був близький до Й. В. Гете: А. Клуар говорить про «релігійний пантеїзм» митця, який розчиняє Бога у природі [220, 52]. Ф. Моріак вказує на ще одну грань складного комплексу внутрішніх протиріч А. Жіда: у його душі тривав постійний «діалог між Християнином і Греком» [219, 105]. Увесь процес розв'язання цих протиріч внутрішнього світу митця, складна еволюція його особистості відбилися в образі Тезея, а роздуми про Бога дуже природно вкладені автором у вуста міфологічного героя Ікара. Ікар загинув, але продовжує блукати у метафізичному лабіринті, лабіринті позачасовому, лабіринті шляхів до звільнення людини і її поєднання з Богом, як найвищого і неперевершеного поєднання природи, людини і духа: «Куди прагнути, якщо не до Бога?», «...у такій же мірі, як Бог створив мене, чи не створений Бог людиною?», «...мета існує лише одна – Бог» [233].

Прикладом того, як традиційні мотиви й образи інколи набувають у модерністському творі несподіваного змісту у світлі оригінальних поглядів автора, його симпатій та антипатій може бути інтерпретація образу Аріадни і усталено пов'язаного з ним мотиву нитки Аріадни у повісті «Тезей». Образ Аріадни традиційно є в літературі символом всемогутньої сили кохання, вірного і самовідданого, яке може врятувати навіть від смерті, як приміром, у відомій баладі Ф. Шіллера «Геро і Леандр»: «Но любовь не знает страха, / И везде пройдет она. / Обернувшись Ариадной, тьмой ведет нас непроглядной, / Вводит смертных в круг богов...» [232, 795]). У А. Жіда Аріадна зображена в пародійному ключі: вона штовхає Тезея коліном під столом

під час сімейної трапези; «без передмов прилеплює свої гарячі губи» до його губ; пропонуючи «взяти її» тут і зараз, обіймає його і не відпускає до ранку. Вона може сприйматися як карикатура на «романтичну» героїню: екзальтована, весь час говорить про високі почуття романтичними штампами, до того ще й віршами. Крім того, тут проглядається ще й іронія автора щодо обивательського уявлення (шаблону) про «солодке кохання»: «Нестерпними були її запрягання у вічному коханні і ласкаві імена, якими вона мене називала: я був по черзі її одним-єдиним, її пташенятком, її песиком, її соколом, її золотцем» [233]. Уявити Тезея – переможця Мінотавра – «пташенятком» чи «песиком» доволі важко! Аріадна А. Жіда асоціюється також з доволі розповсюджений тип «звільнених» жінок, яких багато з'явилося на початку XX століття: вони були «схиблені» на «прогресивних» ідеях, «з презирством» ставилися до «умовностей» суспільства, проповідували «вільне» кохання, але їх «емансипація» часто була зворотним боком закомплексованості, моди, або нестачі освіти і виховання. Для А. Жіда основою кохання є свобода, натомість Аріадна «переслідувала» Тезея, «тиснула» на нього і ходила за ним «наче прив'язана», намагалася примусити його пообіцяти не розлучатися з нею. Все це лише відштовхувало Тезея: «Я зовсім нічого не обіцяв і найбільш за все прагнув залишатися вільним. Я належу лише самому собі». І зовсім вже іронічно-прозорими, якщо згадати відомий вислів письменника «Родини, я ненавиджу вас!», є слова Тезея про спробу Аріадни прив'язати на порозі лабіринту до його зап'ястка «кінець нитки вузлом, який вона вважала подружнім».

Щодо нитки Аріадни, то А. Жід повністю переосмислює цей мотив. За міфом Аріадна – «рятівниця Тезея», що «подарувала йому клубок, за допомогою якого він вийшов з лабіринту». Натомість у повісті клубок дає Тезею Дедал, він же настоює на тому, щоб йому допомогла саме Аріадна. У розумінні Дедала ця нитка – матеріальне «почуття обов'язку» («Незмінно зберігай твердий намір не розривати нитку, як би тебе не причаровував лабіринт, потяг до невідомого, жага подвигів»), а також «зв'язок Тезея з минулим», без якого неможлива будь-яка перемога («...твоє минуле і твоє теперішнє слугуватимуть тобі опорою») [233]. Разом з клубком Дедал дає Тезею і ще й клаптик тканини з протиотрутою, яка допоможе йому, навіть одурманеному, володіти

собою, «адже це найважливіше». Таким чином, Аріадна, один з головних «суб'єктів» перемоги Тезея у міфі, у повісті є необхідним, але лише другорядним персонажем (на її місті могла бути будь-яка інша «вірна» людина). При цьому вона намагається запевнити Тезея, що без неї він не впорається, «прибрати до рук» клубок і клаптик з протиотрутою. Тезей не погоджується на це, розгадавши її плани: «Вона бажає бути хазяйкою моєї долі... вона утримуватиме нитку, або тягнутиме її на себе, не дозволяючи мені вільно пересуватися» [233]. Тезей А. Жіда самотійно перемагає Мінотавра, самотійно виходить з лабіринту (ще й силоміць виводить своїх друзів) і повертається у своє теперішнє через те, що усвідомлює свій обов'язок, величну місію у майбутньому – створення «столиці духу» Афін.

2.1.7. Нехудожні компоненти у художньому тексті

Нехудожні компоненти у художньому творі не фігурують у відомих нам таксономіях форм інтертекстуальності. Їх виокремлює як елементи інтертексту у філософському романі Валентина Герасимчук у монографії «Філософський роман ХХ століття. Специфіка тексту» (2007) і відносить до них «надмірний вплив наукових розвідок на текст, аналіз джерел і конкретних фактів, примітки, посилання, науковий апарат, цитації, реферування, переповідання ситуацій, які мали реальне (історичне) значення тощо» [45, 172-173]. Пояснюючи термін «нехудожні компоненти», дослідниця визначає головні ознаки нехудожності: «невигаданість зображуваного світу в тексті» та відсутність естетичної функції тексту [45, 185-186]. Нехудожні компоненти виконують функцію інтелектуалізації твору, насичуючи текст «інформативним, пізнавальним, філософським аспектами, і створюють умови для надання йому нового ширшого статусу – тексту культури» [45, 184].

Така здатність нехудожніх компонентів якнайкраще відповідає запитам французького модернізму і особливо прози «інтелектуальної лінії» (Л. Єремєєв).

Художня специфіка нехудожніх компонентів у французькій модерністській прозі полягає передовсім в тому, що вони безпосередньо формують його філософічне наповнення. Крім того на початку XX століття, нові галузі науки розвивались дуже стрімко, а засоби масової інформації ще не набули сучасної потужності, тому «пряме введення до текстів науково-популярного, енциклопедичного, різного фактографічного, а то й суто наукового, і навіть термінологічного матеріалу було компенсаторною дією і вважалося доцільним» [45, 174]. Таким чином, нехудожні компоненти у модерністських творах здійснювали також пізнавальну та інформативну функції.

Нехудожні компоненти у художньому творі найчастіше мають вигляд вмонтованих до тексту наративних конструктів – розповідей-«лекцій», «вчених» розмов, дискусій, роздумів персонажів і, як зазначає Валентина Герасимчук, відіграють сюжетно-сміслову роль або створюють образну асоціацію, вагому для тексту [45, 176]. За нашими спостереженнями, вони можуть також бути складовою характеристики героя, утворювати комічно-пародійний модус зображення, бути складовою критики сучасності. Різномасштабне використання нехудожніх компонентів можна спостерігати у творах А. Жіда

Показовим зразком використання нехудожніх компонентів для побудови сюжету є звернення до філософії і психології у «Пасторальній симфонії». Коли пастор зажадав повернути у стадо «загублену вівцю» [226, 12], одухотворити «ком тіла, позбавлений души» [226, 15], його приятель доктор Мартен нагадує йому про лекції з філософії, які вони колись разом слухали, а саме про статую Кондильяка, що здатна мати відчуття (вони ототожнюють з нею Гертрудю). Мова йде про уявний, мисленнєвий експеримент французького філософа XVIII століття абата де Кондильяка: він придумав статую, внутрішньо влаштовану як людина, живу, але без ідей (під ідеями він розумів колір, смак, звук, розмір тощо) і послідовно (у своїй уяві) наділяв її, слухом, зором тощо, внаслідок чого у неї з'явилися самосвідомість і знання про оточуючий світ. Цим експериментом абат-філософ прагнув довести, що здібності не є вродженими, а набуваються людиною за допомогою почуттів, а їх розвиток

визначається виключно досвідом, вправами та вихованням [186, 272]. Доктор Мартен також викладає пастору нову психологічну методу пробудження «замурованої» душі: спочатку «слід було б зібрати в один пук кілька (осязательных и вкусовых) відчуттів та прикріпити до них у якості етикетки який-небудь звук або слово, яке ти повинен повторювати їй як найчастіше, а потім вимагати, щоб вона його повторила» [226, 23]. В повісті згадується реальний випадок лікування дівчини за допомогою такої методи, після чого вона досягла неймовірних успіхів. За порадою того самого доктора Мартен пастор починає вести журнал експерименту, який і стає формою повісті.

Утворення вагомих для смислу образних асоціацій за допомогою нехудожніх компонентів образних асоціацій можна спостерігати у «Фальшивомонетниках» А. Жіда. Це «лекції» Вінсента: про ботаніку, селекцію, пристосування риб до солоності моря, відкриття органів флуоресценції у глибоководних створінь. Екскурс у ботаніку був викликаний обуренням молодого вченого висловлюваннями братів Едмона та Жюля Гонкурів про нестачу уяви у природи, що він їх прочитав у «Щоденнику» письменників. За допомогою наукових екскурсів Вінсент намагається довести, що природа набагато розумніша за людство, якому варто було б повчитися у неї. При цьому він відверто вибудовує паралель – світ природи//світ людей: «Коли я спостерігаю, що з багатьох бруньок можуть розвинутися щонайбільше дві, прирікаючи на відмирання самим процесом свого зростання всі інші, я не можу утриматися від думки, що те саме діється і з людиною» [229, 148-149]. Свої роздуми вголос Вінсент закінчує очевидною алюзією на Ж.-Ж. Руссо: «О! яка це чудова школа – фруктовий сад! І якими б чудовими вчителями могли б бути багато хто з садівників! Достатньо найменшої спостережливості, щоб на птахарні, у псарні, в акваріумі, в крольчатнику або у хліві набути набагато більше знань, ніж із книжок, і навіть, повірте мені, зі спілкування з людьми, у яких все більшою чи меншою мірою фальсифіковано» [228, 321].

Прозорою алегорією на людський світ видається і «лекція» про стеногалінних та евригалінних морських істот: евригаліни мають здатність пристосовуватися до будь-якої зміни солоності води, обирають для життя місця з

непостійним відсотком солі і полюють там на стеногалінів, які від таких коливань солоності слабнуть, втрачаючи спроможність захищатися. Слухаючи Вінсента, граф де Пассаван, «який приміряв кожную думку до своїх уявлень і брав з теорії лише те, що міг використати для власного вжитку» одразу ж переводить почуте на людські стосунки і «висновує», що евригаліни – це справжні шахраї, а Вінсент додає: «люті хижаки» [231, 150]. А через кілька абзаців автор проводить недвозначну паралель між Пассаваном і евригалінними істотами: граф, звертаючись до Вінсента, прикинувся, що переходить до іншої теми, – як «ті ловці форелі, які боячись сполохати здобич, закидають волосінь дуже далеко, після чого непомітно її підводять» [229, 152]. Одразу стає зрозумілим, що Вінсент – це «жертва» з групи стеногалінних, «здобич» для Пассавана та Ліліан, що належать до евригалінних.

Розповідь Вінсента про відкриття органів фосфоресценції у глибоководних створінь також породжує численну кількість асоціацій з літературними творами, з філософськими концепціями, дослідженнями у психології. Проаналізуємо коротенький «науковий відступ», який начебто ніяк не стосується змісту роману. «Вам, безперечно, відомо, що денне світло не доходить у глибини моря. Там панує непроникна темрява, і тривалий час вважалося, що в тих морських безоднях не існує життя але потім, за допомогою всіляких драг, із тих глибин стали витягувати чимало дивних істот. Спочатку вважалося, що вони сліпі. Яка потреба мати органи зору в тій непроглядній темряві? ...Та коли стали досліджувати їх, то з величезним подивом з'ясували, що в деяких очі були; і що майже всі вони їх мали, а на додачу в них були ще й надзвичайно чутливі вусики... І нарешті відкрили, що кожне з цих створінь, яких спочатку вважали сліпими, викидає й випромінює перед собою і навкруги себе *своє* власне світло. Кожне з них світиться, сяє, промениться. Коли вночі їх витягували з безодні й витрушували на палубу корабля, ніч відступала. Її осявали рухливі, мерехтливі, різнобарвні вогники, обертонові прожектори, сузір'я, розсипи самоцвітів, із сяйвом яких ніщо не могло зрівнятися, – так розповідають ті, кому пощастило бачити це чудо» [229, 150-151].

Вже визначення «дивні істоти» викликає у пам'яті «диваків» Л. Стерна і Ч. Діккенса, які відрізняються від інших людей і живуть начебто в «іншому» світі. Вони

непристосовані до існування у верхніх шарах океану (море, океан – у художніх творах завжди асоціювалося з людським життям) і живуть у глибинах, недоступних для звичайних людей. Вони мають очі, але не для видимого, а для невидимого, що від інших приховано «темрявою». Тут виникає асоціація з антиномічним мотивом зору/сліпоти з його багатоаспектною символікою. Цей мотив має стародавні корені в літературі, філософії, релігії. Міфологічні притчі про сліпих провидців і людей, що мають зір, але є духовно «сліпими», – чи не одна з перших дидактичних істин, сформульованих людством. Сліпець почасти знає «те, чого не знають зрячі. Більш того, він знає правду про зрячих» [209]. А у XVIII столітті з'являється твір Д. Дідро з промовистою назвою «Лист про сліпих для повчання зрячих», де висловлюються схожі ідеї [1, 125]. У мотиві сліпоти/зору втілюється концентрація ідеї таємного зору, крайнього ступеню загострення духовного зору. Асоціація з мотивом сліпоти/зору закріплюється зауваженням Вінсента про загострену чутливість глибинних морських істот: у всіх були «надзвичайно чутливі вусики» на додаток до чутливих очей. А пояснення про феномен випромінювання глибоководними створіннями «перед собою і навкруги себе *свого* власного світла» розширює коло асоціацій. Пригадуються «ентузіасти» Гофмана, які впізнавали один одного саме за таким «власним світлом», якого інші люди – «філістери» – не мали і не бачили. Гофманівський образ ентузіастів корелює з уявленням А. Жіда про вільну особистість, якою могла б стати будь-яка людина, якщо надати їй можливість вільно розвиватися, не обмежуючи фальшивими (тобто «неприродними») суспільними умовностями. «Кожне з них світиться, сяє, промениться» і з цим саявом «ніщо не може зрівнятися» – саме так сказав би письменник про ідеальне людське створіння, боротьбі за появу якого присвятив свою творчість. Але до цього ще дуже далеко – на такі роздуми наводить образ «витягнутих з безодні й витрушених на палубу корабля» розгублених морських істот, що викликає у пам'яті образ бодлерівського альбатроса.

Нехудожні компоненти можуть використовуватися в модерністських творах з метою сатири і критики, як-от опис «наукового прогресу» у соті А. Жіда «Підвалини Ватикану». Сатира спрямована на наукові експерименти з досліджує модні

«тропізми», які Антіма Арнім-Дюбуа тлумачить як «ключ, який дозволяє звести усе якісне розмаїття явищ життя до найпростіших тваринних рефлексів» [59, 30]. А. Жід показує, як «позитивна» наука опошлює, примітивізує і механізує все таємне в людині, що можна вважати критикою вульгарно-позитивістського підходу до вивчення глибин природи людини. Письменник начебто починає нейтрально: «Антім займався науковими дослідженнями», але описує ці дослідження зовсім не науковими термінами: «Все, що повзає, плаває, ходить і літає, слугувало йому матеріалом. Він працював на живому тілі» [228, 27]. Далі іронія переростає у сарказм: «...пацюк, миша, горобець, жабка, – все було впору цьому Молоху», все йшло на «катувальний стіл». Критика спрямована на сучасну письменнику науку (і на оспівування її натуралізмом), яка такий складний феномен, як людина, намагалася пояснити «простими фізичними і термохімічними законами», прирівняти людину до геліотропу – «безвільної рослини, що обертає свою квітку до сонця». Якщо все звести до найпростіших рефлексів, іронізує письменник, то «Космос виявляється заспокійливо безхитрісним» [228, 28]. Усю складність незбагненої природи, Антім намагався звести до «тропізмів» – «змусити підкорену тварину зізнатися у своїй простоті», для чого створив «складну систему ящиків з переходами, лабіринтами, відділами, де знаходились або їжа, або нічого або ж який-небудь чихальний порошок, з дверцятами різноманітних кольорів і форм – диявольські інструменти» [228, 28]. Його дослідження зовсім не були дивацтвом «неадекватного» вченого: Антімове «Повідомлення про умовні рефлекси» «одразу ж прогрімало на всю Німеччину» і «дозволили новій психо-фізичній школі зробити наступний крок до зневіри», [228, 29]. Слово «зневіра» зовсім не випадкове у світлі авторської концепції Бога, адже Антім прагнув «вибити бога з самих потаємних його окопів» [228, 29]. Письменник, як відомо вважав себе послідовником Гете, який розсіював Бога у природі, і для нього все живе містить частинку Бога, велику таємницю буття і є безцінним. Тому дослідження Антіма виглядають у передачі письменника як безглузде катування: «З метою (воздействовать) окремо на те чи інше почуття тварини, на ту чи іншу область мозку, він одних осліплював, інших оглушав, оскопляв їх, обдирав, обезмозблював, позбавляв їх того чи іншого органу, який ви вважали б абсолютно необхідним і без якого ця тварина, для повчання Антіма обходилося» [228, 29]. Дослід

в саркастичному описі А. Жіда є пародією на «серйозну» позитивістську науку: «на ваги кладалися шість голодуючих зв'язаних щурів; два сліпих, два кривих і два зрячих; цим останнім маленький механічний млинок безперервно втомлював зір. Яке буде співвідношення втрат після п'яти днів голодування? Кожен день у дванадцять годин Арман-Дюбуа заносив на особливі таблички нові (торжествующие) цифри» [228, 29]. Його цікавили лише витрати м'язів: «Після кожної витрати він запитував: скільки?» і замість того, щоб нагодувати піддослідних (це ускладнило б експеримент), він раз за разом лише зважував їх, доводячи до смерті. На думку А. Жіда, подібні експерименти є лише «безглуздом (любопытством)» [228, 33] і дуже далекі від з'ясування таємниці природи і людини.

2.2. Претекстові форми інтертекстуальності

У реалізації міжтекстових відносин у французькій модерністській прозі велику роль відіграють паратекстуальні форми: як заголовки, епіграфи та присвяти. Заголовок може розглядатися як елемент паратексту, а також бути елементом інтертексту у випадку «коли є цитатою; містить маркери алюзії (імена літературних персонажів, міфічних персонажів, імена реальних чи історичних осіб; псевдо-антропоніми, топоніми тощо); включає паремії чи фразеологізми» [40, 41]. Присвята розміщується автором після заголовку перед епіграфом та основним текстом, а її основною функцією є адресація. За допомогою заголовків та епіграфів актуалізуються діахронні зв'язки: «автор відкриває зовнішній кордон тексту для інтертекстуальних зв'язків та літературно-мовних віянь різних напрямів й епох, тим самим наповнюючи і розкриваючи внутрішній світ свого тексту», – зауважує Наталія Фатєєва [185, 141]. За словами Н. К. Гея, «заголовок та епіграф – це головне та підрядне речення. Одне називає явище, інше прагне його пояснити» [44, 153]. Присвята актуалізує синхронні зв'язки – певне коло друзів або однодумців, живих чи не так давно померлих. Заголовок, присвята та епіграф – це тісно пов'язані між собою передтекстові компоненти, що утворюють «єдиний семантичний, стилістичний, асоціативний комплекс» [99, 146].

На нашу думку, у заголовковий комплекс має бути включена і авторська жанрова дефініція. Алла Татаренко слушно називає заголовок «ім'ям» художнього твору, а авторське визначення жанру (підзаголовок) – його «прізвищем», адже воно говорить про нього не менш, ніж «ім'я»: «У підзаголовку, подано основний творчий принцип і характер оповідного тону наративного тексту, так само як у його заголовку, як правило, сконденсований метафоричний сенс оформленої оповіддю картини світу» [170, 184-185]. Французькі модерністи часто реактуалізовували старі жанри, при цьому йшлося не лише про інтертекстуальне використання поняття, але й про його специфічну авторську інтерпретацію. У модерністів підзаголовки виконували особливу функцію – вказували, «у якому напрямку потрібно піти, щоб відчитати значення твору» [170, 185]. У деяких випадках автор не використовує підзаголовок, а жанрова дефініція міститься безпосередньо у його заголовку: приміром, «Пасторальна симфонія» А. Жіда (у питанні жанрового визначення своїх творів письменники-модерністи часто зверталися до музичної термінології). Якщо ж жанрове визначення не було експліковано у заголовку чи підзаголовку, то воно могло міститися у самому творі: у «Фальшивомонетниках» А. Жіда письменник Едуард називає майбутній роман фугою. Таким чином, жанрова дефініція в підзаголовку або у заголовку твору є «важливим паратекстуальним елементом наративної стратегії автора» [170, 183], адже вона оприявлена самим письменником.

Запозичений текст у заголовковому комплексі знаходиться у «сильній позиції» (І. Арнольд), тобто такій, що відіграє дуже важливу роль для загального смислу твору. Заголовки, епіграфи, присвяти маніфестують стратегію авторського розуміння світу і концентрують увагу читача, є «виразниками концепції» твору» [204, 112], смислотвірним текстом, «лейтмотивом і самого тексту і читацького сприйняття» [45, 337-338], «певною заданістю – смисловою, сюжетною, емоційною, філософською, – як його читати» [92, 273]. Кожен компонент заголовкового комплексу має свою специфіку і виконує певні функції.

Заголовок – це «перша ознака художнього тексту» [40, 41] і містить у собі програму літературного твору й ключ до його розуміння [185, 138]. Наталія Кожина

розрізняє поняття «назва» і «заголовок», зазначаючи, що назва може багатократно повторюватися, натомість заголовок є неповторним, він завжди є предикацією до тексту [99, 142]. Коли письменник запозичає чужу назву у готовому вигляді, це означає, що він, залучаючи художній потенціал чужого тексту, «нашаровує на них новий образний смисл» [185, 139]. Дослідники виокремлюють заголовок-цитату, заголовок-алюзію, заголовок-концепт. Ми вважаємо за доречне розрізняти точні/модифіковані заголовки-цитати («Тісна брама»/«Погано прикований Прометей») і додати такий вид як заголовок-ребус – семантичний (складається з двох слів, несумісних за семантикою – «Пасторальна симфонія» А. Жіда, «Святий Фавн» А. Франса) або стилістичний (утворюється за допомогою поєднання алюзії, топоніму, прецедентного імені тощо і стилістично невідповідного слова, яке їх «знижує», створює «рецептивний» дисонанс – «Підвалини Ватикану» А. Жіда, «Жонглер матері божої» А. Франса)

Прикладом заголовку-цитати може бути назва повісті А. Жіда «Вузька брама», що відсилає до тексту Біблії. Присутністю «чужого слова у власному заголовку» автор завжди маніфестує свою спрямованість на інтертекстуальний діалог, на мислення у широкому культурному контексті. У таких випадках «цитований текст виступає у якості інтерпретуючої системи по відношенню до того тексту, у якому він цитується» [116, 76]. Звернення до Біблії не є випадковим, адже релігійна проблематика була дуже актуальною для французької прози доби модернізму: концепція особистості в релігійному аспекті досліджувалася у творах письменників-католиків Ж. Марітена, Г. Марселя, П. Клоделя, Ж. Бернаноса, Д. Ропса, Ж. Малєга. Такий інтерес був зумовлений загальною кризою духовних цінностей: модерністи, за висловом Р. Ніча «розуміли, що світ навколо розвалюється, не маючи опори в тому, що досі було фундаментом» [135, 58-59]. Ключем для інтерпретації тексту Біблії у «Вузькій брамі», стають релігійно-етична концепція автора і його автобіографія.

У світлі авторської концепції оновленого християнства, в основу якого покладена ідея щастя людини, а не відмова від нього заради «спасіння душі», «вузька брама» стає метафорою обмеженості вільного розвитку особистості і душевного

каліцтва, а моральна чистота перетворюється на «стерильність». Свою точку зору письменник аргументує знов таки за допомогою цитат з Біблії, які подаються через сприйняття головних героїв повісті – Аліси і Жерома. Усталений біблійний образ у дитячій свідомості вмикає смертельний механізм, який врешті решт призведе до смерті Аліси і відмови від життя Жерома. Чотирнадцятирічний хлопчик, цнотливо закоханий у трохи старшу кузину, вражений проповіддю пастора: «Увійходьте через вузьку браму; тому що широка брама і просторий шлях ведуть до загибелі, і багато хто йде ними; адже вузькою є брама і вузьким є шлях, який веде до життя, і мало хто знаходить їх» [234, с. 6]. Він, природно, жадає йти разом з подругою вузькою брамою, шляхом доброчесності. І тут у тексті з'являється перший дисонанс з піднесеним «позитивним» сенсом цитати. «Вузька брама» з проповіді уявляється хлопчику «машиною для прокатування металевих листів»: «я протискався туди, напружуючи усі сили і відчуваючи страшний біль, до якого, однак, додавався присмак неземного блаженства» [234, 6]. Автор показує, як непомітно церква формує викривлене уявлення про щастя: «і ось вже сум та умерщвління плоті обертались для мене передчуттям якоїсь ще невідомої мені радості – чистої, містичної, ангельської, – тієї самої, якої жадала моя душа» [234, 6]. Для Аліси кохання до Жерома і прагнення до Бога поступово стають несумісними взагалі, вона відмовляється від земного життя заради наближення до Бога і помирає, охоплена в останні хвилини відчаєм усвідомленої самотності. За логікою твору, шлях до «чистого» життя виявляється шляхом до смерті і загибелі душі, доброчесність заради доброчесності – гординою, а презирство до «земних» цінностей – певною формою марнославства. Таким чином, образ «вузької брами» з позитивного перетворюється на негативний, що зумовлено релігійно-етичними поглядами письменника.

Французькі модерністи часто використовують у заголовка імена міфологічних і літературних героїв, історичних осіб, топоніми тощо, інколи у поєднанні зі словом (словами), яке докорінно змінює вектор асоціацій. Такі заголовки можна визначити як заголовки-ребуси: є за допомогою двох усталених смислів автор утворює новий, третій – власний смисл. Прикладом такого стилістичного заголовку-ребусу є назва соті А. Жіда

– «Підвалини Ватикану». Слово «саве» (погреб), яке французи вживають переважно у буденній мові – у погребях зберігаються продукти (вино, сир, ковбаси тощо) одразу вступає у дисонанс з топонімом «Ватикан», що історично пов'язаний з теологією. Одночасно слово «підвалини» знижує топонім «Ватикан» (місто, найближче до неба), надає йому іронічного забарвлення. Крім того, на символічному рівні воно одразу орієнтує на розповідь про «невидиме», що криється за відомим топонімом, про лаштунки, секрети, таємниці. Характерно, що обидва слова у заголовку є ключовими для сюжету (йдеться про нахабну вигадку шахраїв про ув'язнення папи Льва XIII у підвалинах Ватикану франкомасонами та підміну його двійником з метою збору грошей на «Хрестовий похід в ім'я звільнення папи»), а разом вказують на іронічний модус зображення священного міста і критичний настрій автора щодо «святості» Ватикану. Автор одразу натякає, що буде говорити про спід Ватикану, зворотний бік цього символу святості.

Жанрова дефініція, яку автор обирає для цього твору – соті, закріплює таке сприйняття заголовку. Жанр *sotie* (невеличка за обсягом п'єса блюзнірського характеру) належить до «карнавалізованих» (М. Бахтін) і був популярним у Франції в XV столітті. Він втілював «ідею світу на виворіт» (Г. Лансон). Визначивши свій твір як соті, А. Жід визначив ракурс зображення і відповідною до жанру є карнавальна атмосфера соті А. Жіда: головний герой Лафкадіо не сприймає життя всерйоз, для нього життя – це скоріше гра чи авантюра, він думає про оточуючий його світ: «Дивовижна колекція маріонеток, але мотузки надто вже помітні, чесне слово! На вулиці тільки й бачиш, що олухів та обормотів. Чи пристало порядній людині, я вас запитую, Лафкадіо, сприймати всерйоз цей балаган?...» [228, 158]. Для Протоса – це шулерська гра, велика махінація, а для Женев'єви – «жалюгідний сон, де метушились поряд з нею її батьки і височили усі безглузді умовності їх життя; вона ніколи не могла сприймати всерйоз ані їх жестів, ані їх поглядів, ідеалів, принципів, ані їх самих» [228, 205]. Фантасмагорія твору підкреслена автором, він не випадково час від часу згадує про півнів, після ранкового крику яких усе встане на свої місця: «Карола, абат Каве, кардинал – все це майоріло перед Флеріссуаром, неначе сон, раптом перерваний співом півня» [228, 147]. Автор

створює атмосферу театру (навіть балагану), блюзнірства, карнавального перевдягання. Вчителями головного героя твору Лафкадіо були аристократ Бальді – «жонглер, фокусник, ілюзіоніст, акробат» і шахрай Протос, який постійно перевдягається і прикидається священиком, адвокатом тощо і вважає, що в житті важливо ніколи не здаватися тим, хто ти є. Усі герої соті свідомо або ні є персонажами «театру дурнів»: Лафкадіо здається, що його «приймають за клоуна» через те, що він врятував з вогню дітей, а Флеріссуар – «комічний пасажир» – гине «через те, що вдерся за лаштунки». Автор послідовно нагадує про жанрову дефініцію свого твору ключовими словами: комедія, машкара, колекція маріонеток, галюцинація, шахрайство, самозванець, перука тощо.

Соті початку XX століття не тотожне середньовічному соті, адже жанр в кожному нову епоху і в кожному індивідуальному творі «оновлюється», осучаснюється. Соті А. Жіда увібрало у себе риси іншого «карнавалізованого» жанру – філософської повісті XVIII століття, яку А. Моруа визначав як жанр-гібрид: «Це і есе, і памфлет, оскільки автор висловлює або висміює у ньому певні ідеї, ...його характерна риса – інтелектуальна гра розуму» [126, 41]. Звідти герої «неначе взяті з лакованої ширми чи драпіровки» і дуже швидкий темп – «престіссімо та аллегретто»: «Під цю скажену музику метушаться маріонетки» [126, 46]. Соті А. Жіда – суто модерністське «веселе, фарсове знущання над сучасною епохою» [173, 10], у якому розвінчуються ідеали і вірування, ідеї і теорії доби «fin de siècle». Таким чином, заголовок анонсує «про що» розповідається у творі, а підзаголовок – «як» розповідається.

Цікавим різновидом семантичного заголовку-ребусу є назва повісті А. Жіда «Пасторальна симфонія». Якщо брати до уваги три варіанти співвідношення заголовку і твору: заголовок існує до тексту, виникає одночасно з текстом і добирається до готового тексту [99, 147], заголовок «Пасторальна симфонія» відноситься до другого варіанту. На етапі задуму ця повість мала умовну назву «Сліпа», але під час написання автор змінює назву. Новий заголовок містить парадокс, який попереджає читача про дисонанс зовнішнього і внутрішнього розвитку дії. Прийменник «пасторальна» відсилає до античного жанру буколіки (пастораль – один з його різновидів), який

передбачав зображення тихого, спокійного життя людей, що «не відають душевних конфліктів» [39, 330], і живуть у віддаленому куточку на лоні природи [103, 539]. Пастораль завжди мала щасливу розв'язку. Симфонія, натомість, – це значний за обсягом музичний твір для великого симфонічного оркестру, що передбачає розкриття художнього задуму за допомогою послідовного й цілеспрямованого музичного розвитку, яке включає протиборство і перетворення тем і тематичних елементів [165, 1221]. Отже за своїм сенсом слова «пасторальна» і «симфонія» вступають у протиріччя: рамки жанру буколіки, пасторалі аж ніяк не передбачають драматизму симфонії. Таким чином, заголовок містить імпліцитне попередження про розбіжність між зовнішнім розвитком дії і внутрішнім її драматизмом.

Крім того заголовок «Пасторальна симфонія» містить у А. Жіда жанрову дефініцію – натяк на структуру повісті, оскільки відсилає до твору Л. Ван Бетховена – «Шостої симфонії», відомої як «Пасторальна». У тексті повісті ця алюзія експлікована епізодом відвідування пастором і Гертрудою концерту, де вони слухають саме «Пасторальну симфонію» Бетховена, а також висловлюваннями пастора і Гертруди про цей твір. Відомо, що «Шоста симфонія» розвиває руссоїстську тему «людина і природа» і є опоетизованим відтворенням картин природи, побуту, селян, які не спотворені міською цивілізацією, та їх сільської праці. В. Конен зазначає, що перша частина симфонії сповнена настроєм радісного умиротворення, друга частина – настроєм мрійливості, три наступні – наростання подій, гостра кульмінація і розрядка – виконуються без перерви, а яскраві зображальні прийоми мають відтінити настрої страху, жаху, сум'яття [90]. Аналізуючи «Пасторальну симфонію» А. Жіда, французький дослідник А. Клуар зазначає: «Драма розвивається повільно і потужно; вода підіймається, потім раптово прориває греблю і здійснює спустошення» (220, 64). Таким чином у композиції повісті і симфонії спостерігається очевидний структурний паралелізм: розвиток дії у «Пасторальній симфонії» А. Жіда відповідає настрою усіх частин музичної «Пасторальної симфонії» Л. Ван Бетховена. Відмінність є лише у зображенні фіналу: симфонія Бетховена завершується справжнім гімном умиротворення, а гімн умиротворення в симфонії А. Жіда (пастор, втративши і

Гертруду, і сина, возносить разом з дружиною молитву до Бога) сповнений неприкритої іронії. Таким чином заголовок «Пасторальна симфонія» є своєрідною анотацією до твору: він повідомляє про місце дії і натякає, що під серпанком зовнішньої ідилії відбудеться майже шекспірівська трагедія.

Зразком заголовку-концепту може бути назва роману А. Жіда «Фальшивомонетники». З одного боку цей заголовок, безперечно, є алюзією, що експліковано епіграфом з п'єси В. Шекспіра «Цимбелін» до VI глави I частини: незаконний син говорить, що він «зроблений монетником фальшивим». З іншого боку, його можна розглядати як ремінісценцією: за зізнанням письменника, перші нариси сюжету виникли у нього після «Справи фальшивомонетників», яка мала на початку XX століття широкий розголос у Франції. А. Жіда найбільш зацікавило те, що мова йшла не лише про кримінал: банда фальшивомонетників ставила собі за мету руйнування буржуазного суспільства, а на своїх зібраннях обговорювала літературні і політичні питання. Тема фальшивомонетників підтримана і у «внутрішньому» романі («Фальшивомонетників» називають «романом про роман»). Головний персонаж твору – письменник Едуард – вирішує назвати свій роман «Фальшивомонетники», вкладаючи в це означення лише інтуїтивну ворожість до своїх колег-письменників, яких вважав брехунами, як ото граф де Пассаван. Але раптом написання роману розпочало саме життя, надаючи йому невірогідного, неочікуваного змісту: одного ранку Бернар отримав з рук бакалійника у Саас-Фе фальшиву монету, виготовлену бандою Струвілу і «реальність почала наповнювати абстрактну ідею» [222, 265]. Поступово поняття «фальшивомонетники» розповсюджується на майже всі сфери життя, формуючи глибинну ідею знецінювання, інфляції істинних людських цінностей у буржуазному суспільстві, моральні звичаї якого, наскрізь фальшиві, спотворюють, калічать, вбивають особистість. Фальш, узаконений суспільством, церквою панує всюди – в родині, в школі, в суді, в політиці, в мистецтві. Люди, підкоряючись фальшивим («неприродним») законам перестають керуватися справжніми почуттями і відчуттями, цінувати їх. Таким чином, означення «фальшивомонетники» стає символом, який пронизує увесь текст твору і об'єднує всі теми. Письменник мріяв

написати щось схоже на «Мистецтво Фуги» Баха (фугою у музиці називають композицію для кількох голосів, що повторюють одну й ту саму частину), і йому це вдалося: роман «Фальшивомонетники», за визначенням Е.-К. Мані, є «контрапунктом інтуїції про світ, кожна з яких, як голос у фузі, є такою само цінною як інші і має таке ж право на існування» [222, 277]. Едуард, як головний персонаж, виявляється на перехресті всіх дій і виконує функцію головної музичної теми: поєднує персонажів роману і лінії розвитку сюжету [95, 33]. Щодо змісту роману, В. Кузьменко зауважує: «Повторення однієї і тієї ж теми в різних варіаціях, побудоване в романі за принципом фуги, створює мозаїку лейтмотиву всезагальної девальвації цінностей. Вчинки справжніх фальшивомонетників уводять в роман стилістику подвоєння: всезагальна омана в світі фальшивих цінностей і етика вседозволеності як родючий ґрунт «імморалізму» [75, 102]. Таким чином, заголовок «Фальшивомонетники» є концептуальним: фальшивомонетниками є всі суспільні інститути, внаслідок чого фальшивими стають людські відносини та почуття.

Епіграф є наступним (після заголовку і підзаголовку) ступенем проникнення у текст. Епіграф не є обов'язковим елементом заголовкового комплексу, що робить його особливо значущим і ставить у «сильну позицію». У якості епіграфів зазвичай виступають цитати з літературних або філософських творів, рідше – вислови політичних та державних діячів, військових, учених або митців. Окремою групою епіграфів можна вважати цитати з Біблії. Епіграфи з'являються на початку XV століття і отримують широке розповсюдження наприкінці XVIII – початку XIX століть. За спостереженням Наталії Кузьміної, використання епіграфів є порівняно невеликим у XIX ст., але зростає до середини XX ст. [99, 143]. Наталія Фатєєва визначає епіграф як певний композиційний прийом, що виконує роль експозиції після заголовку, але перед текстом і «пропонує роз'яснення або загадки для прочитання тексту у його відношенні до заголовку... Взаємовідносини «заголовок – епіграф – текст» може бути задані за методом контрасту або пародії; можуть детермінувати задуману автором організацію твору або розкрити імпліцитні відносини «заголовок – текст» [185, 141]. Епіграф суттєво відрізняється від інших елементів заголовкового

комплексу тим, що «поліфонічність, полісемантичність є його онтологічною властивістю» [99, 143]. Особливим випадком є розміщення перед текстом твору двох або трьох епіграфів, що обов'язково «вступають одне з одним у діалогічні відносини» [12, 293]. Це ускладнює діалогічні відносини в тексті, адже до діалогу «епіграф – текст під епіграфом» додається діалог між епіграфами. Наталія Кузьміна виокремлює два типи інформації, яка вводиться епіграфом: інформація про автора (творчого суб'єкта), який обирає епіграф з певної текстової і культурної парадигми, та інформація про текст, якому передуює епіграф. Перша пов'язана з характером джерела епіграфу, а другу дослідниця диференціює на змістовно-фактуальну інформацію (епіграф задає тему, яку підхоплює текст), змістовно-концептуальну інформацію (епіграф виявляє ідею, концепцію твору) і змістовно-підтекстову інформацію (підтекст є оціночним, а епіграф одночасно свідчить і про текст, і про відношення до нього автора). При цьому дослідниця зауважує, що виокремлення «чистих» типів епіграфу є лише дослідницьким прийомом. [99, 148-149]. Визначають кілька рівнів семантики епіграфу: перший рівень «формується загальномовним лінійним смислом компонентів епіграфу», другий – семантикою «материнського» твору, третій – діалогом «епіграф – текст під епіграфом», а останній, синтезуючий, рівень «виникає у вже завершеному творі і пов'язаний з категорією ретроспекції, рекуррентними відносинами у тексті», [99, 154-156]. Активність звернення до епіграфу залежить насамперед від специфіки творчого мислення та стильової манери автора.

2.3. Транстекстові форми інтертекстуальності.

2.3.1. Запозичення прийому

Під запозиченням прийому у сучасному літературознавстві розуміють «перенесення елементів однієї художньої системи в іншу таким чином, що у новому творі риси першоджерела є впізнаваними» [204, 68]. Цими елементами можуть бути сюжетні схеми, обставини, характери героїв, композиція тощо. Ж. Женетт відносить запозичення прийому до типу гіпертекстуальності – міжтекстових відносини, коли «новий текст (гіпертекст) також орієнтується на текст-попередник (гіпотекст), але за відсутності модусу коментування» [156, 25]. Наталі Пьєге-Гро зазначає, що

гіпертекстуальне відношення гіпотексту А до гіпертексту В може бути за характером зв'язку імітацією або трансформацію, а за модальністю – ігровим, сатиричним, серйозним [214]. Загалом, будь-який елемент претексту може стати «імпульсом розгортання нового тексту» і для митця «відкриваються чіткі формули, які підходять для різних тематичних вимірів» [180, 293]. Так, модерністи почасти використовували сюжетні схеми як певні художні макет (Ю. Тинянов), що є «зручним тлом для розгортання нового смислового виміру знайденої попередником теми» [185, 144]. Запозичення прийому, як форму інтертекстуальності, можна уподібнити до цитації: будь-який елемент А можна розглядати як цитату відповідного елементу В, «якщо має місце хоча б часткове співпадіння в плані вираження» [99, 102].

Загалом, системно-текстова референція виявляє глибинний рівень міжтекстових відносин (інтертекстуальності) в літературі, яка являє собою «зв'язне ціле, однорідний простір, всередині якого твори взаємодотичні та взаємопроникні...» [61, 175]. Кожен новий текст з'являється у певному, історично і культурно визначеному інтертекстуальному полі, а творчий суб'єкт формується через рецепцію вже існуючої літератури. Форми рецепції текстів-попередників можуть бути різними: літературно-критична, переклад, художнє осмислення або їх комбінація. Форма оприявлення інтертекстуального зв'язку з претекстом визначається інтертекстуальною стратегією, обраною автором: вона може бути експліцитною, імпліцитною або сугестивною [40, 41].

Показовим прикладом запозичення прийому у французькій прозі доби модернізму є соті А. Жіда «Підвалини Ватикану», яке літературознавці співвідносять з романом Ф. Достоевського «Злочин і кара». Російський дослідник Л. Єремєєв вважає А. Жіда «одним з завзятих послідовників та інтерпретаторів Достоевського, котрий запозичує у російського письменника мотиви, художні прийоми, сюжетні ходи...» як «засіб виразити власне світорозуміння у готових і зручних формах» [59, 28]. При цьому російський дослідник зазначає, що «загальнолюдський смисл пошуків Достоевського» А. Жід «опускає», а «виправданням для А. Жіда може бути те, що писав він у Франції, в інших історичних умовах, коли в умах інтелігенції

зароджувалися екзистенціалістські ідеї». [59, 28]. Насправді ж, саме «загальнолюдський сенс пошуків Достоевського» найбільш за все цікавив модерністів і зокрема А. Жіда, але французький письменник мав власну концепцію і власне бачення загальнолюдського сенсу, тому немає потреби виправдовувати письменника за те, що він пише по-іншому. Натомість цілком слушним є висновок дослідника про художнє втілення А. Жідом філософсько-етичних проблеми «відповідно до французької дійсності и засобами, співзвучними, як йому здавалося, специфічному сприйняттю французького читача» [59, 29]. Центральною проблемою творчості обох письменників була свобода особистості: «фанатиком свободи» називає А. Жіда А. Клуар [220, 49] і «апологетом свободи» називає Ф. Достоевського М. Бердяєв [16, 56]. Л. Єремєєв (та інші) характеризують А. Жіда як завзятого індивідуаліста, натомість А. Клуар іншої думки: «Без сумніву, він індивідуаліст, але трохи у французькому роді... Такий індивідуалізм... ґрунтується на цінності особистості і на абсолютно конкретному розумінні свободи. Він хотів би називати його вільним персоналізмом». [220, 74]. «Несамовите почуття особистості» було, на думку М.Бердяєва, і у Ф. Достоевського: «весь його світогляд був просякнутий персоналізмом» [16, 50]. Обидва письменники були упевнені, що немає особистості без свободи, а питання свободи у їхній творчості пов'язане з питанням про зло і злочин.

Запозичення прийому, якщо і уподібнювати його до цитації, безперечно, може бути тільки неатрибутованою цитацією, але як зауважує Н. Фатєєва: «Атрибуція буває не прямою, а «зашифрованою»; неатрибутованість же може не відчуватися як така при сильній насиченості цитат даного автора у тексті» [185, 132]. Саме це ми можемо спостерігати у випадку співставлення «Підвалин Ватикану» А. Жіда і «Злочину і кари» Ф. Достоевського. Запозичені елементи належать до різних рівнів, не співпадають повністю, але утворюють щільну сітку, яка робить запозичення впізнаваним і прозоро співвідносить гіпертекст В з гіпотекстом А. Запозичені А. Жідом елементи з роману «Злочин і кара» можна поділити на групи: ідейно-тематичні, персонажно-портретні, ситуативні, детально-речові, емоційно-психологічні.

До групи ідейно-тематичних запозичень можна віднести ідею права на вбивство як головну тему твору Ф. Достоевського і пов'язані з нею ідеї поділу людей на «вищих» і «нижчих», права і здатності «вищих» «переступити» або «піднятися» над законами для «нижчих», тобто звичайних людей. Раскольников висловлює думку, що «люди, за законом природи, поділяються загалом на два розряди» – «матеріал» і «власне людей». останні здатні «сказати у своєму середовищі *нове слово*» і надають собі («всередині себе, по совісті») дозвіл переступити закони для звичайних людей «в ім'я кращого». «Перший розряд – володар теперішнього, другий розряд – володар майбутнього... і – *vive la guerre éternelle*, – до нового Ієрусалиму звичайно!» [225, 252-253]. Останні слова дуже важливі, адже, за логікою Раскольникова, колись таки прийде час (завдяки людям другого розряду) і всі поєднуються у світовій гармонії, настане рівність і любов. Отже, наявність людей другого розряду і їх право на злочин начебто «необхідно передбачені» природою заради еволюції людства.

Ця ж тема права на вбивство інтерпретована у «Підвалинах Ватикану» зовсім в іншому ключі. По-перше, вона містить присмак ідей Ф. Ніцше, які отримали широкий розголос пізніше, ніж був написаний роман «Злочин і кара». По-друге, вона реалізована в дусі «рацію», як інтелектуальний (філософський) «експеримент», на кшталт того, як робили з філософськими ідеями просвітники, одягаючи їх у костюми, надаючи імена та вигадуючи належні обставини. По-третє, ця ідея наповнюється іншим змістом: там, де у Ф. Достоевського це питання про злочин заради щастя всього людства, у А. Жіда це втілення концепції «безцільного вчинку (злочину)». Лафкадіо також вважає, що існують люди, які мають право на злочин, якщо він «безкорисний» («Під «безкорисним», – говорить Жюліус, – я маю на увазі «безцільний» [228, 152]). Право переступати закони для «стада» Лафкадіо розглядає як певний «аристократизм духу». Він не розрізняє добро і зло (готовий «обійняти все людство або задушити його, можливо...» [228, 158]), тому для нього природно вважати ознакою «вищості» позицію «над» добром і злом (або, за Ф. Ніцше, по той бік добра і зла). Але «на цій висоті він стає іграшкою у бурному морі. Його серце і розум живуть у безперервному сум'ятті. Де добро? де зло? Він крокує шляхом іронічного розуму, вільного від забобонів, до

байронічного сатанізму іншої епохи» [220, 63]. Крім того, для Лафкадіо (саме через урівнювання добра і зла) злочин є різновидом гри, доведенням, що свобода існує: приміром, сьогодні він рятує з палаючого будинку маленьких дітей, піддавшись потягу серця, а наступного дня виштовхує з вікна потягу нешкідливого Флеріссуара, який викликав у нього неприємні відчуття. Він допомагає старенькій занести на гору мішок, цілує її від переповнення почуттями, але коли торкається її «огидної, зморщеної шкіри», відчуває, що «з таким же успіхом міг би її задушити» [228, 157-158].

Щодо поділу людей на розряди, у А. Жіда він носить інший характер, хоча також має відношення до скоєння злочину. Протос і Лафкадіо поділяли людей на «найтонших» і «ракоподібних»: «найтонші» – це люди, котрі «з якоїсь причини не для всіх і не завжди було однакове обличчя». Згідно до їх класифікації, існувало кілька категорій «найтонших», які розрізнялись за ступенем їх вишуканості та якостей, і їм відповідало однорідне численне сімейство «ракоподібних», представники якого «корячилися на усіх сходинках суспільних драбини». При цьому, «найтонші» завжди впізнають одне одного, а «ракоподібні» ніколи не впізнають «найтонших» [228, 188]. Як бачимо, зміст класифікації зовсім інший, а клас «найтонших» скоріше викликає асоціацію з компанією шулерів Свидригайлова: «Ціла компанія нас була, ...і все знаєте люди з манерами, поети були, капіталісти були» [225, 275], ніж з тими, кого Раскольников зараховує до «вищих – Олександр Македонський, Наполеон, Ньютон та ін. Отже «найтонші» Протоса – це ті, хто вміє зручно для себе жити, використовуючи закони і правила, обов'язкові для «ракоподібних», інколи вони їх порушують для власної вигоди або задоволення, але «поліція саджає у кутузку норовливих, а з «найтоншими» вона ладить» [228, 191]. В романі Ф. Достоевського «вищі» – це володарі майбутнього і саме тому вони, за логікою Раскольникова, «мають право» «переступати» закони теперішні, недосконалі, у соті ж А. Жіда «найтонші» – «володарі» теперішнього, а володарями вони себе відчувають тому, що хитріші за інших, не обтяжують себе жодними моральними принципами і дбають лише про себе. «Найтонші» живуть за своїми законами, законами кримінальними (це інший бік суспільства), про що Протос і нагадує Лафкадіо, який скоївши «безцільне» і

«невмотивоване» вбивство вважає себе «аристократом духу», тобто повністю вільним. А. Жід доводить, що свавілля – це не шлях до справжньої свободи, а навпаки шлях до неволі, до того, що хтось отримує право керувати тобою і твоїм життям. Протос неоднозначно дає зрозуміти Лафкадію, що, порушивши закон «ракоподібних», він не піднявся над законом, а підпав під закон «найтонших», який є ще огиднішим для нього. Тут проглядається одна з головних думок Ф. Достоевського: свобода, якщо розуміти її як свавілля, веде до загибелі особистості. Отже, попри те, що «витребеньки» розбещеного розуму Лафкадію зовсім не дорівнюють трагічній дилемі Раскольнікова, а теорія «безцільного і невмотивованого вчинку» набагато вужча за філософською глибиною та розмахом, ніж проблема, яку піднімає Ф. Достоевський, є очевидним запозичення А. Жідом в соті «Підвалини Ватикану» ідеї роману «Злочин і кара» і використання для реалізації власного задуму.

Те, що А. Жід саме запозичує прийом, а не «дописує», «продовжує» чи «переписує» роман Ф. Достоевського, унаочнює порівняння двох творів на рівні композиції. Злочин героїв як елемент сюжету і наріжний камінь для розкриття ідеї у А. Жіда і Ф. Достоевського, представлений по-різному. Якщо у романі «Злочин і кара» вбивство – головний елемент у конструкції твору (Раскольников замислює вбивство старої, вбиває її, переживає вбивство і розплачується за нього, а всі інші так чи інакше втягуються в коловорот навколо злочину), то у соті «Підвалини Ватикану» вбивство Флеріссуара є хоча і дуже важливим, але не головним елементом у конструкції твору. Але в обох творах не випадково автором обирається найгірший злочин – вбивство людини – це рубікон, який герої переступають зовнішньо, але не можуть переступити внутрішньо, що і стає причиною зміни їх погляду на себе і світ.

Якщо говорити про запозичення прийому на рівні персонажів, то треба зазначити, що у «Підвалинах Ватикану» воно має певні особливості. У творі А. Жіда ми не знайдемо персонажа, який повністю б корелював з певним персонажем у творі Ф. Достоевського. Натомість, риси характеру, поведінка, навіть слова і фрази певних персонажів і обставини, у яких вони опиняються у романі «Злочин і кара» «проступають» в образах кількох персонажів у «Підвалинах Ватикану». Приміром,

образи головних героїв, які і втілюють відповідні ідеї авторів, докорінно відрізняються: на відміну від Раскольникова, який є психологічно вмотивованим реалістичним характером, Лафкадіо «вийшов повністю оснащеним з голови автора»: «Він виготовив і розмістив усі пружини. Він сконструював неперевершений автомат, він супроводжував його завжди і всюди, він натискав на одну кнопку, а потім на іншу» [220, 64]. Спільним в образах Раскольникова і Лафкадіо є лише наявність «ідеї», через яку вони скоюють злочин. При цьому, через «цитатні атоми» образ Раскольникова наче «проступає» крізь «здвоєний» образ Лафкадіо і Протоса у часи їх перебування у пансіоні. Як і Раскольников під час навчання в університеті, вони трималися осторонь від усіх інших учнів. У Ф. Достоевського товаришам здавалося, що Раскольников дивиться на них як на дітей, згори, неначе він усіх їх випередив і за розвитком і за знаннями» [225, 53]. У А. Жіда Протос – найстарший за віком у пансіоні, «ані в манерах, ані у смаках у нього вже не залишилось нічого дитячого» [228, 78-79]. Для Раскольникова було звичним «неприємне і дратівливе відчуття огиди до будь-якого чужого особи, яка торкалася або тільки хотіла доторкнутися до його особистості» [225, 15]. Лафкадіо також нікому «не дозволяв хоч трохи зазирнути в його життя» [228, 78]. Раскольников і Лафкадіо скоюють однакові вчинки: вони обидва рятують з палаючого будинку двох маленьких дітей (у Ф. Достоевського про це згадується на суді [225, 520], а у А. Жіда це стало важливим епізодом твору [228, 66-67]). Вони також мають схожі відчуття: після вбивства обоє вважають за краще бути покараними, аніж стати на одну дошку зі звичайними злочинцями: «...я віддаю перевагу поліції, а не вашій спільноті», – говорить Лафкадіо Протосу [228, 192], а Раскольникову огидна навіть думка, що вони, за висловом Свидригайлова «одного поля ягоди» [225, 280]. Вони обидва неначе хочуть відсторонитися від скоєного вбивства і не можуть: Раскольников говорить Соні, що «стару цю чорт вбив, а не я...» [225, 407], а Лафкадіо говорить Женев'єві, що «вбив наче у кошмарі» [228, 204]. Обидва відчувають, що не винесуть безкарності і хочуть зізнатись в усьому поліції, бо все одно, якщо навіть вони врятуються від кари закону, «від самого себе не врятуватися» [228, 204]. Але вбивство сприймається героями по-різному: якщо Раскольников відчуває себе злочинцем, то Лафкадіо навіть ображається, коли газети називають його злочинцем: «Це слово здавалося йому... зовсім

непідходящим по відношенню до нього... Йому більше подобалось «авантюрист» [228, 167]. І страждають герої на різний манер: Раскольников буквально захворює і близький до втрати розуму, а Лафкадіо плаче, відчуваючи в грудях «наболіле, зсохле серце» і «дає сльозам стікати на губи і впиває їх гіркоту», а в ухах у нього звучать рядки з давно прочитаного англійського вірша: *«Так боляче серцю...»* [228, 202].

Запозичення прийому на рівні персонажів можна спостерігати також в випадку порівняння образів Соні Мармеладової і Кароли–Женев'єви. Карола, як і Соня, – повія за своїм ремеслом, але скромна, добра і людяна, здатна на благородний вчинок. Проте думки Соні і слова, які вона говорить Раскольникову, коли дізнається про його злочин («Що ви, що ви це над собою зробили!», «Він, він вбивця! Хіба це можливо?» [225,2. 399-400]), А. Жід вкладає у уста Женев'єви: «Невже ж ви вбили? Що ви з собою зробили?». Від неї ж Лафкадіо чує слова, що треба зізнатися у скоєному Богу, і тоді він допоможе йому «віднайти мир через покаєння» [228, 204], а у романі «Злочин і кара» Соня говорить: «Тоді бог знов тобі життя дасть» [225, 408]. Щоправда, у Ф. Достоевського Соня наполягає на зізнанні вголос усьому світові і посилає Раскольникова на перехрестя, а Женев'єва у А. Жіда – на зізнанні «Богу, а не людям» і відсилає до церкви. Але таке вирішення проблеми викликає іронію і у Лафкадіо і у автора: «Женев'єва має рацію; і, зрозуміло, для Лафкадіо немає іншого вибору, ніж слухняність; рано чи пізно, він у цьому упевниться, як і у тому, що всі інші шляхи для нього закриті...» [228, 204].

Найчисленнішими у «Підвалинах Ватикану» є запозичення ситуацій з роману «Злочин і кара», яке також має свою специфіку. Приміром, А. Жід запозичує ситуацію, підслуховування Свидригайловим розмови Раскольникова з Сонею, коли той зізнається їй у вбивстві. Як би це була ситуація-калька, розмова Лафкадіо повинна була б відбуватися з Женев'євою, а підслуховувати її мав би Протос. Але А. Жід використовує чужий художній прийом для реалізації власного задуму, тому логіка інша: Лафкадіо зізнається у вбивстві Жюліусу, бо саме з ним вони обговорювали ідею «безцільного (безкорисного) вчинку». Те, що їх підслухала Женев'єва, зумовлено різною метою авторів: Ф. Достоевський використовує цю ситуацію як сюжетний хід, елемент інтриги

(Свидригайлову підслухана розмова дає підстави шантажувати Дуню), а А. Жід – для узагальнення про байдужість людей у буржуазному суспільстві (реакція Жюліуса) і його подвійні стандарти, «фальшиву» мораль (Женев'єва спочатку радить йому «рятуватися», тобто тікати доки не пізно), і лише після його відмови згадує про «спасіння» через каяття у церкві [228, 203].

Майже прозорим є запозичення ситуації, коли відбувається розмова Раскльникова зі Свидригайловим у трактирі і розмова Протоса з Лафкадіо у вагоні-ресторані і потім у купе. Прозорість досягається за рахунок деталей – напів-повна пляшка шампанського між персонажами на столі; провокативні розумування Свидригайлова, які він пояснює тим, що випив вина і сп'янів (так само поводить себе Протос); приховане насміхання Свидригайлова над Раскольниковим і нарешті заява, що він від нього «нікуди не подінеться» [225, 468] (Протос говорить Лафкадіо: «...справу зроблено і вам не втекти» [228, 191]); перевдягнений та загримований Протос у А. Жіда і Свидригайлов з «якимось дивним обличчям, схожим наче на маску» [225, 453] у Ф. Достоевського.

Цікавим прикладом запозичення ситуації є паралелізм епізодів зі Свидригайловим і маленькою дівчинкою в романі «Злочин і кара» і Лафкадіо з удовою та її донькою у «Підвалинах Ватикану». Ф. Достоевський акцентує на відчутті жаху, крайньої приголомшеності (збентеженості) Свидригайлова, коли неприродньо червоні щічки та палаючі губи, спокусливий погляд і розбещена усмішка раптом перетворюють личко невинної дитини на «нахабне обличчя продажно́ї камелії із французенок»; це видається йому «потворним», «образливим». Згодом він зрозуміє, що йому наснився кошмар [225, 495]. А. Жід, зображає зовсім іншу, але схожу ситуацію, тому вона передає те саме відчуття. Воно виникає у Лафкадіо, коли розчулено спостерігаючи у вагоні-ресторані за «благородною» удовою і її маленькою донькою («для таких створінь, Лафкадіо, твоє серце пішло б на жертву»), він раптом застигає, вражений непристойним рухом «удови» та червоним кольором її панчохи. Побачене настільки «вкинуло його у здивування», настільки несподівано прозвучало «пекучою нотою у величавій симфонії», що він запитав у себе, «чи не сон то був?» [228, 184]. Асоціацію з

ситуацією в романі Ф. Достоевського викликає нанизування «цитатних атомів» – прикидання, дівчинка, червоний колір, відчуття перебування на межі яві та сну та схожі емоції – несподіваність, здивування, жах, а потім огида.

Викликає асоціацію з романом Ф. Достоевського і ситуація молитви Жюлі, коли вона «молиться за сиріток, за хворих та бідних, за сестрицю Женев'єву, за тітку Вероніку, за тата...», а її дядько Антім, зворушений її молитвою, просить її, намагаючись говорити з іронією, помолитися і за нього [228, 44-45]. У відповідному епізоді роману «Злочин і кара», коли Полечка розповідає Раскольникову, як вона та її братик і сестричка моляться: «Боже, прости і благослови сестрицю Соню», «Боже, прости і благослови нашого другого тата», той просить її помолитися і за нього [228, 184].

Є у «Підвалинах Ватикану» і дрібні деталі, що відсилають до роману «Злочин і кара», але обігруються А. Жідом по-іншому. Наприклад, така деталь як капелюх головного героя: Раскольников раптом починає перейматися через свій старий потворний капелюх: «Ось така... дрібниця весь задум може зіпсувати! ... ось і уліка» [225, 7]. Лафкадіо також занепокоєний через свій капелюх, щоправда, він у нього новий та елегантний, але теж може стати улікою: «...у нього залишився мій капелюх... Як добре я зробив, що я зняв з нього ініціали!.. Але на шкіряному ободку є марка магазину, а там не кожен день купують пухові капелюхи...» [228, 164]. Є також у соті і романі схожі деталі в описі зовнішнього вигляду жертв вбивства: і Альона Іванівна і Флеріссуар застарі для свого віку, зморщені і шия у них обмотана тканиною. Вона – «висохла стара... з гострим носом... На її тонкій і довгій шиї було накручене якесь фланелеве ганчір'я... Стара щохвилини кашляла та крєктала». Він – виглядає здихлею: «щоки ввалились, кадик стирчав, малинова хустка на шиї робила його ще більш блідим; підборіддя тряслося», крім того він хрипів [228, 148].

А. Жід використовує і впізнавані та «значущі» слова з роману «Злочин і кара», але зовсім в іншому контексті і надаючи їм іронічного модусу. Приміром, Раскольников головною ознакою людей «вищого розряду» вважає здатність сказати «нове слово у своєму середовищі» [225, 252], А. Жід використовує слова «новий» і «середовище» у схожій мовленнєвій конструкції, що робить їх «впізнаваними»: Жюліус говорить: «Ви

розумієте, Лафкадіо, у тому *середовищі*, у якому я перебуваю у Парижі, серед усіх тих, з ким я зустрічаюсь, – світських людей, духовенства, письменників, академіків, мені зовсім нема з ким поговорити, тобто нема з ким поділитися тими *новими* думками, які мене хвилюють» [228, 170]. Прикладом подібного використання «значущих» слів може бути і словосполучення «добрі справи»: У Ф. Достоевського вони звучать серйозно і навіть патетично (Раскольников випадково чує слова незнайомого молодика у трактирі: «Сто, тисячу добрих справ, які можна влаштувати й поправити на гроші старої, приречені на монастир!» [225, 66], а Лафкадіо, який допоміг старенькій занести на гору мішок, з насмішкою думає, що «ця старенька... відносилася до того, що священник у Ковільяйо називав «добрі справи» [228, 157].

2.3.2. Стилiзацiя i пародiювання

Стилiзацiя i пародiя належать, за Ж. Женеттом, до сфери гiпертекстуальностi, I стилiзацiя, i пародiя дають автору можливiсть «оперування одразу двома семантичними системами» [180, 290] i обов'язково потребують iнтертекстуального прочитання, адже вони належать до текстiв, якi за визначенням Р. Лахман, позначенi синкретизмом та карнавальним способом письма, демонструють включенiсть у попередню культуру i кумулятивний ефект лiтературного тексту [204, 72]. У прозi французького модернiзму стилiзацiя i пародiя йдуть поряд. Щодо термiнiв, Наталi П'єге-Гро зазначає, що у класичну епоху пародiю широко використовували, але сам термiн «пародiя» вживався мало. При цьому, пародiя зазвичай включала у себе i стилiзацiю, але чiтко вiдрiзнялася вiд бурлескної травестii. Термiн «стилiзацiя» почали вживати наприкинцi XVIII ст., коли у живописi розповсюдилася мода на наслiдування великих майстрiв, i лише на початку XIX ст. «категорiя стилiзацii набула автономностi i стала однозначно розумiтися як iмiтацiя стилю, бурлескна же травестiя почала сприйматися як простий варiант пародii» [214]. Ю. Тинянов також вказував на нестiйкiсть межi мiж пародiєю i стилiзацiєю: «Пародiя iснує остiльки, оскiльки крiзь твiр просвiчує другий, пародiйований, план; чим вужчим, визначенiшим, обмеженiшим є другий план, тим бiльше всi деталi твору набирають подвiйного вiдтiнку,

сприймаються під подвійним кутом, тим сильнішою є пародійність. Якщо другий план розпливається до загального поняття «стиль», пародія стає одним з елементів діалектичної зміни кіл, граничить зі стилізацією...» [179, 212]. Вчений вважав, що саме балансування об'єму і співвідношення двох планів врешті решт визначає форму інтертекстуальності – чи то стилізація, чи то пародія, чи то переспів [179, 200-201]. Різниця між стилізацією і пародією, на думку Мар'яни Шаповал «визначається, насамперед, дистанцією між вихідним та похідним текстами, засобами трансформації претексту, мірою експлікації міжтекстових зв'язків» [204, 296-297].

Наталі П'єге-Гро визначає стилізацію як наслідування стилю певного автора. У Франції традиція наслідування є дуже давньою, наслідування у давні часи було і школою для митців і виміром їх майстерності, а у літературі класицизму воно було введено у принцип. У модернізмі стилізація набуває ігрового характеру, перетворюється на «гру стилем», а саме це, на думку Ю. Тинянова, відрізняє стилізацію від простого наслідування [179, 200]. У Франції, зазначає Наталі П'єге-Гро, «якщо наслідування має сатиричне спрямування, прийнято говорити про шарж, а якщо серйозне – то про підробку». Дослідниця вважає, що стилізація у сучасній літературі не є самоціллю, хоча може бути певним (початковим) етапом на шляху формування письменника (що свідчить про інтертекстуальну природу письменництва), розкриття його власної самобутності: у такому випадку вона «виливається, з одного боку, у осмислений критичний аналіз, з іншого – у справжню літературну творчість». У творчості ж зрілого митця стилізація використовується як художній прийом (іронічний або ж сатиричний) для реалізації оригінального задуму, адже «завжди тією чи іншою мірою виконує критичну функцію» [214]. Беручи до уваги основоположні риси модернізму – прагнення до новаторства, тотальну іронію, тенденцію до переосмислення всіх попередніх форм і «сенсів» в літературі, можна зробити висновок, що стилізація у модернізмі тяжіє до пародії, має пародійний модус. Щодо французької літератури, то внаслідок схильності національної літератури до наслідування у попередні часи, зосередженості на культурі, традиційної для письменників класичної освіти, у добу модернізму, стилізація як інструмент іронії з елементами пародії набула широкого

розповсюдження. Це не є випадковим: «Оскільки стилізацію, пародійність, відношення до жанру не вдається зв'язати з тим чи іншим типом творчості, то вони визначаються як фактори літературного процесу загалом, що спостерігаються у періоди змін його розвитку» [204, 296].

Зближення стилізації і пародії у модернізмі, з одного боку, зумовлене специфікою цього літературного напрямку, а з іншого, наявністю спільних рис між цими двома літературними явищами. По-перше, і стилізація, і пародія є наслідуванням: стилізація у модернізмі є іронічним, інколи гротескним наслідуванням, а пародію дослідники визначають як «комічне наслідування художнього твору або групи творів» [105, 722], яке «перебільшено повторює особливості претексту або групи претекстів, зокрема, стилістику, образний лад, композиційну структуру, з метою висміювання тенденцій, що не відповідають панівним смакам літературної епохи» [204, 68]. По-друге, обидва явища мають у модерністських творах ігровий характер: у стилізації, «яку б долю іронії чи містифікації вона не несла... обігрується розходження між відчуттям тотожності двох текстів та усвідомленням їх відмінності» [214]. Пародія так само ґрунтується на обіграванні різниці між похідним і новим текстами, адже є «ігровою або сатиричною деформацією того чи іншого твору» [214]. Отже, і стилізація і пародія породжують «двопланові» тексти (Ю. Тинянов), які обов'язково утворюють третій план, «що задає інтертекстуальну гру, тобто виявляє іроніко-гумористичну майстерність її автора» [158, 149]. По-третє, в обох випадках, як зазначають дослідники, спостерігається однаковий вектор – на «обниження» зразка: «серйозне стає смішним, «високе» – «низьким» [185, 149] або «висока тема переноситься на низький предмет» [214]. При цьому, стилізація і пародія передбачають використання усього арсеналу форм інтертекстуальності.

Стилiзацію і пародію як літературне явище розглядають у кількох значеннях (зміст поняття змінювався у діахронічній перспективі). Стилiзація визначається у «Літературній енциклопедії термінів і понять» (2003) як «літературний стилістичний прийом умисної імітації прикметних особливостей чужої мовної манери задля досягнення певної художньої мети»; як «родову спільність «двопланових» художніх

творів, у яких, за повної самостійності та самоцінності «плану змісту», «план вираження» є системою послідовних алюзій на стиль чужого тексту або групи текстів» і як «літературний жанр некомічних «двопланових» творів, в яких використовуються мовні прикмети, що характеризують мовну манеру цілої низки стилістично однорідних творів (що належать до одного жанру, до творчості одного автора або певної літературної течії, до певної літературної епохи)» [105, 1030]. Як бачимо, потрібно відрізняти стилізацію як прийом, інтертекстуальне відношення і жанр. Щодо пародії, то Ю. Тинянов у праці «Про пародію» наголошував на розрізненні пародії як жанру і пародіювання як прийому. У «Поетичному словнику» О. Квятковського (1966) пародія визначається як «жанр критико-сатиричної літератури, заснований на комічному відтворенні та висміюванні стилістичних прийомів якого-небудь письменника, на карикатурному підкреслюванні та утрируванні особливостей його письменницької манери» [84, 195]. «Літературознавчий словник-довідник» (1997) визначає пародію як «один із жанрів фольклору та художньої літератури, власне гумористичний або сатиричний твір, в якому імітується творча манера письменника задля осміяння її як невідповідної новим мистецьким запитам. Інколи пародія переінакшує зміст відомого твору, надає йому нового звучання, хоч не слід плутати її з бурлеском і травестією, які мають дещо відмінні характеристики» [103, 536]. Отже, пародія теж є твором, який містить «систему послідовних алюзій» на зміст і стиль певного тексту (групи текстів). У контексті нашої роботи ми будемо говорити про стилізацію і пародіювання як вид інтертекстуального відношення. У прозі французького модернізму вони стають вагомими системно-текстовими стратегіями інтертекстуальності, причому, стилізація, через свій іронічний модус, тяжіє до пародії, а елементи пародії використовуються модерністами як для підсилення іронічного модусу стилізації, так і в якості самостійного прийому.

Яскравим прикладом «модерністського» варіанту стилізації у французькій прозі початку XX століття є повість А. Жіда «Ізабель». У Франції А. Жіда вважають неперевершеним стилістом, а означену повість – прекрасним зразком майстерного наслідування стилю романтиків з метою «критики певної форми романтичної уяви»

(А. Жід) [221, 682]. Сам же письменник називав цей твір «вправою», «письмовим завданням». Початкова назва повісті – «Патетична (Романтична) ілюзія» – характеризує її структуру: наслідування романтичному стилю у першій частині повісті є лише довгою підготовкою до розвінчання ілюзії у другій частині, коли її об'єкт – Ізабель виявляється не принцесою з казки, а «цинічною авантюристкою», «Свою з великої дороги» (Ф. Лестренган). А. Жід звертається до романтичних стереотипів, як до свого роду літературних лекал і використовує усю романтичну «кухню»: старовинний сад, родовий замок з обов'язковими сімейними таємницями, портрет прекрасної незнайомки, занедбану альтанку, пожовтілий лист, закоханого юнака зі схильністю до письменництва.

Стилізація передбачає залучення різноманітних форм інтертекстуальності: у повісті наявні запозичення прийому атрибутовані і неатрибутовані цитати і алюзії, референції тощо. Найважливішими для структури повісті є топоси саду і замку, адже саме вони створюють романтичний художній простір стають імпульсом для виникнення «патетичної ілюзії» головного героя. Образ саду і замку набуває тут рис хронотопу: за М. Бахтіним, він є тлом, на якому вибудовується образ [10, 393]. При створенні хронотопу замку А. Жід використовує прийоми гротескно-фантастичного романтизму. Ф. Лестренган вважає, що ця повість «вписується у кращу традицію німецького романтизму, це книга іронічна», а персонажі, які населяють замок, схожі на гофманівських: «Можна подумати, що опинився при дворі Великого князя Ірінея у «Коті Муррі» Гофмана» [221, 679]. Однією з ознак поетики гротескно-фантастичної течії була поява у творах манекенів, ляльок і автоматів, що створювали атмосферу театру маріонеток. Зображення життя у замку Картфурш на початку повісті також просякнуте цією атмосферою: «Я наче був присутнім на спектаклі, – згадує Жерар [226, 193]. Апогеєм маріонеткового дійства стає сон Жерара, в якому Ізабель перетворюється на механічну ляльку: «...я раптом зрозумів: це була не справжня Ізабель, а схожа неї лялька, яку посадили на місце живої Ізабель», і коли вона почала завалюватися набік, «...м-ль Олімпія.. зсунула чохол крісла і завела пружину якогось механізму, який з дивним скрегітом водрузив манекен на місце та надав його рукам

гротескні рухи автомату» [226, 179]. Всі присутні гості знали що Ізабель є лише лялькою, але поводитись з нею як зі справжньою людиною. Залишившись наодинці з Жераром, Ізабель оживає і говорить йому: «Для них мене немає, але для тебе я тут» [226, 180]. Образ Ізабель ототожнюється з образом ляльки ще раз наприкінці повісті, коли герой нарешті зустрічається з Ізабель і відчуває лише розчарування «наче дитина перед іграшкою, яку зламала, щоб зрозуміти її секрет» [226, 218]. Але «секрет» існував лише у душі Жерара, здатної піддатися романтичній ілюзії: романтичного двоєсвіття більше не існує, а є, за В. Беньяміном, «лише оце ось життя» [66, 240]. Отже, стилізація стає для А. Жіда інструментом модерністської іронії, сумної і гіркої іронії, адже героїня чарівного світу виявилась звичайним «філістером».

Найбільш за все іронічний модус стилізації у повісті виявляється у другій частині, коли від «романтичного» стилю А. Жід переходить до стилю сучасного йому модернізму, що утворює різкий контраст: стилізація сприймається як інструмент пародіювання, адже «ефект пародії повністю базується на зіставленні двох контекстів, на їх полемії і контрасті» [204, 72]. За Наталією Кузьміною, «в тексті пародії повинні бути присутні знаки-репрезентанти тексту, який пародіюється», а «контраст виникає внаслідок протиставлення значення і функцій інтертекстуальних знаків у двох семіотичних системах» [996, 74-75]. Інтертекстуальність, на думку Наталі П'єге-Гро, цікава тим, що «активізує найрізноманітніші типи естетик» і реалізує діалог між ними у творі, що завжди «свідчить про... наявність в ньому соціально-історичного виміру» [214]. Повість А. Жіда є гібридною: можна сказати, що він почав повість як Гофман, а завершив як Чехов, а «перевід твору у тривіальний реєстр набуває ідеологічного й історичного смислу» [214]. Таким чином, письменник створює в «Ізабель» поліфонію не лише стилів, але й світобачень.

Ж. Женетт у «Палімпсестах» показав, якими різними можуть бути визначення пародії і як по-різному вона може співвідноситися з різноманітними художніми практиками. Н. П'єге-Гро дає визначення пародії у вузькому і широкому сенсі: у вузькому сенсі – це «така трансформація тексту, при якій висока тема переноситься на низький предмет, тоді як стиль ніяк не змінюється», а у широкому сенсі – «будь-яка

ігрова або сатирична деформація того чи іншого твору» [214]. За Мар'яною Шаповал, пародія – це «наслідування, що перебільшено повторює особливості претексту або групи претекстів, зокрема, стилістику, образний лад, композиційну структуру, з метою висміювання тенденцій, що не відповідають панівним смакам літературної епохи» [204, 68]. При цьому, дослідниця акцентує на розрізненні понять «пародія» і «пародіювання»: перше має на увазі «наслідування твору художньої літератури або відтворення об'єкта дійсності художніми засобами літературного твору», натомість друге «відштовхується від дійсності, «переспівує» її, висміює стереотипи, комічно відтворює різноманітні знакові системи – мови, стилі, тексти» [204, 158-159]. Прийоми, які застосовують письменники при пародіюванні можуть бути різними. Сатира і комізм можуть створюватися шляхом зниження піднесеного і демістифікації героя, зіставлення контекстів, використання гіперболи.

У прозі французького модернізму пародіювання було дуже поширеною художньою практикою, про що свідчать твори А. Франса, А. Жіда та інших. Жанр твору «Підвалини Ватикану» А. Жід визначив як сатиру, що від початку передбачає пародійний модус зображення. Об'єктом сатири А. Жіда є ідеї і теорії, процеси і явища наприкінці XIX століття: позитивізм, натуралізм, ідея «католицького відродження», користолюбство Ватикану, продажність Академії тощо. Всі вони персоніфіковані у певних персонажах твору, які з легкістю міняють свої погляди – психофізіолог і франкмасон Антім Арман-Дюбуа в одну ніч перетворюється на ревного католика, а пізніше знов на франкмасона; письменник Жюліус де Баральюль, автор солоденьких католицьких книжок раптом вирішує написати провокативний роман про «безкорисного» вбивцю та абсолютний злочин (*crime parfait*), але швидко повертається до звичного кола думок; а простодушний Амедей Флеріссуар, щиро відданий католицькій церкві, що без коливань кидається у бій за визволення начебто викраденого Папи, швидко розкаюється у своєму ентузіазмі.

Сатира на позитивізм і на натуралізм, який намагався впровадити у художню літературу методи природничих наук, реалізується через образ Антіма Арман-Дюбуа і зображення його наукових дослідів. Критика А. Жіда спрямована, зокрема, на модне у

той час поняття «тропізми». Сатиричного ефекту А. Жід досягає тим, що використовує для опису його наукових експериментів ненаукову лексику: невідповідність мови об'єкту мовлення створює ефект безглуздості його дій. Мова письменника не просто не наукова, вона містами дуже поетична, містить виразні епітети і метафори і сугестивно навіює певні асоціації. По-перше, асоціацію з казками про ненажерливих чудовиськ: «Все, що повзає, плаває, ходить і літає, слугувало йому матеріалом» [228, 27], (замість «матеріалом» у казці було б – «їжею»!). По-друге – з історіями про страшні льохи безжальної інквізиції, чому сприяє використання специфічної «церковної-інквізиторської» лексики: лабораторний стіл автор називає «катувальним столом», знаряддя для проведення експериментів – «диявольськими інструментами», а мету дослідів – прагненням змусити тварину «зізнатися» у своїй простоті». Фізіологічні досліди А. Жід описує як катування божих створінь – він їх «осліплював, оглушав, оскопляв, обдирав, обезмозглявав, позбавляв того чи іншого органу» [228, 29]. «Нові шляхи» науки письменник описує з майстерним сарказмом, адже вони мають на меті звести складність світу до найпростіших рефлексів і бездушних цифр.

Жюліус, Маргарита, Вероніка – «благочестиві» католики, але глибину їхньої віри А. Жід описує з неприхованим сарказмом. Вероніка «своє одноманітне, невіддале життя загромождувала мілкою церковною обрядністю і, не маючи потомства, дарувала ідеалові усе те піклування, якого від неї не потребували діти». Заповітною її мрією було «привести до бога свого Антіма» [228, 28], хоча родина була матеріально забезпечена завдяки його приналежності до Ложі франкмасонів. Але коли Антім перетворився нарешті на «непохитного» католика Вероніку дратує його безкомпромісна святість і вона жаліється Жюліусу, що «він дав себе «обскувати наче курча, дякуючи всім, ...хто тягнув в ім'я боже», що «на язичку у нього один єлей..., євангельські вислови» і що він докоряє їй за те, що вона занадто «печеться» про земні справи і радить «дивитись на польові лілеї» [228, 111]. Її сестра Маргарита, «прагне страждань», але «життя не приростить ніяких негараздів; вона має все», тому «змушена шукати дрібних неприємностей». Через те, що її чоловік Жюліус не дає їй приводу для терпіння і

страждань, вона навіть заздрить Вероніці: «З таким чоловіком, як Антім, ось було б життя!» [228, 42].

Щодо Жюліуса, то його віра – суто конформістська угода з суспільством, а насправді він дуже далекий від справжніх християнських почуттів. Приміром, він бажає напівпаралізованому Антіму, що їде до Риму лікуватися, вилікувати в цьому святому місті не тіло, а душу. Під час візиту до збіднілого «наверненого» родича, вислухавши пояснення Вероніки, Жюліус вражений: «Так це ж дійсно святий» [228, 111], адже він і уявити собі не міг, що така комфортна і звично зручна річ як віра може потребувати таких жертв. Коли «просвітлений» Антім розповідає йому, що він годує щурів, яких колись осліпив, адже «це так природньо», обурений Жюліус парирує: «Я б дуже хотів, щоб церква теж вважала б природним зробити для вас те, що ви зробили для цих щурів, після того, як вона вас також (как никак) ослепила» [228, 112]. Загалом, Жюліусу «врешті решт потрібний був лише комфорт», куди входили матеріальна забезпеченість, формальна віра і «письменницький успіх» [228, 73], і, за характеристикою автора, він мав скоріше «переконання, ніж знання» [228, 109]. Але й переконання Жюліуса мають дуже неглибоке коріння, адже заради «світського» успіху своїх книжок, він готовий був від них відмовитися і потім сам здивувався тому, «з якою найтоншою послідовністю його розум на мить відхилився від прямого шляху» [228, 193]. Епітетом «найтонший» А. Жід відсилає читача до «класифікації» Протоса і тим самим урівнює «благочестивого» Жюліуса з шахраями, що використовують закони, мораль і віру задля своїх егоїстичних інтересів. Фальшивим виявляється все – люди, мораль, віра і навіть Папа.

В соті є лише кілька персонажів, які мають «для всіх і всюди» «однакове обличчя», не вміють бути (ловкими) і хитрими і тому належать, за класифікацією Протоса, до «ракоподібних» – це Карола і Флеріссуар, і які врешті решт, через це гинуть. Флеріссуар вважає, що для спасіння святого отця «треба жертвувати не гроші: тут треба жертвувати собою» [228, 108] і готовий до «хрестового походу», а його дружина вже бачить його «у латах і шоломі, верхи на коні» [228, 107]. Образ Флеріссуара, як будь-який образ у соті, приправлений іронією: Амедей впевнений, що

бог спрямує його до Риму, але при цьому просить свого друга скласти для нього «детальний розклад потягів з позначенням пересадок і буфетів» [228, 109]. На питання Протоса, за чийм приписом він шукає Папу, Флеріссуар простодушно відповідає: «Я ні від кого не отримував приписів: я – бідна душа, що сумує – розпочав пошуки сам» [228, 130]. А коли й Жюліус замість спіпереживання, що церква у небезпеці, «насмішкуватим і різким тоном запитав: – А вам до того що-о-о?» [228, 151], розгубленому Амедео здається, що того теж підмінили. Йому вже не хочеться продовжувати свій «хрестовий похід», а Карола, абат Каве, кардинал здаються йому сном, що ось-ось буде «перерваний криком півня» [228, 147].

У «Підвалинах Ватикану» критиці піддається не лише формальність віри «благочестивих» католиків, але й фальш самої церкви та її «святої святих» – Ватикану. Сам сюжет вже є сатиричним, а пародіювання історій про явлення святих, чудеса, обряди зречення і навернення до католицизму додають сарказму. Наприклад, чудо зцілення Антіма, яке відбувається уві сні: до нього приходить богородиця (спершу постукавши у двері!), говорить, що може зцілити його і без руки (адже напередодні він відбив руку у статуї святої своїм костуром), і шпиняє металевим стрижнем, що залишився від руки, у бік – від болю він прокидається, але вже здоровий [228, 45]. Коли Антім ділиться з отцем Ансельмом побоюваннями щодо свого розорення через розголос про зречення Ложі, де займав високий ступінь, той вважає, що це принесе католицькій церкві лише ще більшої слави. Коли «через два дні високий ступінь Антіма не був таємницею для жодного читача «Osservatore» та «Santa Croce», Антім в розпачі: «Ви мене губите!». На це отець Ансельм відповідає: Що ви, син мій, навпаки! Ми вас рятуємо» [228, 48]. Повний сарказму і опис зречення Антіма, «обставлене непомірною пишністю», на якому «отець Т. ...згадував Савла Тарського, виявляв між іконоборським жестом Антіма і побиттям святого Стефанія вражаючі співпадіння» [228, 48-49].

Сатира підсилена й всілякими деталями у творі: то «Протос, порівнявшись з Флеріссуаром, прикладає до вуст палець, ніби святий великомученик Петро» [228, 132], то адреса кардинала називається «апокрифічною» [228, 131]. Особливу увагу привертає епізод, коли Жюліус потрапляє на аудієнцію до Папи і простирається ниць: усякий раз,

коли він починає говорити про обіцянки церкви Антіму, служник «чимось на кшталт лінійки» постукує його по потилиці, щоб він знов хилив голову і замовкнув. Зрозуміло, що ніякого «правосуддя» Жюліус у Ватикані не знаходить і істерично зізнається Амедео Флеріссуару: «...я упевнююсь, що тут немає на що очікувати, немає на що надіятись, немає на що покластися; що Антіма обдурили (надули), що нас усіх обдурили, що усе це просто лавочка!» [228, 151]. А пояснення Протосом слова «save», (французькою – це «підвал, погреб, печера»), як дієслова з латини, що означає «стережись!» [228, 131], наводить на думку, що прочитати назву твору можна по-іншому: «Стережіться Ватикану».

Висновки до другого розділу

Досліджуючи форми інтертекстуальності у творах А. Жіда як репрезентанта французької модерністської прози, ми виявили особливості інтекстових, претекстових і транстекстових форм.

Інтекстові форми інтертекстуальності. Цитати у прозі французького модернізму мають когнітивну специфіку, складають частину природного руху думки творця у процесі пошуку особистісної «істини» і зазвичай отримують вмотивування, що інтегрує її у текст, поза даним текстом. Цитування в ній є усвідомленим актом і завжди визначається інтертекстуальною стратегією автора. Алюзії мають характер відсилань до тексту культури у широкому семіотичному значенні. Серед референцій, надзвичайно поширених у прозі французького модернізму ми виокремлюємо розширені/нерозширені та коментовані/ некоментовані референції. Ремінісценції (ми розуміємо під нею натяк на зв'язок із позатекстовою дійсністю, зокрема, з біографією самого автора) є характерними для творів французьких письменників-модерністів, адже їм притаманне прагнення програмувати рецепцію своєї постаті, творити текст символічної автобіографії (текст накладався на автобіографію і автобіографія на текст). Топоси є дуже органічною формою інтертекстуальності для прози французького модернізму з її прагненням до синтезу традиційного і новаторського, філософічності, культурологічності. Зазвичай у модерністських творах топоси постають у вигляді мотивних конструктів с суто французькими нашаруваннями. Традиційні мотиви,

сюжети, образи застосовуються французькими модерністами в контексті художнього дослідження «метафізичної» людини і ствердження самоцінності особистості. Використовуються переважно античні сюжети, мотиви та образи, почасти у вигляді умовних конструктів традиційних сюжетних схем, протосюжетів, сюжетів-зразків та сюжетів-посередників. При цьому відбувається трансформація формально-змістовних домінант і морально-психологічної проблематики сюжетів і реміфологізація образів. Нехудожні компоненти в художньому тексті як форма інтертекстуальності як не фігурує у відомих нам таксономіях форм інтертекстуальності. Цей вид інтекстів відіграє велику роль в інтелектуальній французькій прозі, оскільки здатний підвищувати інтелектуальність твору. Специфіка нехудожніх компонентів у прозі французького модернізму полягає формуванні філософічного наповнення текстів.

Претекстові форми інтертекстуальності. До традиційних заголовку, епіграфу і присвяти ми пропонуємо додати авторську жанрова дефініцію, що набула особливого розповсюдження у добу модернізму і була специфічним виявом його жанрової стратегії. Заголовки та епіграфи актуалізують діяхронні зв'язки, присвята – синхронні зв'язки, а жанрова дефініція є паратекстуальним елементом наративної стратегії автора. До виокремлених дослідниками заголовка-цитати, заголовка-алюзії, заголовка-концепту ми додаємо заголовок-ребус – семантичний (складається з двох слів, несумісних за семантикою) або стилістичний (утворюється за допомогою поєднання алюзії, топоніму, прецедентного імені тощо і стилістично невідповідного слова, яке їх «знижує», створює «рецептивний» дисонанс).

Транстекстові форми інтертекстуальності у прозі французького модернізму включають запозичення прийому, стилізацію та пародіювання. Запозичення прийому передбачає перенесення елементів претекстів у новий текст. Ці елементи – сюжетні схеми, обставини, характери героїв, композиція тощо найчастіше використовувались французькими модерністами як готові літературні лекала для втілення власних ідей. Досліджуючи запозичення прийому в соті А. Жіда «Підвалини Ватикану» (з роману Ф. Достоевського «Злочин і кара») ми виокремлюємо такі групи запозичень: ідейно-тематичні, персонажні, ситуативні і детально-знакові. Стилізацію і пародію як

літературне явище розглядають у кількох значеннях: як прийом, інтертекстуальне відношення і жанр. У контексті нашої роботи ми будемо говорити про стилізацію і пародіювання як вид інтертекстуального відношення. Терміни «стилізація» і «пародія» у французькій літературі мають свою специфіку: лише на початку XIX ст. категорія стилізації набула автономності і стала однозначно розумітися як імітація стилю, а до того термін «пародія» зазвичай охоплював і стилізацію. У модернізмі стилізація має ігровий характер і використовується як художній прийом для реалізації оригінального задуму. Беручи до уваги основоположні риси модернізму – модус новаторства, тотальну іронію, тенденцію до переосмислення всіх попередніх форм і «сміслів» в літературі, можна зробити висновок, що стилізація у модернізмі тяжіє до пародії. І стилізація і пародія породжують «двопланові» тексти, які обов'язково утворюють третій план, що задає інтертекстуальну гру. У прозі французького модернізму вони стають вагомими системно-текстовими стратегіями інтертекстуальності, причому, стилізація, через свій іронічний модус, тяжіє до пародії, а пародіювання використовуються модерністами як для підсилення іронічного модусу стилізації, так і в якості самостійного прийому.

РОЗДІЛ III

ФУНКЦІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ВКЛЮЧЕНЬ У ПРОЗІ ФРАНЦУЗЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

3.1. Проблема функціональної диференціації інтертекстуальних відношень

Проблема визначення функцій інтертекстуальних включень пов'язана з певним колом питань. По-перше, питання про функції інтекстів у художньому творі повертає нас до проблеми тлумачення поняття «інтертекстуальність», яке у сучасному літературознавстві, як вже зазначалося, вживається у різних значеннях. Концепція «інтертекстуальності без берегів» Р. Барта, приміром, виключає питання про функціонування інтертекстуальності у творах художньої літератури, адже передбачає вільну гру текстів та ігнорує авторську інтенцію, а це означає, що інтертекст взагалі «не функціонує», а розчиняється у нескінченості текстового простору. Натомість У. Бройх, М. Пфістер і Б. Шульте-Мідделіх розглядають інтертекстуальність як свідоме застосування творчим суб'єктом інтертекстуальних включень з певною метою, тому проблема функціонального значення інтертекстуальності стає основною у їх дослідженнях. За В. Халізовим же, поняття інтертекстуальності охоплює усю сукупність міжтекстових зв'язків: не лише несвідому, автоматичну або ігрову цитацію, але й «спрямовані, осмислені, оціночні відсилання до попередніх текстів і літературних фактів» [217]. Загалом, у широкому розумінні інтертекстуальність – це, з одного боку, характерна особливість художньої літератури загалом, що має на увазі безкінечний і не обмежений у часі діалог текстів, а з другого, – невід'ємна ознака художньої свідомості, у якій

виявляється цілий спектр міжтекстових відносин. У вузькому значенні, окрім того, що цим терміном позначається конкретно-історичне явище в літературі XX століття, інтертекстуальність розглядається як «смісло- й формотвірний чинник художнього твору, один із засобів вираження авторської позиції (оскільки автор вступає у діалог із чужими текстами) й читацької рецепції» [40, 34].

З іншого боку, диференціація функцій інтертекстуальних відношень має стосунок до поняття комунікативного акту, адже базується на класичній моделі функцій мови, яку запропонував Р. Якобсон (1960). Схема мовленнєвого акту складається з шести обов'язкових елементів – адресанта, адресата, контексту (референції), повідомлення, коду і контакту [162, 468]. З точки зору художньої літератури, адресант і адресат – це автор і читач, повідомлення – текст твору, а референція – інформація, що міститься у повідомленні – зміст твору. Отже автор передає читачу повідомлення, записане за допомогою коду, і відбувається контакт (комунікативний акт). Інтерпретація тексту як повідомлення, яке передається від автора до читача, передбачає розгляд і креативного, і рецептивного аспектів текстотворення і виводить фігури автора і читача на перший план. При цьому автор, на думку І. Смирнова, є основною фігурою: «...інтертекстуальне прочитання літератури покликане визначити ту позицію, яку займає відносно джерел творець художнього твору. Метод інтертекстуального аналізу мислиться, таким чином, як такий, що має онтологічний, а не операційний статус... Онтологічність має на увазі у даному випадку, що інтертекст конституюється у якості продукту не рецепції тексту, що аналізується, але процесу текстотворення» [164, 6]. На думку М. Шаповал, метод інтертекстуального аналізу включає і функціональний підхід, який базується на «телеологічному принципі», коли «кожен елемент літературного твору вивчається з погляду його призначення, ролі, доцільності» [204, 73], що теж передбачає конструктивне відношення автора до включення елементів інтертексту у свій твір. Комунікативний акт між автором і читачем є результативним лише за умови доцільного відбору автором елементів інтертексту та надання їм потрібних форм і функцій, що зробить їх чинником смислотворення у новому тексті та

експлікує читачеві. Такий підхід до інтертекстуальності передбачає існування певної стратегії інтертекстуальності.

У літературознавстві розмежовують стратегію і презумпцію інтертекстуальності. Презумпція інтертекстуальності існує як для автора, так і для читача. Презумпція інтертекстуальності для автора – це, за висловом Н. Фатєєвої, «засіб генези власного тексту» [185, 13], вписування його в літературний ряд, визначення свого місця у системі. Як зауважує Н. Кузьміна, презумпція інтертекстуальності існує у автора на несвідомому рівні як властивість творчої пам'яті, а у літературознавстві це поняття охоплює так зване несвідоме запозичення або вплив. Дослідниця зазначає, що презумпція інтертекстуальності «визначає глибинний факультативний семантичний шар твору» і може бути «реалізована у відповідних когнітивних умовах» читачем: він вступає у резонанс з автором, розшифровує коди і реконструює інтертекстуальний смисл твору [99, 65-66]. Презумпція інтертекстуальності виявляється виключно на змістовному рівні і є основою для стратегії інтертекстуальності, що визначає структурну організацію твору з урахуванням включення тих чи інших форм інтертекстуальності і наданням їм певних функцій. Авторська стратегія інтертекстуальності, як зазначає І. Арнольд, виявляється і в маркуванні інтертекстуальних включень (при цьому «характер маркування набуває естетичного значення» [5, 367]), і в застосуванні специфічних прийомів, спрямованих на привернення уваги до інтексту (як от паралелізм, повтор, контраст, обмануте сподівання тощо). Ці прийоми «перебувають у тісній взаємодії з текстовими вкрапленнями і можуть розглядатися як вузлові точки авторської стратегії та орієнтири для стратегії читача» [5, 378].

Поняття стратегії інтертекстуальності співвідносять з поняттям мовленнєвої стратегії у теорії мовленнєвих актів, яка, за Т. ван Дейком, «у самому загальному вигляді визначається як характеристика когнітивного плану висловлювання, яке контролює оптимальне рішення комунікативних завдань того, хто говорить в умовах нестачі інформації про ситуацію спілкування та її учасників» [50, 274]. Н. Кузьміна застосовує типологію різнорівневих мовленнєвих стратегій (когнітивні, прагматичні, семантичні і риторичні) до теорії інтертекстуальності і

виокремлює три види стратегії інтертекстуальності. Когнітивна стратегія – «це когнітивний план автора», який передбачає обов'язкову участь інтертекстуального виміру художнього твору «у ментальній обробці художньої інформації»; семантична – «спрямована на формування глибини смислу шару інтерпретації художнього твору за рахунок встановлення міжтекстових зв'язків і включення унікального художнього твору в загальний інтертекст», а метою прагматичної стратегії інтертекстуальності є «створення умов, що забезпечують резонанс між автором і читачем і розуміння внаслідок цього інтертекстуальної природи твору» [99, 66-67]. Структуралісти і постструктуралісти абсолютизували презумпцію і повністю нівелювали стратегію інтертекстуальності, що призвело до певного викривлення уявлення про такі явища, як творець, процес творення, продукт творення і творча рецепція: автора тлумачили як цитатну рефлексію, текст – як цитатну суміш, а читач – як цитатну свідомість.

Натомість, презумпція і стратегія інтертекстуальності нерозривно пов'язані (їх розмежування можливе лише завдяки теоретичному абстрагуванню) і «відповідає уявленню про комплексну природу енергії тексту: стратегія інтертекстуальності реалізує експліцитну складову енергії автора, презумпція – імпліцитну. Їхнє співвідношення як для автора, так і особливо для читача – величина змінна, яка залежить від когнітивних умов та часу» [99, 67]. Про неусвідомлену інтертекстуальність (презумпцію інтертекстуальності), як «авторитетні слова», які, «всмоктуються, вбираються», – говорив М. Бахтін. Вчений пояснював, що у «процесі поступового забування авторів – носіїв чужих слів» вони «стають анонімними, привласнюються (в переробленому вигляді)», а далі відбувається персоніфікація чужих слів у збірні символи на зразок «голос самого життя», «голос бога», «голос природи». Цей процес фонологізації свідомості М. Бахтін вважав важливим початком наступного етапу її входження в новий діалог «вже з новими зовнішніми чужими голосами» [12, 366]. З концепцією М. Бахтіна корелює погляд на цей аспект людської свідомості І. Смирнова, який застосовує до теорії інтертексту поняття епізодичної і семантичної пам'яті, введені в експериментальну психологію Е. Талвінгом. Епізодична пам'ять індивіда містить інформацію, набуту ним безпосередньо з оточуючого світу, адже він є «учасником соціальних дій та

перципієнтом фізичного світу», а семантична – інформацію «зі всякого роду субститутів фактичної дійсності», тобто є «сховищем засвоєних нами текстів і повідомлень»; при цьому елементи семантичної пам'яті «концептуалізують», «різноманітно переупорядковують», «зв'язують в асоціативні групи» елементи епізодичної пам'яті [164, 125]. Продовжуючи логіку І. Смирнова, можна припустити, що епізодична пам'ять (фіксація індивідуального досвіду) у свою чергу впливає на сприйняття і засвоєння інформації з різноманітних «текстів і повідомлень», її інтерпретацію, актуалізацію і використання. Таким чином, можна зробити висновок, що будь-яка особистість творить себе через неповторний сплав епізодичної і семантичної пам'яті. Т. С. Еліот у своєму есеї про В. Блейка винайшов влучний образ: зауваживши, що поет «викомбінував свій світогляд із розпарованих уривків прочитаних книжок», охарактеризував це як «винахідливий метод Робінзона Крузо» [189, 22].

Художній твір завжди «екстеріоризує як епізодичну так і семантичну пам'ять автора» [164, 126]. Яким є механізм використання цих видів пам'яті у процесі творчості? Вочевидь, епізодична пам'ять не здатна створювати образи і для цього творчому суб'єкту потрібно задіяти семантичну пам'ять, яка є «сховищем» «чужих» слів, тобто своєрідним «словником» сюжетів, мотивів, образів, символів: асоціації зі сфери епізодичної пам'яті переплітаються з асоціаціями семантичної пам'яті, утворюючи неповторні особистісні смислові конструкти. Отже, необхідною умовою для творення нового смислу є поєднання роботи епізодичної й семантичної пам'яті, при цьому спосіб їх поєднання, його характер і модус, зумовлені особливостями психіки, мислення, світобачення особистості, соціально-історичним контекстом, специфікою літературного напрямку тощо. Способи поєднання епізодичної й семантичної пам'яті є непередбачуваними, а образи, що виникають, – неповторними. Таким чином, сутність інтертекстуальності полягає не в переспіві старого, а у створенні нового, що неможливе без знання попереднього культурного досвіду. Психологічні дослідження доводять, що «сутністю творчого процесу є генерування нового знання на базі інформації, що була набута раніше і зберігається у мозку..., – тобто на базі пам'яті» [99, 59]. Процес мислення людини будується на

здатності утворювати нові зв'язки між уже відомими, засвоєними поняттями або трансформувати старі, тому «несвідома і автоматична» цитатія (якщо розуміти текст за Ю. Кристевой і Р. Бартом) ще не є творчістю, а суміш цитат не є художнім твором. Стратегія інтертекстуальності (на відміну від презумпції) – це свідоме встановлення письменником власних оригінальних зв'язків між несвідомо актуалізованими у процесі творення нового тексту елементами нтертексту. Створення власного тексту є творчим процесом зі свідомим застосуванням цих елементів, наданням їм певної функції, додаванням оціночного модусу, відповідним маркуванням і використанням художніх прийомів для їх «горельєфності», що допомагає читачу «відчитати» авторський текст, як реалізацію певного задуму, результат мислення і творчої праці митця.

Такий підхід до розуміння нероздільності презумпції і стратегії інтертекстуальності (хоча і без використання цих термінів) спостерігається в моделі текстопородження Ю. Лотмана. Першою ланкою творчого процесу вчений вважає символ (слово, звук, запах, колір, смак тощо) – початковий імпульс, що приводить у дію якусь раніше не усвідомлювану галузь психіки: «наповнюючись життям, вона розвивається й розростається за рахунок притягнення споріднених асоціацій» (К. Юнг) [99, 57]. Далі йде етап плану (концентрації думки) і етап підготовчих матеріалів, на якому діє асоціативний механізм творчого підходу, який встановлює усе більшу кількість зв'язків, що призводять до розростання «сенсуального й інтелектуального міцелію» (О.Князева, С. Курдюмов) [99, 59]. Перед вербалізацією задуму «письменник з величезної кількості потенційно даних йому матеріалів (традиція, асоціації, попередня власна творчість, тексті оточуючого життя тощо) створює свого роду канал, через який пропускає нові тексти, що виникають у його творчій уяві» [110, 109]. Останнім етапом є побудова наративного тексту, коли «думка втілюється у слові, несвідоме стає усвідомленим» [99, 58-59]. Момент усвідомленості Н. Кузьміна вважає особливо значущим, адже уся подальша робота над текстом вже не може бути зведена до дії несвідомого «натхнення» [99, 59]. З лотманівською моделлю текстопородження корелює модель творчого процесу як поєднання реконструктивної і конструктивної інтертекстуальності І. Смирнова.

Вчений зазначає, що спочатку автор на основі асоціацій створює «преінтертекст» до власного твору: у процесі реконструктивної інтертекстуальності він «реєструє спільність джерел у плані вираження, осягаючи на цій основі їх смисловий зв'язок», а у процесі конструктивної інтертекстуальності, автор, встановлює подібність зовнішньо не схожих у плані змісту джерел, і прагне «далі до того, щоб зв'язати їхні означуючі елементи всередині власного твору [164, 20]. Таким чином, авторська стратегія інтертекстуальності визначає когнітивну специфіку творчої особистості. Якщо асоціативні здібності автора напряду пов'язані з інтелектом, ерудицією, психологічним типом творчої особистості, а у французів – ще й з традицією наслідування національної культури, то реалізація авторської стратегії інтертекстуальності у тексті – з індивідуальним стилем письменника і літературним напрямом до якого він належить. Авторська стратегія визначає текстову стратегію інтертекстуальності, що є важливою ланкою у комунікативно-прагматичному ланцюжку «автор – текст – читач», адже текст є константою, яка реалізує авторську стратегію і забезпечує читацьку: він є «механізмом, що керує процесом розуміння» [29, 145]. Текстова стратегія інтертекстуальності реалізується у межах окремого художнього твору і, використовуючи зрозумілі обом суб'єктам комунікативного акту елементи інтертексту, стає дороговказом для читача: показує яким шляхом утворювався смисл. Досліджуючи текстову стратегію інтертекстуальності, Н. Кузьміна розрізняє дві групи прагматичних умов сприйняття художнього тексту – текстові і когнітивно-особистісні. Текстові прагматичні умови дослідниця визначає як «мовні засоби і прийоми, за допомогою яких автор прагне забезпечити собі контроль за розумінням», «свого роду мовні механізми включення асоціацій читача, що призводять до формування обов'язкового смислового шару художнього тексту», які «детермінують напрямок смислотворення, але не визначають кінцевого результату» [99, 61]. Ступінь осягнення глибини смислу твору і обсяг асоціацій визначаються когнітивно-особистісними прагматичними умовами. Коли автор вибудовує стратегію інтертекстуальності, він завжди має на увазі свій образ читача – це, за визначенням В. Шміда «абстрактний читач» або «іпостась уявлення конкретного автора про свого читача» [205, 57], а образ автора, який

реконструється в уяві читача – це, відповідно, «абстрактний автор». «Абстрактний автор» є основою будь-якої комунікативної моделі: повернення автора у літературознавство хоча б і у вигляді абстрактного автора «як компонента комунікативної моделі з... вбудованою інстанцією читача стає поворотним моментом для теорії інтертекстуальності», адже знімає «підозри того, що інтертекстуальність є аморфною, неокресленою категорією, яка вийшла з-під контролю з причини усунення автора» і підштовхує до вивчення її стратегій, які «здійснюються через складну структуру суб'єктної сфери» [204, 229].

Інтерпретація проблеми функціонування інтертекстуальних включень у літературному творі з точки зору понять стратегії і презумпції інтертекстуальності дотична також до питання інтенційності суб'єкта, пов'язаного з художнім текстом. Впровадження в науковий обіг терміну «інтенційність», на думку М. Шаповал, є точкою відліку для сучасного теоретичного бачення культури, а питання про перевагу авторської інтенційності, інтенційності тексту чи інтенційності читацької свідомості... «завжди буде каталізатором виникнення нових теоретичних концептів» [204, 213]. У концепції інтенційності тексту У. Еко автор і читач запроваджені як текстуальні стратегії, адже автор завжди прагне «зробити свій текст комунікативним» і «мусить передбачити зразок можливого читача..., здатного інтерпретаційно трактувати висловлювання так само, як генеративно трактує їх автор» [57, 28]. Натомість феноменологічна критика зауважувала, що інтенційність – це властивість свідомості, а текст свідомістю не наділений [89, 99]. Філологічна герменевтика передбачає обов'язкове урахування інтенційності автора, оскільки тлумачить інтерпретацію тексту як певне реконструювання авторського задуму. Дійсно, «намір-сказати» автора необхідний як принаймні приблизний орієнтир для читача, як спосіб уникнути читацьких надінтерпретацій» [204, 221]. Нехтування інтенцією автора призводило до того, що з комунікативної сфери «вилучався найважливіший центр- і смислотвірний ланцюжок» [22, 16]. На думку В. Герасимчук, це «потягло за собою проблему (поруч з нескінченим ланцюгом інтерпретацій) заперечення іманентних значень твору, істинних смислів тексту, а

також зняття з нього – проблеми власне авторського замислу» [45, 315]. яка безпосередньо пов'язана з питанням про презумпцію текстуальності – «умовне окреслення смислових меж» конкретного тексту. Дослідниця, вважає, що поняття презумпції текстуальності є певною рамкою для інтерпретації тексту: «Хоч би які образи, смисли народжувалися в процесі нашого прочитання тексту, всі вони обрамлені саме цим текстом і можуть розглядатися тільки в його рамках, хоча чіткої межі тексту, звичайно ж, на інтерпретаційному рівні не простежується», а виведення ж інтерпретації за рамки смислового контексту конкретного тексту перетворює «інтерпретацію «цього» тексту» на «варіації» на тему «цього» тексту», внаслідок чого «руйнується єдність теми тексту, а відтак – цілісність» [45, 13]. Інтертекстуальний аналіз в рамках «смислових меж» конкретного тексту (а вони визначені автором) унеможливорює інтерпретацію інтертекстекстуальних включень як смислів, які «можуть існувати в модусі дурної нескінченності» [45, 52].

Вектор інтерпретації інтексту задається автором через його функцію. Введення інтертекстуального відношення – це, за Н. Фатєєвою, завжди намагання переосмислити претекст з метою утворення смислу власного тексту, тому «функції інтертексту у кожному тексті визначаються виключно через «Я» його автора» [185, 39]. Такий підхід до інтерпретації є особливо важливим при аналізі функцій інтертекстуальних включень у художньому творі: на наш погляд, саме функція, надана автором твору, перетворює елемент інтертексту у цьому творі на художній смислотворчий компонент. Задана функція є складовою «генеративного трактування» інтексту у даному художньому тексті з боку автора і ключем для розкодування цієї складової в акті «інтерпретаційного трактування» з боку читача. При цьому потрібно враховувати, що «інтерпретаційне трактування» може з часом змінюватися, адже змінюються прагматичні когнітивно-особистісні умови сприйняття художнього твору. Це означає, що значення тексту «зумовлюється не лише інтенцією автора, а й новими контекстами, що припускають нові інтенції» [204, 221]. Н. Копистянська для означення цих нових значень тексту вживає термін «надтекст», запроваджений Н. Лейдерманом. Надтекст створюється читачем у

діалозі з автором і залежить від його власного життєвого, інтелектуального, художнього досвіду, тому він майже не має обмежень в часі і в просторі. Кожен читач підставляє під одне конкретне (соціально-історичне, психологічне і т. д.) інше конкретне або наповнює своєю конкретикою те, що в автора є емблематичним чи символічним [92, 269]. Надтекст значно розширює дію художнього твору, долаючи всякого роду кордони і створюючи над кожним видатним твором світової літератури особливий мінливий і спільний для великих груп людей надтекстовий простір [92, 270]. Це зумовлює можливість інтертекстуального зв'язку якогось тексту з пізнішими текстами.

Теорія інтенційності, охоплюючи і авторську і читацьку інтенції, запроваджує такі поняття як «незмінне значення тексту (meaning) і постійно мінливий процес його означування (significance) через відношення суб'єкта до цього значення» [72, 91]. У контексті теорії інтертекстуальності це передбачає дослідження твору як кінцевого продукту реалізації авторської стратегії і безкінечного процесу розгортання читацької стратегії. Отже, метод інтертекстуального аналізу має спрямовувати пошуки смислів: на культурно-історичний часо-простір автора і культурно-історичний часо-простір читача, адже «в тексті заявляють про себе дві основні інтенційні стратегії: авторська і читацька, які, опосередковуючись інтертекстуальним інструментарієм, можуть нарощувати смисли цього тексту» [204, 223]. Теорія інтертекстуальності останніх років, як бачимо, не суперечить концепції автора и авторства. Навіть автор ідеї «смерті автора» Р. Барт, як зауважує В. Герасимчук, згодом визнав, що існують ситуації, у яких для автора «не настає смерть»: автор «живий», коли «не може «сховатися» у своєму тексті, наділений оціннісною здатністю і проявляє її, ...якщо ж його сліди ніде в тексті не полишають карб, він «мовчить» на всіх сторінках тексту, то напевне, він «помер» [45, 315]. Таким чином, хоча смисли тексту перебувають у різних його конструктах, екзистенційну відповідальність за смисловий потенціал твору, за складність та єдність структури тексту несе автор і в цьому полягає головна культурна функція авторства [190, 27]. Смисловий потенціал конкретного тексту

задається автором і є обов'язковим орієнтиром для інтерпретації інтертекстуальних включень у цьому тексті: за Л. Женні, інтертекстуальність завжди означає «роботу трансформації й асиміляції великої кількості текстів, яка здійснюється центруючим текстом, що зберігає за собою лідерство смислу...» [218, 70]. На думку Н. Фатєєвої, «головне естетичне задоволення інтертекстуального відношення... закладено у авторській «центрації» смислу» і для здійснення реальної текстової взаємодії необхідно, щоб текст став «садом, де сходяться стежки» [185, 11-12]. Якщо для автора текст – це місце «сходження стежинок», то для читача – це точка, від якої вони розходяться, адже автор вступає в уявний діалог не лише з попередниками і сучасниками, але й з майбутніми авторами і читачами, що «перетворює інтертекстуальний діалог з внутрішнього на зовнішній» [185, 35]. Таким чином, проблема визначення функцій категорії інтертекстуальності в якості «зовнішнього інтертекстуального діалогу» вимагає її дослідження у контексті таких питань, як співвіднесення її з поняттям комунікативного акту, специфіка інтертекстуального включення як «тексту в тексті», презумпція і стратегія інтертекстуальності автора і читача і пов'язана з інтенцією автора презумпція текстуальності, яка забезпечує збереження цілісності тексту при його інтерпретації у будь-якому часо-просторовому контексті.

3.2. Загальні функції категорії інтертекстуальності

Кожна форма інтертекстуальності має свою парадигму функцій, а їх вузька специфіка є безкрайнім простором для наукових розвідок, про що свідчить велика кількість досліджень, присвячених аналізу функцій окремих форм інтертекстуальності: як от цитати (Н. Кузьміна, Н. Семенова), ремінісценції (А. Супрун), топосу (О. Булгакова), заголовкового комплексу (Н. Фатєєва, Н. Кузьміна, Г. Лушникова, Н. Макарова, В. Кіржаєва), нехудожніх компонентів (В. Герасимчук) та ін. Але існує певний реєстр іманентних функцій інтертекстуальних включень, незалежно від того у якій формі вони виступають. Основними функціями категорії інтертекстуальності є комунікативна, смислотворча, функція пам'яті і поетична. Комунікативна функція є, на думку багатьох сучасних дослідників (Н. Фатєєва, Н.

Олизько, М. Шаповал та ін.), фундаментальною, адже художній текст – це «промовляння» автора до читача і, за класичною схемою мовленнєвого акту, є повідомленням від адресанта (автора) до адресата (читача). Повідомлення автора записано за допомогою коду, а складовою цього коду є інтретекстуальні включення, які утворюють певний шар смислу твору, необхідний для досягнення його змісту.

Найважливішими функціями будь-якого художнього тексту, за Ю. Лотманом, є також смислотворча функція і функція пам'яті, що розповсюджується і на інтексти, які є «текстами в тексті». На пріоритеті смислотворчої функції категорії інтертекстуальності у художньому тексті акцентують численні праці ХХ століття. Розуміння інтертекстуальності як процесу діалогу, що генерує нові смисли притаманне І. Смирнову, що тлумачить інтертекстуальність як здатність тексту формувати свій власний смисл шляхом відсилання до інших текстів. Н. Кузьміній, яка скориставшись висловом Р. Якобсона, характеризує смислотворчу функцію інтертекстуальності як «проекцію вісі селекції на вісь комбінації» [99, 30]; Н. Петровій, яка розглядає інтертекстуальність як «сукупність формотворчих і смислотворчих взаємодій різноманітних дискурсів, вербальних і невербальних текстів» [148, 66]. Функція пам'яті також є іманентною функцією категорії інтертекстуальності, не випадково І. Смирнов говорив про все більше зближення теорії інтертекстуальності з теорією пам'яті. Приймаючи до уваги зауваження Ю. Тинянова: «Кожна синхронічна система має власне минуле та майбутнє як невіддільні структурні елементи системи» [180, 282], можна зазначити, що художній твір в цій синхронічній системі є «конденсацією культурного досвіду» (Ю. Лотман) [112, 162] і для сучасників, і для майбутніх поколінь. Н. Кузьміна визначає цитацію (в широкому сенсі) як когнітивну універсалью, що забезпечує спадкоємність знання та надійність його передачі з покоління у покоління [99, 124]. Поетична функція категорії інтертекстуальності також притаманна будь-якому виду інтертекстуального включення як компоненту художнього тексту і нерозривно пов'язана з смислотворчою функцією, адже «показником художності інтертекстуальної фігури, – на думку Н. Фатєєвої, – є ступінь прирощення смислу» [185, 39].

Інші загальні функції категорії інтертекстуальності можна вважати похідними від чотирьох основоположних. Функція прояву авторського ставлення може бути виявом і комунікативної, і смислотворчої, і поетичної функцій. Автор виражає себе через добір цитат, характер алюзій тощо, які у свою чергу «фокусують увагу читача на важливих елементах повідомлення, ...посилюють емоційний, оцінний, експресивний потенціал дискурсу, сприяють виявленню імплікації, іронії та різноманітних модальних відтінків тексту [5, 352]. Парольна або регулятивна функція є конкретизованим аспектом комунікативної функції, адже «виявляється у ситуації, коли міжтекстові відношення зорієнтовані на цілком конкретного адресата, саме того, котрий буде здатним розпізнати порушення лінійності тексту та простежити за інтерпретацією автора» [204, 75]. Близька до неї функція перевірки роботи каналу зв'язку (Р. Якобсон) чи апелятивна (О. Гальчук) або фатична функція (М. Шаповал), яка «є способом означення «своєї» аудиторії» [40, 38], для чого автор «демонструє причетність до певної культурної традиції, або ж маніфестує власну ідеологічну чи естетичну позицію» [204, 76]. Пізнавальна функція категорії інтертекстуальності, що її виокремлює М. Шаповал, є специфічним аспектом іманентної функції пам'яті і «виявляється в активізації тієї інформації, що міститься у залученому до інтерпретації тексті» [204, 75]. До неї близька функція інтелектуалізації (В. Герасимчук) художнього твору: «Інтелектуальність створює умови для постійного розширення «герменевтичного універсуму» тексту, збагачення культурного фону, постійно відсилає читача до текстів-джерел, до всіляких енциклопедій тощо» [45, 337]. Метамовна функція (М. Шаповал), тобто функція тлумачення, яку виконує вихідний текст щодо похідного, є аспектом смислотворчої та поетичної функцій: Л. Біловус зазначає, що «текст усередині іншого тексту може створювати чи модифікувати шкалу «реальний-фікційний», «дійсний-умовний», а також «природний-штучний», констатуючи відповідні опозиції або ж знімаючи їх» [21, 24]. При цьому текст, що цитується, виступає у якості інтерпретуючої системи по відношенню до того, тексту, у якому він цитується [116, 76].

Питання про функції категорії інтертекстуальності дотичне до концепції вертикального контексту: міжтекстові зв'язки створюють вертикальний контекст твору, завдяки чому він набуває неодномірності смислу. О. Гальчук вважає, що визначення філологічного вертикального контексту – це аналіз функціонування у творі алюзій, ремінісценцій, цитат, інших способів актуалізації асоціативних знань [40, 40]. Отже, поняття вертикального контексту є важливим для дослідження інтертекстуальності як діалогу, до якого залучені автор, твір і читач. Історія становлення концепції вертикального контексту пов'язана з іменами О. Потебні, В. Віноградова, М. Бахтіна, Дж. Ферса і М. Халлідея, О. Ахманової, Ю. Лотмана, І. Арнольд, Н. Фатєєвої, Н. Копистянської та ін. Аналіз вертикального контексту художнього твору – це вивчення історико-філологічної інформації, об'єктивно закладеної в текст цього твору [6, 49], адже автор, створюючи вертикальний контекст застосовує чуже висловлювання як «певну об'єктивну і незалежну від конкретного світу істину, точніше, пропозицію, яка має місце у різних світах», і релятивує його відносно контексту власного висловлювання (С. Золян) [Кузьміна, с. 131]. Функцією вертикального контексту є розширення часових і просторових обріїв, поєднання миттєвого з тривалим, розміщення окремого явища в історичному процесі, в якому є повтори, свій ритм і своя динаміка та мінливість [92, 276]. Французький драматург і критик Е. Йонеско вважав, що хоча кожен момент історії обмежений часом, він «потребує деякої «позачасовості», маючи на увазі, що осягнути смисл будь-якого її відрізка можна лише за умови його розгляду в контексті всієї історії людства і культури (78, 43).

Французькі модерністи саме так підходять до осмислення проблем існування людини у світі: вони не прагнуть відображати у своїх творах дійсність так, як це робили реалісти, а зображають своє бачення сучасності з позицій «позачасовості». Причому, працюючи на основі насиченого літературно-історичного контексту, трансформуючи традиційний сюжетно-образний матеріал, модерністи «концентрують увагу переважно на філософсько-етичних та емоційно-психологічних проблемах» [4, 11]. Це пояснює «підпорядкованість вибору

контекстових поєднань філософським, суспільним, моральним позиціям письменника» [92, 271]. Модерністи прагнули акумулювати увесь осяжний культурно-цивілізаційний досвід людства і в цьому сенсі були «історично орієнтованими індивідуумами» (Й. Хейзінга), тобто «охоплювали більший шматок минулого у своєму уявленні про сучасність, ніж той, хто живе короткозоро, теперішнім моментом» [196, 311]. Вертикальний контекст часто радикально змінює розуміння змісту художнього твору в цілому: його вивчення впливає на інтерпретацію тексту, а ігнорування – позбавляє глибини або ж призводить до повного викривлення його смислу. Наявність вертикального контексту, передбачає і наявність «горизонтального» контексту (Н. Копистянська), створеного відсилками до сучасного, адже перший створюється автором саме для осмислення з точки зору «вічних» цінностей («позачасово») проблем теперішнього. Поєднання вертикального і горизонтального контекстів утворюють своєрідний підтекст, що спрямовує на проведення певних паралелей, які близькі до ефекту «одивлення» (термін В. Шкловського): явище, що здається таким звичним, раптом висвітлюється зовсім по-іншому і, таким чином, крізь видимість проступає його сутність. Крім того, коли автор створює контекст в системі координат вертикаль-горизонталь він переміщує зображення сучасності в інший вимір, досліджує сучасність на тлі незмінних цінностей відповідно до власних філософських морально-етичних, релігійних, політичних поглядів.

Творчість французьких модерністів і, зокрема А. Жіда, «тяжіє до «вічних» істин» [59, 31]. Яскравим прикладом утворення неодномірності смислу за допомогою вертикального контексту є роман «Фальшивомонетники». Письменник для створення вертикального контексту використовує прецедентні імена Лаура, Маргарита і Ліліан, що є алюзіями на тексти Ф. Петрарки, Й.-В. Гете та Біблії. На думку Н. Фатєєвої, алюзії – імена героїв відомих творів (алюзії з атрибуцією) мають підвищену впізнаваність навіть без згадки про їх автора [185, 133]. Відсилання одночасно до трьох претекстів вельми характерне для французьких письменників-модерністів, адже вони працювали при насиченому літературно-історичному

контексті, а творча взаємодія з традицією ніколи не обмежується зверненням до одного джерела і завжди втягує в інтертекстуальний діалог що найменше два претексти. Створення вертикального контексту потрібне було А. Жіду для «скрупульозного аналізу усіх хвороб свого часу» [220, 61]. «Фальшивомонетники» (1925) є найбільш цільним з усіх творів митця з точки зору вираження його відношення до літератури, життя і суспільства. У романі письменник зачіпає велику кількість актуальних проблем і зображає різноманітні людські типи, у тому числі і «фальшивомонетників» в усіх сферах життя. Визначеність авторського відношення до зображуваного заявлена вже у заголовку, а епіграфом до VI глави (цитата з В. Шекспіра) автор «підказує», що більшість теперішніх моральних «цінностей» виготовлено суспільством – «монетником фальшивим». Скепсис А. Жіда розповсюджується практично на усі соціальні інститути – сім'ю, школу, релігію, мистецтво і т. д. Одним з центральних мотивів твору є становище жінки у шлюбі і, ширше, у суспільстві. Життєвим і творчим кредо письменника була свобода особистості, яка призвела б до швидкого розвитку її здібностей, повернула б їй радість відчуття єдності душі і тіла і гармонії з природою. Єдиним шляхом до «визволення духу людини» митець бачив у «звільненні людського індивідууму від соціальної тиранії, від моральних та релігійних звичаїв, від усіх страхів», яке «дасть йому силу і щастя» [220, 50]. А. Жід вважав, що несвобода людини особливо гостро проявляється у родинних стосунках, що пояснює його широко відомі слова «Сім'ї, я ненавиджу вас!». Супроти визначення традиціоналістами сім'ї як «клітини (комірки) суспільства» письменник висував своє власну дефініцію цього соціального інституту – «Сім'я – це камера одиночного ув'язнення» (гра слів: фр. «la cellule» – клітина, (комірка), камера одиночного ув'язнення). А. Жід був упевнений, що «шлюб і кохання співпадають лише як виключення» і не бачив ніякої підстави приносити кохання у жертву шлюбу, адже якщо кохання немає, шлюб перетворюється на «будинок покійного серця» [220, 51]. Крім того такий шлюб несумісний і з доброчесністю, бо він стає осередком лицемірства і фальші, що у свою чергу потворно впливає на формування душі народжених у ньому дітей.

Але «думка сімейна» завдяки вертикальному контексту набуває у А. Жіда філософської глибини: алюзії-імена Маргарита і Лаура створюють крізь призму «вічних» цінностей шкалу «природний-штучний», а відсилка через ім'я Ліліан до Біблії переводить проблему у реєстр основоположних питань людського буття (понять добра і зла, гріха і чеснот, свободи і моралі). Антиномія «природний-штучний» витлумачується в дусі Просвітництва, відповідно до руссоїстської концепції «людини природної» (яка живе за законами серця) і «людини штучної» (яка спотворена неправильно влаштованим суспільством). «Просвітники вірили в добру основу природи людини, в силу її розуму і серця і звинувачували існуючий світоустрій у тому, що він протиречить самій природі, її закономірностям і її велінням» [129, 176]. Імена Маргарита і Лаура не випадково надані персонажам, що абсолютно не відповідають образам, які асоціативно виникають у пам'яті читача: таким чином А. Жід створює «горизонт очікування», щоб потім не виправдати його. Історія Маргарити Профітандьє, яка має «розплатитися» за народження позашлюбної дитини, викликає у пам'яті історію Маргарити з «Фауста» Й.-В. Гете і налаштовує на передчуття трагедії, але ситуація в романі пародіює ситуацію у прецедентному тексті і замість трагедії ми бачимо знижений мелодраматичний фарс. Коли Бернар дізнається про таємницю свого народження і втікає з дому, Маргарита має розмову з чоловіком, яку і описує автор, коментуючи відчуття кожного зі співрозмовників (саме тоді ми і дізнаємося ім'я матері Бернара). Альберік Профітандьє під час розмови відчуває, «що їхні думки спрямовані в протилежні боки». ВІН – «завжди волів розглядати вчинок дружини як тимчасову слабкість», але вважав, що її каяття «не було повним», тому, «підштовхуваний інстинктивною потребою володарювати», «поважно, лагідно і авторитетно поклав долоню на плече Маргарити», «намагався повернути цей норовливий дух до благочестивіших почуттів», сказати їй, що це несподіване випробування «допоможе їй спокутувати свій гріх» і приготував такі слова: «Моя люба подруго, ти ж бачиш: нічого доброго не могло народитися з гріха. І марно ми намагалися приховати твою провину». ВОНА – «надто добре знала, що він має нестерпну звичку» до моральних повчань «у світлі своєї догми», тому «плече чинило опір лагідному тиску його

долоні», вона хотіла б сказати йому, «що почувала себе ув'язненою в тій добродетелі, якої він вимагав у неї; що задихалася; що жалкує тепер не тому, що згрішила, а тому, що розкалася за свій гріх» [229, 29]. Наприкінці розмови Альберік, роздратований внутрішнім супротивом дружини, й тим, що усе пішло не за його «благочестивим сценарієм», підводить їй підсумок: «Моя бідолашна подруго, – сказав він поважним і суворим тоном, – боюся, що ти надто вперта сьогодні ввечері». Маргарита ж, залишившись сама у своїй спальні, сиділа на «низенькому і досить незручному стільчику», вона «хотіла б втекти, але не втече», згадувала, що навіть поряд з коханцем відчувала свою неспроможність бути більше, ніж «порядною жінкою», бо «боялася свободи, злочину, природності почуттів, і тому через дев'ять днів повернулася, розкаяна, до родинного вогнища» [229, 30-31]. Кожне слово в цьому епізоді є значущим: не коханий, а коханець; не чесна жінка, а порядна; а майбутній час дієслова «не втече» звучить як вирок. Символом того, як вона відчувається у сім'ї стає її рука, що залишалася у руці чоловіка – «безживна й наче мертва» [229, 28], а символом її місця біля «родинного вогнища» – «низенький і досить незручний стільчик». Вектори зображення образів Маргарит у «Фаусті» і «Фальшивомонетниках» протилежні: якщо у Й.-В. Гете це – «природна людина» (сільська дівчина) – кохання як найвища природна потреба душі (і гріх в очах суспільства) – щире каяття як спокута – прощення Богом і моральне спасіння – смерть як визволення, то у А. Жіда – «штучна людина» (буржуазна міська жінка) – інтрижка, як підсвідоме бажання «вільного» кохання (дрібний грішок в очах суспільства) – каяття, як покора через страх перед свободою – прощення Чоловіком і моральна загибель – «порядне» життя як добровільний полон. Таким чином, А. Жід підводить читача до усвідомлення, що у буржуазному суспільстві XIX – початку XX ст. головним стає формальне, «зовнішнє» дотримання умовностей, саме воно вважається «порядністю» і «чеснотою», а все природне заперечується і опиняється поза законом. Проти алогічності, абсурдності і ненормальності такого стану речей свідчить навіть мова: словосполучення «незаконно народжений син» у французькій мові є ідіомою – «le fils naturel» («природний син»).

Алюзія на текст сонетів Ф. Петрарки поглиблює і узагальнює ідею твору – без свободи неможливе повноцінне життя особистості, а в сучасному суспільстві з «викривленими» цінностями людина, на жаль, стає неспроможною на справжні природні почуття. Ім'я Лаури у світовій літературі є символом кохання до земної жінки, яке ушляхетнює і просвітлює душу. Якщо етика Середньовіччя утворювала прірву між земним і небесним, а отже між плотським коханням і духовною любов'ю, то у добу Відродження формувалося нове поняття ренесансного кохання, де «ці два начала ставали рівноцінними», а земна краса сприймалася як це «світло, що приходить з неба... Полинувши за цим променем містичного світла, душа закоханого і сама потрапляє на небо» [203, 158]. Ф. Петрарка утверджував «нову етику кохання як цінності європейської культури», описуючи кохання (навіть без взаємності) як почуття, що «духовно підносить людину, розкриває перед нею красу буття», «спонукає до духовного самовдосконалення» [203, 160]. Поет вважав також, що це почуття стає ключем для пізнання власної душі. Лаура у «Фальшивомонетниках» – молода заміжня жінка, яка «походить з дуже порядної родини, дуже добре вихована, дуже стримана, дуже боязка». Вона теж опиняється у ситуації Маргарити з «Фауста» – її вагітну кидає Вінсент (вони разом перебували у санаторії для невиліковно хворих). Колись Лаура була музою для Едуарда, і він, таємно закоханий, записав у своєму щоденнику: «Лаура, мабуть, і гадки не має про свою могутність. Що ж до мене, то я спроможний проникнути в таємницю свого серця і добре знаю, що досі я не написав жодного рядка, який би вона непрямо не надихнула» [229, 72]. Але Едуард дуже швидко розчаровується в Лаурі, адже вона позбавлена небесного вогню на відміну від Лаури Ф. Петрарки. Єдиний раз Лаура раз піддалася природним почуттям і діяла за велінням своєї натури і відбулося це у ситуації «передсмертної» свободи, коли їй здалося, що закони суспільства вже не власні над нею. Одужання ж вона сприймає як катастрофу: замість того, щоб відчувати радість вона майже втрачає розум від усвідомлення того, що у неї, «порядної» жінки, є коханець і вона вже не «добродісна». А. Жід говорить: «Обставини примусили її грати роль, для якої вона не була народжена... Як усі ті люблячі і слухняні створіння, з яких виходять найвідданіші дружини, вона могла б

знайти собі опертя лише в поведінці, що відповідала б усім правилам пристойності, й цілком розгубилася, коли події викинули її за рамки такої поведінки» [229, 179]. Його Лаура не здатна до свободи, адже вона є продуктом фальшивого суспільства: вона згодна жити у шлюб без кохання тому, що вважає це «чесністю» і «чеснотою», а «порядне» життя – це єдиний можливий для неї спосіб буття. Натомість для Бернара, закоханого у Лауру, найціннішою чеснотою є чесність «Я б хотів усе своє життя при найменшому ударі видавати звук чистий, чесний, справжній. Майже усі люди, котрих я знав, звучать фальшиво» [229, 200]. Якщо сприймати роман «Фальшивомонетники» як фугу, як на тому наполягає Едуард [229, 189], то Лаура – це фальшивий звук, і символічним є той факт, що вона просить у Бернара придбану ним з цікавості фальшиву монету, як талісман для свого подальшого життя. Отже Лаура Ф. Петрарки – це поєднання земної краси і небесної одухотвореності, кохання і натхнення, а Луара А. Жіда позбавлена всього небесного, вона безкрила бліда тінь своєї літературної тезки. «Вічний» образ, що символізує кохання і гармонію земного і небесного, наче відображається у кривому дзеркалі і перетворюється на символ «не-кохання» й дисгармонії: Лаура в романі – це дружина, яка не кохає; коханка, яку не кохають; муза, яка неспроможна надихати. В романі «Фальшивомонетники» Лаура і Маргарита – не виключення, а правило, підтверджене зображенням цілої галереї подружніх пар: окрім Лаури і Фелікса Дув'є, Маргарити і Альберіка Профітандьє показані також «добропорядні» і нещасні родини Моліньє, Лаперузів, Веделей та ін. Таким чином, вертикальний контекст з додаванням горизонтальної лінії персонажів надає А. Жіду можливість довести неприйнятність неприродної моралі, нав'язаної суспільством «монетників фальшивих». Як зауважує Л. Єремєєв, письменник був майстром підводити читача всією «романною дією» до «засвоєння філософського уроку» [59, 32], тому зовсім не випадково суддя Оскар Моліньє у розмові з Едуаром про бастарда Бернара ототожнює поняття «незаконно народжений» та «аморальний». У світлі ідіоми «*le fils naturel*» читач сам робить висновки: якщо природне у суспільстві вважається аморальним, тоді його мораль є протиприродною.

Ім'я Ліліан (алюзія на Ліліт) «підключає» до вертикального контексту Біблію і тим самим переводить проблему співвідношення свободи і моралі у площину основоположних питань людського буття. А. Жід у своєму розумінні свободи частково був близький до Ф. Достоєвського і тому показав у «Фальшивомонетниках», що свобода «може породити і добро і зло», але заборона на свободу «породить ще більше зло» [16, 69]. З іншого боку, у письменника був власний погляд на свободу особистості: це насамперед життя за серцем, розвиток душі і тіла, реалізація особистістю свого внутрішнього потенціалу. Ліліан же, як говорить А. Жід у главі «Автор оцінює своїх персонажів», не має душі, а як тільки людина втрачає душу, вона стає здобиччю диявола і «починаючи з цього моменту, істота, що вважає себе безмежно вільною, стає простим його знаряддям» [229, 151]. Образ Ліліан – це втілення поняття свободи як відчуття, що «все дозволено»: подібних їй людей «не стримують ніякі традиції, ніякі обмеження; для них не існує законів, авторитетів, сумління...» [229, 234]. М. Бердяєв у філософській праці «Світогляд Достоєвського» зауважує, якщо свобода розуміється як свавілля, то вона «переходить у свою протилежність» [16, 72] і губить людину: «свавілля веде до зла, а зло до злочину» [16, 70]. В романі «Фальшивомонетники» є цілий ряд персонажів, що уособлюють розуміння свободи як свавілля – це і граф де Пассаван, і Віктор Струвілу, і Оскар Молін'є, але всі вони носять маску у суспільстві, приховують свої погляди і дії. Натомість Ліліан нехтує усіма правилами поведінки та законами суспільства (чому немало сприяє її багатство), презирливо ставиться до почуттів взагалі: «я буду відсікати пальці та руки багатьох і багатьох ніжних почуттів, що не дозволити їм залізити в моє серце і потопити його» [229, 68]. Але вона, так само як і Лаура, і Маргарита, є породженням цього суспільства, адже за Вольтером люди не народжуються вовками, а стають ними. Образ Ліліан дає можливість А. Жіду диференціювати поняття свободи і свавілля, чіткіше означити свою позицію щодо суспільства, у якому Лаури і Маргарити втрачають можливість і сміливість «звучати чисто», живуть як у в'язниці, але прекрасно відчуваються такі як Ліліан, граф де Пассаван, Струвілу та ін. Письменник спрямовує читача на розуміння того, що фальшиве суспільство спотворює душу, розбещує людину, внаслідок чого вона

втрачає моральні орієнтири, і породжує фальшиву свободу – свободу як свавілля, але не робить повчальних висновків. Як і всі модерністи, А. Жід зосереджував увагу на проблемах особистості, «яка протистоїть диктату у його різноманітних формах, яка відстоює свою внутрішню свободу, своє «Я»...» [4, 11]. Свободу митець пропагував не як принцип «все дозволено», а як таку, що здатна привести до «прийняття обов'язку» [220, 74], коли людина «спроможна шукати моральні правила лише в собі» [59, 32]. Так само і «природність» свободи А. Жід тлумачив зовсім не як підкорення інстинктам, а скоріше у дусі нового на той час і популярного вчення З. Фрейда. Н. Зборовська у своїй праці «Психоаналіз і літературознавство» зазначає: «Фромм назвав Фрейда «сином епохи Просвітництва», девіз якої «Дерзай знати!» і зауважує, що основною метою фрейдівської терапії була «розумне підкорення сфери інстинктів» [69, 17-18]. А. Жід як продовжувач інтелектуальної лінії просвітників вважав, що потрібно вивчати інстинкти людини, а не ставити на них табу, що складовими свободи є самопізнання і самоконтроль. Слідом за митцями Просвітництва, одним з найважливіших аспектів якого було «утвердження нових ідеалів і цінностей, що мають загальнолюдське значення і повинні привести до загального блага» [129, 174] письменник постійно перебував у «пошуків нового типу моралі, коли індивідуальний розум, дух і плоть могли б отримати найповніше вираження без шкоди для суспільства» [59, 34]. Свідчення цього є роман «Фальшивомонетники», де А. Жід за допомогою прецедентних імен вибудовує насичений літературно-історичний вертикальний контекст, що дає змогу перевести аналіз соціальних проблем у філософський вимір і одночасно розкрити власну морально-етичну концепцію.

3.3. Функціонування форм інтертекстуальності у французькій модерністській прозі

При наявності загальних функцій категорії інтертекстуальності різним її формам притаманний специфічний реєстр функцій. Так, аналіз сучасних досліджень виявляє вирізнєння цілого ряду функцій цитати, основною з яких є діалогічна. При цьому у художньому мовленні цитата «може бути знаком полілогу, поліфонії у

повному сенсі слова» [99, 121]. При цьому діалог – це не обов’язково полеміка: якщо автор займає таку ж позицію, що і автор цитованого прототексту, можна говорити про авторитетну функцію цитати [160, 194]. В діалозі завжди виявляється відношення його учасників до висловлюваних позицій, тому діалогічна функція цитати обов’язково передбачає і її модальну функцію: за Н. Арутюною, у будь-якій цитаті відбувається процес перетворення об’єктивної інформації у модальну [99, 101]. Н. Кузьміна визначає діалогічну модальність як вираження суб’єктивної оцінки інформації тим, хто цитує [99, 121]. До конкретизованих виявів модальної функції можна віднести виокремлену Н. Семеновою іронічну функцію цитати. Н. Фатєєва вважає, що свідомі цитата і алюзія стають чинниками модифікації семантики нового тексту за рахунок асоціацій, пов’язаних з текстом-джерелом [185, 132], що дозволяє говорити про смислотворчу функцію цитати. Оскільки цитата є фрагментом іншого тексту, вона, безперечно, виконує і функцію пам’яті. В. Герасимчук виокремлює таку функцію цитати, як розширення інтелектуального простору тексту [45, 338]. Цитатний інтертекст виконує також «функцію інформації про «образ автора», його тезаурус, літературні смаки або наукову орієнтацію, комунікативний намір у даному тексті» [99, 121]. А. М. Шаповал зазначає, що «експліцитна цитата може використовуватися з характеротворчою метою» [204, 286].

Алюзія в художньому тексті близька до цитати і виступає у ролі смислотвірного чинника: у випадку цитації автор переважно експлуатує реконструктивну інтертекстуальність, реєструючи спільність «свого» й «чужого», 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 тексту [185, 129]. Так само як і цитата алюзія сприяє розширенню інтелектуального простору тексту.

Про функції ремінісценцій можна говорити лише за умови їх тлумачення як свідомих інтертекстуальних включень. Ремінісцентність може виявлятися у схожості ситуацій, характерів, побудові фраз і спричиняти різні ефекти. А. Супрун

виокремлює такі функції ремінісценцій, як естетична, кумулятивна, історична, верифікаційна, функція покладання на авторитет [169, 21].

Яскравим прикладом використання майже усього спектру функцій цитати, алюзії, ремінісценції, референції є повість А. Жіда «Вузька брама». Цей твір наполовину побудований з цитат: більшість яких з Біблії, а решта – з творів класиків французької і світової літератури (Паскаль, Расін, Шекспір тощо). Цитата з Біблії (епіграф) «Подвизайтесь увійти крізь вузьку браму» задає тему і стає лейтмотивом твору. На початку повісті закохані один в одного Аліса і Жером разом читають священні тексти та художні твори, а їх розмови і листи насичені цитатами з них. Це період, коли душа Аліси «не відала ніяких хитрощів и була прекрасна у своїй найповнішій природності», а доброчесність, «здавалося, не вимагала ніяких зусиль» [234, 8]. Бажання «увійти крізь вузьку браму» стає фатальним для їх почуттів і життя: біблійні цитати, що наводить Аліса, поступово набувають все більш суворого характеру і врешті решт утворюють прірву між земним почуттям до Жерома і прагненням до доброчесності. Якщо спочатку ці цитати не представляють загрози для їх кохання, а скоріше розставляють пріоритети («Шукайте спочатку царства Божого і правди його» [234, 9], то далі любов до Бога протиставляється в них земному почуттю, а іноді вони звучать як погрози («Проклята людина, що сподівається на допомогу людини» [234, 29]). Аліса приходить до висновку, що їм з Жеромом не можна йти до Бога «разом, допомагаючи один одному»: «Дорога, яку ти, Господи, заповідав нам, вузька – така вузька, що двом не пройти нею пліч опліч» [234, 56]. Цитати з художніх текстів звучать супровідною мелодією, як от цитата з Ж. Расіна: «Обречены те, кто подмогу / В невзгодах ищут у людей» [234, 28] або ж з Ж. Лабрюйєра: «У житті зустрічаються заборонені задоволення та втіхи, які нам проте настільки люб'язні і солодкі, що бажання зробити їх дозволеними принаймні природне: сильніше за ці чари може виявитися лише спокуса розвинути у собі вміння відкидати їх з однієї тільки доброчесності» [234, 55]. Дівчина вирішує відмовитися від почуття, пише коханому листа з епіграфом з В. Шекспіра: «И пусть желанье, утолясь, умрет!», де говорить: «Я мимоволі повторюю за Орсіно з

«Дванадцятій ночі»: «Довольно! Хватит! Здесь уж больше нет еще недавно бывшего блаженства», натомість обирає любов до Бога: «Порыв, меня влекущий к Богу, / Победней всех земных страстей» (Ж. Расін) [234, 30], вважаючи її єдиною метою земного життя. Щодо Жерома, то він теж «звернувся помислами до Бога, «до Того, від кого виходить усяка істинна розрада, усяка благодать й усяка неперевершеність», але його молитва «надихалася думкою про те, що і вона шукає притулку в Ньому і молиться» [234, 27]. Він не тільки молиться з думкою про неї, але й усе інше, що він робить, надихає вона: «Я жив лише думкою про Алісу; поля моїх улюблених книжок були вкриті примітками, розрахованими на неї» [234, 21], «...Її листи були моїм єдиним притулком, а її образ у моїй пам'яті – «єдиною моєю ентелехією», як сказав би Ронсар» [234, 33].

Перше літо кохання для Аліси і Жерома є етапом сумісного духовного і розумового розвитку. Вона читає за його порадою Мальбранша, Лейбніца, Шеллі, Байрона, Кітса, Бодлера: «Дякую тобі, о брате мій, за те, що дозволив мені узнати, зрозуміти і полюбити все це» [234, 32], а Жерому «життя уявляється як тривалатривала подорож – разом з нею – різними книгами, країнами, людьми...» [234, 14]. Але поступово все змінюється – біблійні «вказівки» знекровлюють їх почуття, що символічно передається цитатою з Ш. Бодлера: «Мы погружаемся во тьму, в оцепененье / О лето жаркое, недолг праздник твой!» [234, 13]. Шлях крізь «вузьку браму» вимагає відмови від усіх природних потягів, вона дійсно стає «машиною для прокатування сталевих листів» (як уявлялося Жерому в дитинстві), що вичавлює будь-які людські почуття. Це спричиняє біль, але обом він видається необхідним для досягнення чистоти: Алісі – щоб бути гідною любові до Бога, Жерому – щоб бути гідним кохання до Аліси. Вона вбачає гідність у «самоприниженні» перед Богом [234, 46], він – у поєднанні з нею в любові до Бога. Прагнення до доброчесності спричиняє насилля над натурою Аліси, знесилює її, змушує відмовитися від кохання, книг, життя: «Біжу від нього з однієї книжки в іншу і всюди зустрічаюся з ним. Навіть з тих сторінок, які я відкриваю вперше, мені чується його голос, и він читає їх мені» [234, 56]. Автор показує наслідки такої «доброчесності» за будь-яку

ціну: «...погляд мій перейшов на етажерку, куди вона зазвичай ставила улюблені свої книги бібліотечка складалася повільно, частково з книг, які я їй дарував, частково з тих, які колись були читані нами разом. Лише зараз я помітив, що жодної з тих книг там більше не стояло, а усіх їх замінили дешеві, дурного смаку благочестиві брошурки, до яких вона, як мені завжди представлялося, відчувала лише відразу» [234, 45]. Вона вирішує тимчасово не читати нічого, окрім Біблії, а записувати у свій щоденник не власні думки і почуття, а лише цитати з неї (А. Жід іронічно називає їх «хлібом насущним»). Натомість зміст коментарів до цих цитат суперечить змісту цитат і показують, що душа Аліси не досягла блаженства, відмовившись від своєї природи: «Господи, відкрий переді мною хоч на мить широку браму щастя» [234, 59] або ж «Чи великою є ціна доброчесності, яку щосили відштовхує моє серце?» [234, 60]. Доброчесність у такому варіанті, за А. Жідом, врешті решт перетворюється на гординю – найстрашніший з семи смертних гріхів: «Ах, якою безглуздою химерою постала переді мною ця сама доброчесність, що потребувала постійного напруження усіх сил, без чого я не міг поєднатися з нею у захмарних висях, куди і піднесена-то вона була виключно моїми стараннями! Не загордися ми через край, то й кохали б собі один одного...» [234, 48]. Те саме відчуття й у Аліси, яка «з останньої зустрічі з Паскалем» запам'ятала лише «слова Христа: «Хто хоче врятувати своє життя, той згубить його» [234, 46] і перед смертю приходить до висновку, що напрасне життя, якщо наприкінці його немає щастя [234, 61]. Відмову від земного життя, яке дається нам Богом, А. Жід вважає втечею від світу, від можливостей реалізувати себе у справах. Символом цього стає відтворена Жюльєттою до деталей після смерті Аліси її кімната, про яку вона говорить: «Прийдеш сюди – і наче сховаєшся від життя» [234, 63]. Таким чином, окрім того, що цитата виконує в повісті діалогічну, модальну і смислотвірну функції, функцію пам'яті і функцію візуалізації змін у внутрішньому світі героїв, вона стає складовою структури твору.

Діалог (а швидше – полілог) відбувається не лише через цитування, але й через зіставлення персонажів твору, яке за допомогою алюзій і референцій

розширюється до масштабу «відношення між світами й контекстами». Так, зіставляються образи Аліси та Жюльетти, ім'я якої викликає асоціацію з Джульеттою В. Шекспіра. Вона дійсно схожа на шекспірівську героїню: «усе в ній дихало веселістю і здоров'ям» [234, 4], «цією зимою її багато хто примітив. Ну, правда, вона ще дуже молоденька» [234, 21], адже не можна було не захопитися «цим чудовим паростком, цією розквітаючою душею, цим розумом» [234, 20]. Це натура сповнена життям, пристрасна, віддана, готова пожертвувати всім заради тих, кого любить. Вона виявляє набагато більше благородства ніж її сестра, відмовляючись від кохання не через гординю примарної доброчесності, а заради земного щастя Аліси та Жерома і робить це без пафосу і самомилування («Тримаю парі, зараз їй аплодують всі ангели на небесах!», – говорить Абель, коли Жюльетта погоджується одружитися з некоханим чоловіком. Дівчині нелегко дається ця жертва: вона втрачає відомість, а потім довго і тяжко хворіє, але не змінює свого рішення. Жюльетта, продовжуючи кохати Жерома, обирає шлях доброчесності в душі Ж.-Ж. Руссо: виходить заміж за іншого і веде доброчесне, але повнокровне земне життя: дарує щастя чоловікові, любов своїм дітям. Вона вчиняє як Юлія, яка підкоряється своєму батькові, що говорить їй: «Мені відомо про ваші таємні мрії... Прийшов час пожертвувати пристрастю в ім'я обов'язку та честі» [231, 320]. Асоціація з романом «Юлія або Нова Елоїза» підсилена в повісті схожістю чоловіка Жюльетти (пана Тессьє) з чоловіком Юлії (паном де Вольмаром). Чоловік Жюльетти – «добродушний Дон Кіхот», набагато старший за неї, «закоханий без пам'яті», який «тримається дуже достойно», «усе прекрасно розуміє», знає про почуття дівчини, але «впевнений, що його кохання до неї багато чого здатне змінити» і що «немає таких перепон, які могли б встояти перед його терпінням та наполегливістю» [234, 28]. Так само чоловік Юлії готовий кохати дружину попри що: «Отже, він хоче, щоб я була щасливою; він мені цього не говорить, але я це відчуваю; а бажати щастя дружині, – означає, вже створити його», – пише вона Сен-Пре [231, 339]. Інтертекстуальний перегук відчувається і в зображенні відвідин Жеромом сім'ї Тессьє і Сен-Пре – сім'ї Вольмарів. Так саме, як і Сен-Пре, Жером дуже хвилюється,

переступаючи поріг будинку Тессьєрів, а Жюльєтта, як і Юлія, говорить «про свого чоловіка, про свого брата, про останній врожай...» [234, 62], і Жерому, як і Сен-Пре, здається, що минуле, яке викликало у нього тріпотіння, «ані скільки не тривожить Жюльєтту» [234, 62]. Таким чином А. Жід утворює полілог позицій – доброчесність Аліси, яка перетворюється на гординю і робить всіх нещасними, доброчесність Жерома, втілену у покірній бездіяльності та жорстокій вербалізації власної принциповості перед тією, що досі кохає його: «Якби я одружився з іншою жінкою, я б лише робив вигляд, що кохаю» (234, 62), доброчесність Жюльєтти, яка відкидає таку принциповість заради щастя інших, доброчесність Тессьєра, що подарував дружині щастя материнства і спокійне життя, знехтувавши своєю гординею. П. де Будефр зазначає, що «все мистецтво Жіда складається з такого змішування істинної та ложної святості» [219, 111]. Автор не дає відповіді на поставлені питання: Аліса говорить, що «чим більших зусиль потребує від нас виконання обов'язку, тим мудрішою та більш піднесеною стає наша душа» [230, 26], але в чому ця мудрість і піднесеність читач має вирішити сам.

Цей твір А. Жіда також просякнутий ремінісценціями на власні відносини з кузиною Мадлен, яка стала його дружиною, і, безперечно, є усвідомленими, адже в ньому «йшлося про речі, які безпосередньо торкалися і його самого, і її. Йому хотілося, щоб портрет Аліси не травмував Мадлен і навіть сподобався їй» [95, 23]. Автобіографічні ремінісценції у «Вузкій брамі» виконують експлікативну (пояснювальну) функцію, допомагають здійсненню майже фрейдівського аналізу підсвідомості головних героїв, пояснюють, чим був зумовлений їх життєвий вибір. Приміром, Жером вже на перших сторінках повісті говорить про свою душу, «від початково готову до служіння обов'язку і – під впливом прикладу батька та матері, у поєднанні з пуританською дисципліною, якій вони підкорили перші пориви мого серця, – яка майже зробила кінцевий вибір, який я міг би виразити лише єдиним словом – доброчесність. Для мене було так саме природньо змиряти себе, як для інших ні в чому собі не відмовляти, при цьому строгість, до якої мене привчали, аж ніяк не відкидалася, а, навпроти, лестила моєму самолюбству. Майбутнє у моєму

уявленні обіцяло не стільки щастя, скільки вічне та напружене прагнення до нього, отже я вже навряд чи бачив різницю між щастям і доброчесністю» [234, 7].

Ремінісценції на автобіографію в експлікативній функції на цю саме тему спостерігаються і в інших творах А. Жіда: образи Армана та його брата Александра у «Фальшивомонетниках». Арман говорить Олів'є, що найщирішим його почуттям є огида, ненависть до всього того, що називають доброчесністю: «Не намагайся зрозуміти. Ти не знаєш, що може зробити з нас пуританське виховання. Воно залишає у нашому серці таке (озлобление), від якого ніколи вже не одужати» [228, 503]. А його брат, що перебуває в африканських колоніях пише: «Я веду тут життя, яке мені подобається і підходить мені як костюм, зшитий на замовлення. Торгівля моя процвітає, і крохмальний комірець здається мені ошийником, який я ніколи не буду в силах носити» [228, 505]. Метафора «крохмальний комірець - ошийник» відсилає до спогадів А. Жіда про своє дитинство: «найстрашніше: накрохмалена сорочка... Уявіть собі бідолашну дитину, яка щодня під час гри і навчання носить під курткою щось на зразок невидимого для інших білого панцира, який закінчується залізним ошийником, бо пралю крохмалить, зрозуміло, за ту саму ціну, і підкомірець, навколо якого укладається пристебнутий комір. Незалежно від свого розміру він утворював зморшки, які завдавали жорстоких страждань» [95, 11].

Функції топосу визначаються тим, що він завжди базується на певному архетипічному образі і, хоча нашаровує нові смисли протягом існування у часі, є образною універсалією. О. Булгакова виокремлює такі функції топосу, як функція колективної культурної пам'яті і смислотворча функція. Здійснюючи функцію колективної культурної пам'яті топос «вибудовує смислову вісь «попередні тексти – теперішній текст» і забезпечує спадкоємність літературного процесу. Функцію смислотворення топос здійснює через введення збережених культурних кодів у конкретний авторський контекст, завдяки чому відбувається продукування нових смислів і створюється власна культурна традиція [30, 53]. Оскільки, за О. Булгаковою, топос вступає у діалог з контекстом і несе ціннісне навантаження, ми вважаємо, що можна говорити і про такі функції топосу як діалогічна і модальна,

прикладом чого може бути топос саду у повісті «Ізабель», аналіз якого був даний у другому розділі. Топос «сад» у цьому творі реалізує, як вже зазначалося смислотвірну функцію, іронічну, а також відіграє важливу роль у побудові його структури. Окрім того у модерністів топоси часто виконує символічну функцію. Приміром, той же топос саду у «Вузкій брамі» символізує серцевий простір: у батьківському домі Аліса і Жюльєтта мали гарний сад, про який піклувалися (розвивалися духовно і душевно), але пізніше, коли Аліса витісняє з серця всі земні почуття сад виглядає «покинутим» і «потребує серйозного догляду» [234, 41]. А у Жюльєтти після заміжжя взагалі немає саду – вона з чоловіком живе у місті, всі вікна виходять на багатолюдну вулицю і лише «кімната Аліси» (кімната, що нагадує про минуле) на «вкритий деревами зелений лужок» [234, 62]. У «Фальшивомонетниках» топос саду також виступає в ролі символу. Образ Люксембургського саду сходить до Академічних садів часів античності і допомагає письменнику передати атмосферу бурління молодого розуму, інтелектуальних дискусій, розумового дорослішання, місця зустрічі французької студентської молоді. А поєднання топосів «сад» і «океан» як символів дитинства і дорослого життя допомагає автору передати внутрішній стан Бернара, зміни, що відбулися у його душі наприкінці роману: Бернар, який сидів у Люксембургському саді, «не дивився на сад; він бачив перед собою безмежний океан життя. Поверхню океану борознять морські шляхи, але око не в змозі роздивитися їх. І Бернар не знав, яким шляхом йому доведеться плисти» [228, 479]. У «Підвалинах Ватикану» топос саду також виконує символічну функцію: коли Лафкадіо питає у Жюліуса де Баральюля, чи то його сад за вікном, той відповідає: «Ні» [228, 78]. У контексті роману у Жюліуса відсутнє духовне коріння, а у Лафкадіо пролітає сум за тим, що у нього свого саду ніколи не було і априорі не могло бути, бо він байстрюк, незаконний син.

Нехудожнім елементам у художньому тексті, за визначенням В. Герасимчук, притаманні функції, які сприяють його інтелектуалізації. По-перше, це пізнавальна функція: цитата «задає умови для міркування», «сприяє появі на рівні

рефлексії нових точок зору, які підтримують чи конкурують з нею, тобто продукує знання, здійснює пізнавальну функцію» [45, 181]. Друга функція – інформативна: цитати, що містять наукову, філософську інформацію орієнтовані на інтелектуальне сприйняття [45, 176]. Третьою функцією цитати з нехудожнього тексту у художньому творі можна вважати утворення інформативного і філософського контексту для розуміння авторської думки, окреслення вектору її інтерпретації в межах смислової цілісності конкретного твору. Отже уведення нехудожніх елементів у художній текст забезпечує певну заданість концептуальної і семантичної парадигми інтерпретацій ідей автора, що містяться в ньому. Як вже зазначалося у другому розділі нехудожні компоненти у модерністській прозі можуть виконувати різноманітні функції: інтелектуалізації, асоціативно-образну, діалогічну, функцію характеристики персонажа (як приміром в романі А. Жіда «Фальшивомонетники») або пародійну (як у «Підвалинах Ватикану»).

Надзвичайно важливі функції виконує інтертекст у заголовках та епіграфах, тобто у «сильних позиціях» (І. Арнольд). Компоненти заголовкового комплексу (заголовок, епіграф, присвята) відносяться до паратекстуальних стилістичних форм. М. Шаповал зазначає, що інтерес до них зріс після зауваженої М. Бахтіним специфіки позицій початку і кінця повідомлення [204, 111]. Функції заголовкового комплексу і окремих його елементів є предметом ретельного дослідження. Н. Фатєєва вважає, що оскільки заголовок формально виділяється з основного корпусу тексту, він може виконувати метамовну функцію щодо тексту, а також функцію його представника і замісника. Функціонування ж заголовку у складі повного тексту, робить його суб'єктом єдиного цілого тексту [185, 138]. Однією з основних функцій заголовку є створення «горизонту очікування» (Р. Яусс), але «інколи автор заголовком пропонує читачу певну гру, створюючи щось протилежне тому, про що заявив у заголовку» [92, 273]. Інтертекст – «заголовок-текст» чи «епіграф-текст» є, за В. Герасимчук, «смыслотвірним текстом», який «одразу орієнтує читача на концептуальну стратегію автора», при цьому «смысли заголовків проходять лейтмотивом і самого тексту і читачького сприйняття» [45, 337]. Є.

Козицька, досліджуючи заголовок та епіграф, також розглядає їх як елементи тексту, що передують його формуванню, виражають концепцію твору і створюють умови для його передрозуміння [87, 58]. Специфіка заголовкового комплексу, на думку Н. Макарової і В. Киржаєвої, міститься у його двоспрямованості, оскільки він повернений одразу до двох текстів: до тексту-першоджерела й тексту, який його цитує. Аналізуючи функції заголовкового комплексу дослідниці розрізняють зовнішні (функція організації читацької уваги, репрезентативна і з'єднувальна) і внутрішні (називна, функція ізоляції, завершення й текстоутворююча функція). Якщо внутрішні функції керують організацією уваги читача, підкреслюють головну думку чи ідею та реалізують внутрішньотекстові зв'язки, то зовнішні функції реалізують інтертекстуальні зв'язки художнього тексту [117, 16]. Заголовок та епіграф завжди співвідносяться між собою, при цьому епіграф виконує пояснювальну функцію щодо заголовку, або, навпаки, посилює його енігматичність. Епіграф і текст завжди озвучують певні погляди, кореляція яких формує остаточне значення твору: мовлення автора епіграфу і автора тексту може збігатися (звучати в унісон), текст може продовжувати і розвивати тему епіграфа, розвивати її в новій варіації, а також між текстом та епіграфом може виникати полеміка, що призводить до протиставлення та взаємозаперечення смислів [87, 58].

Н. Кузьміна, визначаючи епіграф як «комунікативний знак, сутність якого виявляється лише у процесі функціонування» [99, 123], виокремлює діалогічну, інформативну і формовизначальну його функції. Діалогічна функція є основною та універсальною, а інформативна і формовизначальна самі є «функціональними комплексами». Інформація, яку вводить епіграф, може бути інформацією про автора або ж інформацією про текст. Формовизначальна функція визначає стилістичну будову або композиційну (архітектонічну) форму твору і характерна для епіграфів до пародій та стилізацій [99, 149].

У другому розділі ми досліджували різновиди заголовків (заголовок-цитата, заголовок-алюзія, заголовок-концепт та заголовок-ребус) і, зрозуміло, що всі вони розрізняються не тільки за формою, але й за функціями. Заголовки-цитати мають діалогічну (часто полемічну) функцію, як от «Вузька брама» А. Жіда.

Заголовки-алюзії виконують емоційно-філософську функцію, тобто через асоціації з прототекстом налаштовують читача на певний стан емоцій та думок, показовим прикладом чого може слугувати «Тезей» А. Жіда. Заголовок-концепт «схоплює «квітесенцію» того, що ж хотів сказати автор» [45, 337] і виконує смислову функцію лейтмотиву, що можна спостерігати на прикладі роману А. Жіда «Фальшивомонетники». Заголовки-ребуси дуже характерні для творів модерністів, адже поєднують елементи, що суперечать один одному, а отже пропонують читачу певну смислову гру (як у «Пасторальній симфонії» А. Жіда), або виконують експресивну функцію – виявляють авторське ставлення до предмету зображення, закликають до оцінного читацького ставлення до нього («Підвалини Ватикану»). Звичайно, розрізнення функцій заголовків того чи іншого типу є теоретичним прийомом і у чистому вигляді не існує: на практиці ми частіше стикаємося з поліфункціональністю заголовків. Спектр функцій заголовку у конкретному випадку зумовлений тим, що він часто є тільки одним з елементів заголовкового комплексу. Н. Гей визначає заголовок та епіграф як головне та підрядне речення: «Одне називає явище, інше прагне його пояснити» [44, 153]. Показовими прикладами такої взаємодії заголовку та епіграфа є заголовок повісті «Вузька брама» та епіграф до неї «Подвизайтесь увійти крізь вузьку браму» (Лука, 13, 24). Якщо аналізувати їх за схемою Г. Лушникової «заголовок – епіграф – зіставлення з текстом-джерелом – зв'язок епіграфа із заголовком – процес переосмислення заголовкового комплексу і цитованого твору» [115, с. 17], то можна говорити не лише про діалогічну (полемічну) функцію, притаманну заголовкам-цитатам, але й про функцію лейтмотиву, емоційно-експресивну, критичну (іронічну).

Цікавим з функціональної точки зору є заголовковий комплекс останнього твору А. Жіда «Тезей». За формою заголовок відноситься до заголовків-алюзій. Ім'я міфологічного персонажа одразу викликає у пам'яті певний комплекс асоціацій: герой (напівбог – дитя земної жінки та бога Посейдона) – переможець Мінотавра (найвідоміший його подвиг) – єдиний, хто вибрався з лабіринту – цар, правитель Афін. Епіграфу немає, але є присвята з коментарями, що викликає у пам'яті ліричну «Присвяту», з якої починається «Фауст» Й.-В. Гете. Письменник, якому на той час

сімдесят сім років, висловлює подяку і приязнь своїм молодшим друзям (мимоволі спливає у пам'яті гетівське: «...возле вас душою молодою» [224, 33]) Анн і Жаку Ергонам та Жану Амрушу, які допомогли йому втілити останній задум в життя – за піклування, підтримку, дружбу. Лірична тональність, стиль, лексика присвяти А. Жіда – «Я виражаю подяку... всім тим, хто протягом тривалого вигнання дозволили мені зрозуміти усю ціну дружби» перегукуються зі словами Й.-В. Гете: «Вы воскресили прошлого картины, / Былые дни, былые вечера. / Вдали всплывает сказкою старинной / Любви и дружбы первая пора. / Пронизанный до самой сердцевины / Тоской тех лет и жаждою добра, / Я всех, кто жил в тот полдень лучезарный, / Опять припоминаю благодарно» [224, 33]. Тут варто згадати, що батько Анн, Жан Дежарден, був засновником «Декад Понтіні» – щорічних зустрічей європейської інтелектуальної еліти, що відбувалися протягом 20 років (1910 – 1939), у яких А. Жід брав активну участь. А перші слова повісті: «Сину своєму Іпполіту збирався я повідати про свої життя...» звучать як луна від фіналу присвяти у Й.-В. Гете: «Насущное отходит вдаль, а давность, / Приблизившись, приобретает явность» [224, 34]. До речі, саме Ж. Амруш пізніше, у 1949 році записав цикл радіобесід з А. Жідом. Таким чином, заголовок, присвята і перший рядок тексту, що йде одразу після присвяти, створюють своєрідний «горизонт очікування»: мова піде не про подвиги героя, а про його філософію життя, про мудрість, набуту досвідом надзвичайної непересічної особистості. У першому ж абзаці озвучується головне питання, яке стане лейтмотивом твору: «спочатку треба зрозуміти хто ти такий», а для цього необхідно узгодити в собі почуття свободи і почуття обов'язку. Навіть відчуваючи повну свободу, ми маємо пам'ятати про обов'язок: «це даність, вона зобов'язує». Усвідомлення цієї істини можливе лише завдяки роботі розуму: «Цьому і нічому іншому я зобов'язаний усім, чого досягнув потім», – підсумовує герой, додаючи, що «ніщо велике, цінне і стійке не дається без зусиль». Звернення А. Жіда до міфології є закономірним, адже міфи живуть вічно, і кожному «треба жити у вічності» [219, 125]. «Тезей» вважається духовним заповітом письменника, це пояснює інтертекстуальний перегук присвяти А. Жіда з присвятою Й.-В. Гете до свого підсумкового твору, що вмістив увесь набутий досвід. Отже заголовковий

комплекс виконує одразу кілька функцій: орієнтує читача на концептуальну стратегію автора, створює емоційну атмосферу, формує передрозуміння смислу твору, подає інформацію про текст.

В повісті «Тезей» ми бачимо роздуми про те, як застосувати свободу, зробити її чинником розвитку особистості. Письменник не випадково обирає на роль головного героя, що озвучує його «заповіт», Тезея, для якого створення Афін – «столиці духу» є найважливішим життєвим досягненням, головною перемогою, що перевершує усі його минулі подвиги. А. Жід вірить в людей, має оптимістичну віру у майбутнє», коли свобода окремої людини не буде суперечити законам суспільства. Недарма його герой промовляє: «Я згадував повчання Дедала, який стверджував перевагу людини над усіма іпостасями божеств. Віра в майбутнє надихала мене». Образ царя «столиці духу» був близький письменнику: наприкінці життя, за свідченнями французьких критиків, «Андре Жід з'явився після другої війни як людина вільна від забобонів (предрасудков), умовностей» [220, 66]. За спогадами С. де Бовуар, в останні роки свого життя і сам був схожий на свого героя-царя: «...він старіше з усіх французьких письменників, що живуть і досі... Він дуже смішно розповідає усілякі історії. (...) Ось коли розпочинається справжнє життя: можна говорити і робити, що бажаєш...» [95, 41].

Заголовок «Тезей» акцентує також на домінантному в тексті мотиві лабіринту. Образ лабіринту має у А. Жіда суто модерністський «штрих-код» і вказує на французьке (індивідуалістське) «виробництво». В літературах різних напрямів цей образ мав різне смислове наповнення, перетворювався на символ, який відображав своєрідність світорозуміння відповідної культурно-історичної доби. У французькому модернізмі, який спрямував увагу на «людину індивідуальну» у її зв'язку зі світом інших людей, речей, матеріальним існуванням, образ лабіринту набуває специфічного змісту. Лабіринт – це внутрішній стан людини, її відчуття «несвободи» у світі, де вона перебуває екзистенціально, породжене звичаями, умовностями, неприродними законами, встановленими у суспільстві (проти яких свого часу оголосили війну просвітники). Ми бачимо, що цей лабіринт створений не богами, ні демонами, а людиною (Дедалом) для інших людей, і небезпекою є саме

він, а не чудовисько, яке там живе, бо «кажучи правду, Мінотавр не є такий небезпечний, як про нього думають. Кажуть він з'їдає свої жертви, але з яких це пір бики їдять щось окрім трави?» [233]. Отже Мінотавр у А. Жіда – це не загроза для людей, яка взялася невідомо звідки (не рок, не фатум), а породжений ними самими монстр, що з'явився внаслідок підкорення власним (людським) пристрастям і порушення природних (космічних, божественних) законів. Царя Міноса, який є вільною особистістю, Мінотавр не лякає, але стає для нього тягарем: «Мінос перебував у складному становищі, адже цариця народила чудовисько. Обтяжений Мінотавром, з яким він не знав, що робити, і якого він вважав пристойним ізолювати і видалити з суспільного життя» [233]. У царя не було наміру ув'язнити Мінотавра: він наказав Дедалу створити лабіринт як «будівлю і череду неогороджених садів», які б утримували його і не дозволяли йому втекти. Дедал вирішив, що «найкращий спосіб утримати в лабіринті – це зробити його не стільки таким, щоб з нього неможливо було вийти..., скільки таким, щоб з нього не хотілося виходити». І мова йшла не лише про Мінотавра, а про «всіх і кожного, хто входив у лабіринт»: «Було особливо важливим звести нанівець їхню волю» [233]. Саме тому він «задовольнив в цьому місці смаки усіх сортів»: створив прекрасні сади, палац з численними залами та переходами, трапезні з смачною їжею і вишуканими винами, але цього виявилось недостатньо. Все вирішив його головний винахід – підступний запах куріння з обраних ним рослин, який «присипляв волю», «викликаючи приємні ілюзії, призводив до міражів», до пустої діяльності, «яка не має результатом нічого, окрім видінь та беззмістовних міркувань». Цікаво, що на різних людей, цей запах діяв по-різному, тому «кожен губився у своєму власному лабіринті, який споруджував його одурманений мозок» [233]. Головним же ефектом такого окурювання була неспроможність через деякий час обходитися без цього «підступного сп'яніння» запахом, адже без нього «дійсність здається непривабливою, так що не хочеться до неї повертатися, і це затримує в лабіринті» [233]. Навіть покинувши його людина продовжує залишатися його в'язнем: так сталося з Ікаром, який покинув лабіринт на крилах, виготовлених для нього батьком: «Хоча він зумів втекти, завдяки мені, від чар лабіринту, дух його, на жаль,

залишився покiрним їх чарiвнiй владi», вiн «не розумiв, що лабiринт був у ньому самому» [233]. Так сталося з товаришами Тезея, яких вiн, проти їхньої волi, силою i умовляннями витягнув з лабiринту i повернув до дiйсностi: «Вони сприяли це з сумом. Їм здавалось, говорили вони потiм, що їх примусили спуститися з вершини блаженства у вузьку темну долину, повернутися у ту в'язницю, якою для кожного є вiн сам, з якої бiльше не втекти» [233]. А. Жiд згадує iнших героїв мiфiв, якi й досi блукають у своїх лабiринтах – Орiона, Тантала, Сiзiфа.

З iншого боку, лабiринт можна тлумачити i як певний символ екзистенцiалiзму, бiля витокiв якого, як вважається, стояв А. Жiд. Основною тезою цього напрямку є визнання, що iснування (екзистенцiя) відбувається в межах форми, з якої людина не може вийти, у якiй приречена перебувати протягом життя. У цьому ракурсі екзистенцiального сенсу набуває iсторiя Iкара: вiн намагався вислизнути з екзистенцiї (вибратися з лабiринту) за допомогою крил, але вiдiрвавшись вiд неї i злетiвши занадто високо до небес, впав на землю i загинув. Крила не зробили його вiльним, не позбавили вiд лабiринту. Це корелює з концепцiєю Жiда: потрiбно навчитися жити тут i зараз, бути щасливим на землi (що не вiдкидає притаманного людинi прагнення до небес): брати вiд життя все i вiддавати все, робити один одного щасливишим. Люди ж, через незнання власних природних iнстинктiв та їх протиприродне заперечення, насилля над собою через «умовностi», «неправильнi» (тобто неприроднi) закони, нерозумiння своїх неусвiдомлених бажань, опиняються в лабiринтi, де страждають i блукають, не зможi стати вiльними.

Чому Тезею вдалося вийти зi свого лабiринту? А. Жiд «навиює» вiдповiдь: Дедал, порiвнюючи молодого Тезея з Гераклом, говорить, що вони схожi «невiдступною смiливiстю, яка пiдганяє вас на початку i торжествує над супротивником, насамперед перемагаючи те, що у кожному з нас є вiд боягуза». Водночас вiн пiдкреслює i те, що їх вiдрiзняє: «Геракл був твариною i не був здатний нi на що, окрiм героїчного. ...трохи сумним вiн був, особливо пiсля того, як звершував подвиг. У тобi ж менi подобається життєрадiснiсть, вона вiдрiзняє тебе вiд Геракла» [233]. Крiм того Дедал хвалить Тезея за прагнення до постiйного

розвитку, знань, за неупередженість у думках, що є рисою справжнього елліна, який де б він не жив, «завжди залишається греком, і не покидає чужі землі, доки там можна чомусь навчитися. Місія Тезея у цьому світі – це не подвиги, які у старості йому самому «здаватимуться дитячими забавами», а велика земна справа – закладення Афін, «де настане царювання духу», і саме за це йому будуть вдячні потомки, саме тому він «буде жити по той бік уявної смерті, безкінечно відтворюваний пам'яттю людей» [233]. Отже заголовковий комплекс у даному випадку є поліфункціональним конструктом: виконує діалогічну, концептуальну, когнітивну, ігрову функції.

Висновки до третього розділу

Проблема функціональної диференціації інтертекстуальних відношень пов'язана з певним спектром понять, По-перше, це поняття стратегії і презумпції інтертекстуальності. Презумпція інтертекстуальності є основою для стратегії, яка визначає включення у текст тих чи інших форм інтертекстуальності і надання їм певних функцій. Авторська стратегія інтертекстуальності виявляється також в маркуванні інтертекстуальних включень. До понять стратегії і презумпції інтертекстуальності дотичні поняття когнітивної, семантичної і прагматичної стратегій інтертекстуальності Н. Кузьміної, модель текстопородження Ю. Лотмана, концепція реконструктивної і конструктивної інтертекстуальності І. Смирнова. По-друге, поняття «абстрактний автор» і «абстрактний читач» (В. Шмід) як основа комунікативної моделі. Повернення категорії автора у літературознавство є поворотним моментом для теорії інтертекстуальності і знімає «підозри того, що інтертекстуальність є аморфною, неокресленою категорією» (М. Шаповал). По-третє, поняття інтенційності: суб'єкта, пов'язаного з художнім текстом. Вектор інтерпретації інтексту задається автором через його функцію, а «функції інтертексту у кожному тексті визначаються виключно через «Я» його автора» (Н. Фатєєва). Теорія інтенційності, охоплюючи й авторську і читацьку інтенції, запроваджує такі

поняття як «незмінне значення тексту (meaning) і постійно мінливий процес його означування (significance) через відношення суб'єкта до цього значення» (М. Зубрицька), що передбачає дослідження твору як кінцевого продукту реалізації авторської стратегії і безкінечного процесу розгортання читацької стратегії. З поняттям інтенції автора пов'язане поняття презумпції текстуальності – умовне окреслення смислових меж художнього тексту, яке забезпечує збереження його цілісності при інтерпретації у будь-якому часо-просторовому контексті.

У нашому дослідженні ми притримуємося позиції, що при інтертекстуальному аналізі необхідний функціональний підхід – вивчення кожного елементу літературного твору з погляду його призначення, ролі і доцільності. Кожна форма інтертекстуальності має свою парадигму функцій, яка стає предметом наукових розвідок. Але існує певний реєстр іманентних функцій категорії інтертекстуальності: комунікативна, смислотворча, функція пам'яті і поетична, які є фундаментальними. Інші загальні функції категорії інтертекстуальності можна вважати похідними від чотирьох основоположних. Функція прояву авторського ставлення (емоційно-експресивна) може бути виявом і комунікативної, і смислотворчої, і поетичної функцій. Парольна функція є конкретизованим аспектом комунікативної функції, адже «виявляється у ситуації, коли міжтекстові відношення зорієнтовані на цілком конкретного адресата. Близька до неї функція перевірки роботи каналу зв'язку, що є способом означення «своєї» аудиторії, для чого автор демонструє причетність до певної культурної традиції, або ж маніфестує власну ідеологічну чи естетичну позицію. Пізнавальна функція категорії інтертекстуальності – специфічний аспект функції пам'яті і «виявляється в активізації тієї інформації, що міститься у залученому до інтерпретації тексті» (М. Шаповал). Функція інтелектуалізації (В. Герасимчук) художнього твору є своєрідним виявом смислотворчої функції і функції пам'яті, адже інтелектуальність створює умови для постійного розширення «герменевтичного універсуму» тексту, збагачення культурного фону. Метамова функція є аспектом смислотворчої та поетичної функцій, бо цитований текст виступає у якості інтерпретуючої системи по відношенню до того, тексту, у якому він цитується (А. Мальченко).

Питання про функції категорії інтертекстуальності дотичне до концепції вертикального контексту. Визначення вертикального контексту передбачає аналіз функціонування у творі алюзій, ремінісценцій, цитат, інших способів актуалізації асоціативних знань, адже він створюється за допомогою міжтекстових зв'язків, завдяки чому твір набуває неодномірності смислу. Функціями вертикального контексту є розширення часових і просторових обріїв, поєднання миттєвого з тривалим, розміщення окремого явища в історичному процесі. Французькі модерністи по-особливому підходять до осмислення проблем існування людини у світі: вони здійснюють погляд на сучасність з позицій «позачасовості» (Е. Йонеско). Вертикальний контекст часто радикально змінює розуміння змісту художнього твору в цілому: його вивчення впливає на інтерпретацію тексту, а ігнорування – позбавляє глибини або ж призводить до повного викривлення його смислу. Поєднання вертикального і горизонтального контекстів утворюють своєрідний підтекст, що спрямовує на проведення певних паралелей, близьких до ефекту «очуднення» (термін В. Шкловського), коли явище раптом висвітлюється зовсім по-іншому і, таким чином, крізь видимість проступає його сутність. Крім того, система координат вертикаль-горизонталь переміщує зображення сучасності в інший вимір, на тло незмінних цінностей відповідно до філософських морально-етичних, релігійних, політичних поглядів автора.

При наявності загальних функцій категорії інтертекстуальності інтекстовим її формам (цитата, алюзія, ремінісценція, топос, нехудожні елементи) притаманний специфічний реєстр функцій. Дослідники виокремлюють такі функції цитати, як діалогічна, оцінювальна (модальна, аксіологічна), смислотвірна, функція пам'яті, функція інтелектуалізації, характеротворча, функція інформації про автора. Щодо специфіки діалогічної функції цитати у прозі французького модернізму, то цитата є «знаком полілогу, поліфонії» (Наталія Кузьміна). Якщо автор займає однакову позицію з автором цитованого прототексту, можна говорити про авторитетну функцію цитати (Н. Семенова). Діалогічна функція цитати обов'язково передбачає і її модальну функцію (Н. Арутюнова): діалогічна модальність є

вираженням суб'єктивної оцінки інформації цитуючим суб'єктом. До конкретизованих виявів модальної функції можна віднести іронічну функцію цитати. Алюзія функціонально близька до цитати: може бути смислотвірним чинником, сприяти розширенню інтелектуального простору тексту. Про функції ремінісценцій можна говорити лише за умови їх тлумачення як свідомих інтертекстуальних включень (ремінисцентність може виявлятися у схожості ситуацій, характерів, побудові фраз). Дослідники виділяють естетичну, кумулятивну, історичну, верифікаційну функції ремінісценції та функцію покладання на авторитет (А. Супрун). На нашу думку у творах французьких модерністів ремінісценції часто виконують експлікативну (пояснювальну) функцію. Загальними функціями топосу є функція колективної культурної пам'яті і смислотворча функція. Оскільки топос вступає у діалог з контекстом і несе ціннісне навантаження, можна говорити і про такі функції топосу як діалогічна і модальна. Окрім того, у французькій модерністській прозі топоси часто виконують символічну функцію. Нехудожні компоненти у модерністській прозі виконують функції, що сприяють інтелектуалізації твору: пізнавальну, інформативну функцію утворення інформативного та філософського контексту для розуміння авторської думки, окреслення вектору її інтерпретації в межах смислової цілісності тексту. У творах французьких модерністів нехудожні компоненти можуть виконувати також асоціативно-образну, діалогічну, функцію характеристики персонажів.

Функції інтертексту у заголовкових комплексах визначаються їх перебуванням у «сильних позиціях» (Ірина Арнольд). Однією з основних функцій заголовку є створення «горизонту очікування» (Г. Р. Яусс), але у модерністській прозі автор часто пропонує заголовком певну гру читачу. Інтертекст у заголовковому комплексі є «смислотвірним текстом», виконує діалогічну функцію, оскільки повернений одразу до двох текстів: до тексту-першоджерела й тексту, який його цитує. Дослідники розрізняють зовнішні (функція організації читацької уваги, репрезентативна і з'єднувальна) і внутрішні функції заголовкового комплексу (називна, функція ізоляції, завершення й текстоутворююча функція). Якщо

внутрішні функції керують організацією уваги читача, підкреслюють головну думку чи ідею та реалізують внутрішньотекстові зв'язки, то зовнішні функції реалізують інтертекстуальні зв'язки художнього тексту. Н. Кузьміна виокремлює (окрім діалогічної) інформативну і формовизначальну функції, які самі є «функціональними комплексами». Приміром, інформація, яку вводить епіграф, може бути інформацією про автора або ж інформацією про текст (змістовно-фактуальна змістовно-концептуальна і змістовно-підтекстова. Формовизначальна функція характерна для епіграфів до пародій та стилізацій.. Виокремлені у нашій типології різновиди заголовків (заголовок-цитата, заголовок-алюзія, заголовок-концепт та заголовок-ребус) виконують у творах французьких модерністів різні функції. Заголовки-цитати здійснюють діалогічну (часто полемічну) функцію; заголовки-алюзії – емоційно-інтелектуальну функцію; заголовки-концепти – смислову функцію лейтмотиву; заголовки-ребуси – пропонують читачу певну смислову гру або виконують експресивну (часто іронічну) функцію. Найчастіше заголовковий комплекс у прозі французького модернізму є поліфункціональним: виконує діалогічну, концептуальну, когнітивну, ігрову функції.

Транстекстові форми інтертекстуальності також мають свою специфіку у французькій модерністській прозі. Запозичення прийому часто використовується письменниками як готова форма для втілення власних концепцій, для створення іронічного ефекту, ігрового смислу. Стилізації і пародіюванню надаються діалогічна функція, критична або іронічна, смислотвірна, ігрова.

ВИСНОВКИ

У процесі дослідження становлення концепції інтертекстуальності у зарубіжній і вітчизняній науці про літературу у дисертації виділено кілька послідовних етапів. Підготовчий етап – означення положення поліфонічного літературознавства М. Бахтіна, вчення про пародію Ю. Тинянова та теорії анаграм Ф. де Соссюра, що стали джерелами концепції. Етап введення терміна «інтертекстуальність» й розширення категоріального апарату (Юлія Крістева), а

також із положеннями теорій структуралізму і постструктуралізму (Р. Барт, Ж. Лакан, М. Фуко, Ж. Дерріда, М. Ріффатерр), за якими текст наділяється практично автономним існуванням, а будь-який новостворений текст сприймається як «інтертекстуальна інтеракція» (Ю. Крістева). Етап «прирощення» проблематики інтертекстуальності комплексом понять семіосфери, семіотичного простору, культурної пам'яті (Ю. Лотман), методом «мотивного аналізу» (Б. Гаспаров), студіями школи «стилістики декодування» (І. Арнольд), концепціями «інтертекст і троп», «інтертекст як риторична фігура» (Н. Фатєєва), реконструктивної і конструктивної, синхронічної і діяхронічної інтертекстуальності (І. Смирнов). Етап вироблення численних класифікацій інтертекстуальних елементів і міжтекстових зв'язків (Х. Блум, Ж. Женетт, Дж. Б. Конте, М. Пфістер, Н. П'єге-Гро, П. Тороп, Н. Фатєєва, М. Шаповал та ін.), які постали на ґрунті осмислення теорії і дослідження різнонаціонального й різножанрового художнього матеріалу. Етап поступового переходу від універсального розуміння інтертекстуальності до розрізнення її діяхронічних типів з урахуванням національної специфіки літератур світу, розмежування понять глобальної інтертекстуальності та її «герменевтичної, дескриптивної моделі» (П. Рихло) – свідомих, інтенційованих і маркованих зв'язків.

Дослідження міжтекстових зв'язків триває і серед основних напрямків розвитку концепції інтертекстуальності – переходу від ахронного розуміння інтертекстуальних відносин до розрізнення їх діяхронічних типів. Особливо доцільним й актуальним є питання диференціації застосування інтертекстуальності у літературних напрямках, що закорінені в ґрунті світової культури, до яких належить і модернізм. Для модернізму характерна глобальна стратегія інтертекстуальності, що має певну специфіку яка виявляється в комбінаториці конкретних форм інтертекстуальності та спектрі їх функцій. Прагнення модерністів до моделювання світу (творення нового міфу про світ) що ґрунтується на модерністському світосприйнятті (вірі у можливість прогресу), зумовлює пошук нової культурологічної моделі буття людини у «теперішньому» і «вічному» часі водночас. Моделювання здійснюється з елементів (і на основі) всієї попередньої культури, а нові смисли утворюються за рахунок зміщень і трансформацій. При

цьому інтертекст (як текст культури) стає інтерпретуючим, пояснюючим, логізуючим механізмом. Новий світ (і новий міф про нього) модерністи створюють через алюзії, ремінісценції, дзеркальні літературні відображення, тому саме у модернізмі виникає і набуває широкого розповсюдження поняття «mise en abyme» або «геральдична конструкція». На думку французьких дослідників, цей прийом надає тексту метафізичну глибину і трансцедентального смислу. Зasadнича зорієнтованість модернізму на текст культури по-новому висвітлює проблему пам'яті: пам'ять культури стає для модернізму онтологічною призмою і гносеологічним інструментом у пошуках нових моделей існування людства у світі. У плані методології інтертекстуальних досліджень цей процес можна охарактеризувати як «діа-логіку». Все це зумовлює особливе ставлення до категорій «автор» і «читач» у модернізмі, що виявляється і в специфіці застосування інтертекстуальності у творах модерністів. З одного боку, модерністський автор «творить» і є суб'єктом щодо інтертекстуальності (використовує її для підвищення естетичного, філософського, інтелектуального потенціалу тексту), а з іншого – врахує зворотні читацькі реакції.

Ці диференційні риси інтертекстуальності найяскравіше виявляються, на нашу думку, у модерністській прозі (проза – «мова думок»). У нашій роботі ми вживатимемо поняття «проза» для позначення сукупності прозових жанрових форм – традиційних, трансформованих, експериментальних, авторських). Такий підхід дозволяє охопити розмаїття прозових жанрів, адже модернізм характеризується не в останню чергу новаторством у жанровій сфері. Модерністи, відмовляючись від «застарілого» жанрового різновиду «реалістичний роман, застосовують специфічну жанрову стратегію: намагаються оновити жанр роману, звертаються до «нейтральних», амбівалентних прозових жанрів (оповідання, повість), жанрів віддалених від них епох (соті, легенда тощо), створюють нові (авторські) жанрові різновиди (за рахунок схрещення літературних жанрів з жанрами інших видів мистецтва (насамперед живопису та музики) і зближення літератури з філософією та публіцистикою). Оперуючи терміном модерністська проза, ми орієнтувались на її

основні ознаки, визначені дослідниками, – психологізм, поліфонічність, суб'єктивність, металітературність.

Інтертекстуальність у французькій модерністській прозі має зумовлену особливостями розвитку національної літератури специфіку, серед яких можна виділити стійкі традиції наслідування в літературі, раціоналізм, культурологічність національного мислення, філософічність. Одним з найвагоміших чинників інтертекстуальності у прозі французького модернізму є тривала й стійка рецепція національною літературою світового художнього досвіду (дуже виразно це виявилось у наслідуванні античної художньої культури з широким й активним застосуванням ремінісценцій, алегорій, топосів, варіацій, цитат та алюзій, парафраз тощо і зверненням до класичних тем, мотивів, образів у класицизмі XVII ст.). Неокласицизм кінця XIX – XX ст. апелював до традиції, намагаючись чинити супротив іноземній «духовній інвазії». Отже, широке інтертекстуальне поле є природним для французької модерністської прози, частиною її мовної традиції, інструментом осягнення і «словесного витлумачення» світу (Г.-Г. Гадамер).

Для системного інтертекстуального аналізу творів А. Жіда як репрезентанта французької модерністської прози у дисертації застосована типологія форм інтертекстуальності. Беручи до уваги такі чинники, як розрізнення відношення присутності одного тексту в іншому і відношення щеплення, специфіка структури твору; звернення до усталених зразків, адресна інтертекстуальність, у прозі французького модернізму виокремлюємо: I. Інтекстові форми інтертекстуальності (цитата, алюзія, референція, ремінісценція, топос, традиційні сюжети, мотиви, образи, нехудожні компоненти); II. Претекстові форми інтертекстуальності (заголовок, авторська жанрова дефініція, присвята, епіграф); III. Транстекстові форми інтертекстуальності (запозичення прийому, стилізація і пародія).

На матеріалі творів А. Жіда як знакових і типологічно показових для французької прози раннього і зрілого модернізму у дисертації визначено особливості типів і форм інтертекстуальності у французькій модерністській прозі. Інтекстові форми інтертекстуальності є «циткуванням» у широкому сенсі слова.

Цитація у прозі французького модернізму має когнітивну специфіку і пов'язана з діалогічністю як властивістю творчого мислення. Цитати, вбудовані в текст, складають частину природного руху думки французьких «інтелектуалів» і зазвичай отримують вмотивування, що інтегрує їх у текст, поза текстом. Цитування, як усвідомлений акт, завжди визначається інтертекстуальною стратегією автора і є необхідним для філософського «діалогу» і пошуку особистісної істини.

Алюзії у французькій модерністській прозі мають характер відсилань до тексту культури у широкому семіотичному значенні. Найчастіше алюзії у французьких модерністів відсилають до прецедентних текстів (міфи, Біблія і твори світових класиків). У концепції інтертекстуальності «прецедентним текстом» (власне текст, вислів, ім'я або ситуація) називають різновид алюзії, цілісний знак, що зазвичай виражає певне поняття і відсилає до тексту-джерела, представляючи його за метонімічним принципом «частина замість цілого».

Відсилка-референція застосовується автором при потребі лише відіслати читача до іншого тексту без дослівного його викладення. Серед референцій, якими насичені твори французьких модерністів, ми виділяємо розширені/нерозширені (за обсягом) та коментовані/некоментовані референції. Референції в модерністській прозі часто застосовуються для характеристики персонажів, але можуть мати значення для розвитку ідеї або інтриги твору.

У нашому дослідженні ми застосовуватимемо вузьке поняття ремінісценції, розуміючи під ним натяк на зв'язок із позатекстовою дійсністю, зокрема, з біографією самого автора. Дана форма інтертекстуальності дуже характерна для французького модернізму, адже модерністи часто програмували рецепцію своєї постаті, творили текст символічної автобіографії (текст накладався на автобіографію і автобіографія на текст). У творах письменників-модерністів часто спостерігаються ремінісценції на персоналії, локуси, побутові деталі, почуття з власного життя або близького оточення, відомі події.

Для французького модернізму з його прагненням до синтезу традиційного і новаторського, філософічності, культурологічності дуже органічною формою

інтертекстуальності є топоси. Як значущі семіотичні, культурно-типологічні одиниці, вони постають в тексті у вигляді художнього образу з просторовими характеристиками, функціонують як образні універсалиї і актуалізуються світовою літературою протягом усієї культури людства. Протягом часу вони нарощують нові смисли, що зумовлює їх переконструювання залежно від світоглядних установок епохи й координат культури. У контексті теорії інтертекстуальності топос розглядають як «текст в тексті», У прозі французьких модерністів найбільш вживаними є найдавніші топоси з суто «французькими» нашаруваннями. Топоси у модерністських творах зазвичай містять одночасно кілька мотивів і постають у вигляді мотивних конструктів.

Дослідження традиційних сюжетів, мотивів, образів є у сучасному літературознавстві важливою складовою дослідження явищ семантичної інтертекстуальності в широкому розумінні. У прозі французького модернізму переважно використовуються античні сюжети, мотиви та образи суголосні до національних традицій французької (латинської) культури. Особливістю їх використання є трансформація його формально-змістовних домінант, морально-психологічної проблематики сюжетів і реміфологізація образів. Рефлектуючи через гібридизацію інтертекстуальних асоціацій, творча особистість, неповторно виявляє себе саме у засобах творчого переосмислення та представлення традиційного матеріалу. Традиційні мотиви, сюжети, образи застосовуються в модернізмі в контексті художнього дослідження феномену «метафізичної» людини.

Такий вид як «нехудожні елементи в художньому тексті» не фігурує у відомих нам таксономіях форм інтертекстуальності, але відіграє велику роль у творах французьких модерністів. Здатність нехудожніх елементів підвищувати інтелектуальність твору, утворювати широкі можливості для когнітивно-комунікативного діалогу між автором-інтелектуалом і читачем, що якнайкраще відповідає запитам інтелектуальної прози французького модернізму. Специфіка нехудожніх елементів у творах французьких модерністів полягає передовсім в тому, що вони безпосередньо формують його філософічне наповнення. Крім того на

початку XX століття, коли розвиток нових галузей науки відбувався дуже стрімко, а засоби масової інформації ще не набули сучасної потужності, нехудожні компоненти здійснювали ще й пізнавальну та інформативну функції. У модерністській прозі нехудожні елементи найчастіше зустрічаються у вигляді вмонтованих у текст розповідей-«лекцій», «вчених» розмов, дискусій, роздумів персонажів і різняться за своїми функціями (сюжетно-сміслова роль, створення образних асоціацій, вагомих для смислу твору, складова характеристики героїв, засіб філософського узагальнення явищ дійсності, утворення комічно-пародійного модусу зображення персонажів, критика сучасних авторів концепцій).

Претекстові форми інтертекстуальності маніфестують авторське тлумачення світу, вибудовують читацьке передрозуміння художнього твору, задають інтелектуальну гру. До претекстових форм інтертекстуальності ми відносимо заголовки, епіграф, присвяту і авторську жанрову дефініцію (остання набула особливого розповсюдження у добу модернізму), що зазвичай виступають у прозі французького модернізму нерозкладний смисловий комплекс. Заголовки та епіграфи актуалізують діахронні зв'язки, а присвята – синхронні. Жанрову дефініцію в підзаголовку твору (або у заголовку чи в тексті твору) дослідники вважають важливим паратекстуальним елементом наративної стратегії автора. Інтертекстуальні елементи у заголовковому комплексі знаходяться у «сильній позиції». Кожен компонент у заголовковому комплексі має свою специфіку і виконує певні функції. У нашій типології ми окрім заголовка-цитати, заголовка-алюзії, заголовка-концепту, виокремлюємо заголовок-ребус – семантичний (складається з двох слів, несумісних за семантикою) або стилістичний (утворюється за допомогою поєднання алюзії, топоніму, прецедентного імені тощо і стилістично невідповідного слова, яке їх «знижує», створює «рецептивний» дисонанс).

Транстекстові форми інтертекстуальності включають запозичення прийому, стилізацію і пародіювання. Запозичення прийому дослідники визначають як перенос сюжетних схем, обставин, характерів героїв, композиції тощо таким чином, що у новому творі риси першоджерела є впізнаваними. Форма оприявлення

інтертекстуального зв'язку з претекстом визначається авторською інтертекстуальною стратегією: експліцитною, імпліцитною або сугестивною. Стилізацію і пародію як літературне явище розглядають у кількох значеннях: як прийом, інтертекстуальне відношення і жанр. У контексті нашої роботи ми будемо говорити про стилізацію і пародіювання як вид інтертекстуального відношення. Терміни «стилізація» і «пародія» у французькій літературі мають свою специфіку: у класичну епоху пародія широко використовувалася, але термін «пародія» вживався мало. При цьому, пародія зазвичай включала у себе і стилізацію, і лише на початку ХІХ ст. категорія стилізації набула автономності і стала однозначно розумітися як імітація стилю, що пояснює нестійкість межі між пародією і стилізацією. У Франції наслідування, що має сатиричне спрямування прийнято називати шаржем, а серйозне – підробкою. У модернізмі стилізація, набуває ігрового характеру і використовується як художній прийом для реалізації оригінального задуму. Беручи до уваги основоположні риси модернізму – модус новаторства, тотальну іронію, тенденцію до переосмислення всіх попередніх форм і «сми́слів» в літературі, можна зробити висновок, що стилізація у модернізмі тяжіє до пародії. Обидва явища мають у модерністських творах ігровий характер: і стилізація і пародія породжують «двопланові» тексти, які обов'язково утворюють третій план, що задає інтертекстуальну гру. У прозі французького модернізму вони стають вагомими системно-текстовими стратегіями інтертекстуальності, причому, стилізація, через свій іронічний модус, тяжіє до пародії, а пародіювання використовується модерністами як для підсилення іронічного модусу стилізації, так і в якості самостійного прийому. Транстекстові форми інтертекстуальності почасти використовуються як літературні лекала для втілення власних ідей: або за відсутності модусу коментування – запозичення прийому, або з іронічним модусом – стилізація і пародіювання. При цьому застосування будь-якої форми інтертекстуальності завжди підпорядковане певній авторській інтертекстуальній стратегії, а вектор її інтерпретації задається автором її функцією.

Комбінація різних форм інтертекстуальності, кожна з яких здійснює задану автором функцію, дозволяє йому створювати вертикальний контекст, завдяки чому зображення сучасності переміщується у вимір «вічних» цінностей і текст набуває неодномірності смислу. Основоположною для усіх форм інтертекстуальності у французькій модерністській прозі є діалогічна функція, що обов'язково передбачає певну модальність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акімова, А. А. Дидро / А.А. Акімова. («Жизнь замечательных людей». Серия биографий. Вып. 12(368)). – М.: «Молодая гвардия», 1963. — 480 с..
2. Алхімія слова живого. Фр. Роман 1945 – 2000 рр.: [Навч. посіб. для вищ. навч. закл.] / М. Мільнер, Ж. Бесьєр, Б. Бланкман та ін. – К.: Промінь, 2005. – 383 с.
3. Ананьєва С. Н. Топика: від Аристотеля до наших днів / С. Н. Ананьєва // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і

- літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. – Вип. XXVI. – Ч. 3. – Бердянськ: БДПУ, 2013. – С. 469-474.
4. Антофійчук В. І., Нямцу А. Є. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі / В. І. Антофійчук, А. Є. Нямцу. – Чернівці: Рута, 1997. – 200 с.
 5. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекст / И. В. Арнольд. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1999. – 444 с.
 6. Ахманова О. С., Гюббенет И. В. Вертикальный контекст как филологическая проблема / О. С. Ахманова, И. В. Гюббенет // Вопросы языкознания. – 1977. – № 3. – С. 47-54.
 7. Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика / Ролан Барт ; [пер. с фр.], сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. 616 с. (+)
 8. Батищев Г. Найти и обрести себя. Особенности глубинного общения / Г. Батищев // Вопросы философии. – 1995. – № 3. – С. 109-129.
 9. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. / М. М. Бахтин. – К., «NEXТ», 1994. – 508 с.
 10. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234-407. (С. 235). (+)
 11. Бахтин М. М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература. 1975. – С. 447- 483. (+)
 12. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин – М.: Искусство, 1979. – 444 с. (+)
 13. Безпечний І. Теорія літератури / Іван Безпечний. – Київ.: Смолоскип, 2009. – 388 с.
 14. Белецкий А. И. В мастерской художника слова / Сост, вступ. ст., коммент. А. Б. Есина / А. И. Белецкий. – М.: Высш. шк., 1989. – 160 с. – (Классика литературной науки).

- 15.Беньямін В. Щодо критики насильства : статті та есеї / Вальтер Беньямін. – К. : Грані-Т, 2012. – 313 с. (Серія «De profundis»)
- 16.Бердяев Н. О русской философии / Н. А. Бердяев. Сост., вступ. ст. и примеч. Б. В. Емельянова, А. И. Новикова. – Ч. I. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. – 288 с.
- 17.Бердяев Н. А. Самопознание (Опыт философской автобиографии) / Н. А. Бердяев. – М.: Книга, 1991. – 446 с.
- 18.Бернадська Н. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві. Автореферат доктора філол. наук / Н. І. Бернадська. – К. : «Логос», 2005. – 36 с.
- 19.Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: Монографія / Н. І. Бернадська. – К.: «Академвидав», 2004. – 368 с.
- 20.Біловус Л. І. Інтертекстуальність як модус новаторства (На матеріалі творчості В. Стуса та І. Світличного). Автореферат кандидата філол. наук / Л. І. Біловус. – Терноп. держ. пед. унів. імені В. Гнатюка. – Тернопіль, 2003. – 16 с.
- 21.Біловус Л. Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика / Л. Біловус. – Тернопіль, Видавець Стародубець, 2003. – 36 с. (+)
- 22.Большакова А. Ю. Теория автора в современном литературоведении / А. Ю. Большакова // Известия РАН. – Сер. лит. и яз. – 1998. - № 5. – Т. 57. – С. 15-24.
- 23.Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія / Олена Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
- 24.Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения». Генезис и поэтика / Н. С. Бочкарева. – Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2000. – 252 с.
- 25.Бразговская Е. Е. Текст культуры: от события – к событию (логико-семантический анализ межтекстовых взаимодействий) : монография / Е. Е. Бразговская ; Перм. гос. пед. ун-т. – Пермь, 2004. – 284 с.
- 26.Бреннер Ж. Моя история французской литературы / Ж. Бреннер. – М.: ВШ, 1994. – 352 с.

- 27.Бродель Ф. Ідентичність Франції. Простір та Історія. Книга I / Фернан Бродель; [пер. з фр. Світлани Глухової]. – К. Вид-во Жупанського, 2013, 368 с.: іл. – (Історична думка).
28. Бродель Ф. Ідентичність Франції. Люди і Речі. Книга II / Фернан Бродель; [пер. з фр. Світлани Глухової]. – К. Вид-во Жупанського, 2014, 232 с.: іл. – (Історична думка).
- 29.Брудный А. А. Психологическая герменевтика / А. А. Брудный. – М.: 1998. – 336 с.
- 30.Булгакова А. А. Топика в литературном процессе: пособие / А. А. Булгакова. – Гродно: ГрГУ, 2008. – 107 с.
- 31.Бушманова Н. И. Проблема интертекста в литературе английского модернизма (проза Д. Х. Лоуренса и В. Вульф): Автореф. д-ра филол. наук / Н. И. Бушманова. – М.: 1996. – 41 с.
- 32.Васьків М. На підступах до роману (1920-ті – початок 1930-х років): навчальний посібник / М. Васьків. – Кам'янець-Подільський : ПП «Медобори-2006», 2011. – 384 с.
- 33.Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высш. школа, 1989. – 404 с.
- 34.Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVII-XIX века) / Ю. Виппер. – М.: Худож. лит., 1980. – 318 с.
- 35.Волков А. Р. Традиційні сюжети та образи (нарис теорії ТСО) / А. Р. Волков // Б-ка тижневика «Зарубіжна література». – 1998. - № 25-28 (89-92). – С. 3-14.
- 36.Воробйова М. В. Алюзивні засоби у текстах полемічного дискурсу як спосіб впливу на читача / М. В. Воробйова // Вісник СумДУ. Серія «Філологічні науки». – Суми : Вид-во СумДУ, 2006. – № 1 (95). – Т. 1. – С. 5-10.
- 37.Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер; [пер. с нем.] – М.: Искусство, 1991. – 367 с. – (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).
- 38.Галич О. А. Історія літературознавства : підручник / О. А. Галич. – К. : Либідь, 2013. – 392 с.

- 39.Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник / за наук. ред. Олександра Галича / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв. – К. : Либідь, 2001. — 488 с.
- 40.Гальчук О. В. «...Не минає міт!»: Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920-1930-х років: монографія / Оксана Гальчук. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2013. – 552 с.
- 41.Гаспаров Б. В поисках «другого» : (Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х годов) / Б.М. Гаспаров // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 14. – С. 53-71. (+)
- 42.Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века / Б. М. Гаспаров – М.: Наука; «Восточная литература», 1994. – 303 с. (+)
- 43.Гаспаров Б. М. Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров – М.: 1996. – 352. (+)
- 44.Гей Н. К. Искусство слова Н. К. Гей. – М.: 1967. – 364 с.
- 45.Герасимчук В. А. Філософський роман ХХ століття. Специфіка тексту / Валентина Герасимчук. – К.: ПАРАПАН, 2007. – 392 с.
- 46.Голякова Л. Я. Подтекст и его экспликация в художественном тексте / Л. Я. Голякова. – Пермь, 1996. – 85 с.
- 47.Грабович, Г. До історії української літератури / О. Грабович // Березіль. – К., 1997. – 608 с.
- 48.Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 263 с. (+)
- 49.Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. – К. : Грані-Т, 2013. – 548 с. (Серія «De profundis»)
- 50.Дейк ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк – М.: 1989. – 308 с.
- 51.Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Г. В. Денисова. – М.: Азбуковник, 2003. – 300 с.

- 52.Державин В. Поезія Миколи Зерова і український класицизм / В. Державин // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – К., 1994. – Т I. – 522-541.
- 53.Ділі Дж. Основи семіотики / Дж. Ділі ; перекл. з англ. та наук. ред. А. Карась. – Л. : Арсенал, 2000. – 232 с.
- 54.Дітковська І. Ю. Інтертекстуальність прози В. Пелевіна. Автореферат кандидата філол. наук / І. Ю. Дітковська. – Дніпр., 2003. – 20 с.
- 55.Днепров В. Идеи времени и формы времени / В. Днепров. – М. : Советский писатель, 1980. – 600 с.
- 56.Евтихов О. В., Трепашко Т. В. Грааль мудрости / О. В. Евтихов, Т. В. Трепашко. Кн. 1. – СПб.: Речь, 2005. – 304 с. (Кн. 2. – 306 с.)
- 57.Еко У. Роль читача. Дослідження семіотики текстів / Умберто Еко ; пер. з англ. М. Гірняк. – Л. : Літопис, 2004. – 383 с.
- 58.Енциклопедія постмодернізму / За ред.. Ч. Е. Вінкіста та В. Е. Тейлора [пер. з англ.. В. Шовкун] – К.: Основи, 2003. – 503 с.
- 59.Еремеев Л. А. Французский литературный модернизм / Л. А. Еремеев. – К., «Наукова думка», 1991. – 120 с.
- 60.Женетт Ж. Введение в архитекст // Фигуры: в 2 т. / Жерар Женнет. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1988. Т. 2. – С. 282-341.
- 61.Женетт Ж. Структурализм и литературная критика // Фигуры: в 2 т. / Жерар Женетт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1988. Т. 1. – С. 159-179. (+)
- 62.Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1977. – 407 с.
- 63.Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы / А. К. Жолковский. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1994. – 428 с.
- 64.Жолковский А. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Темы – Приемы – Текст / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов ; предисл. М. Л. Гаспарова. – М. : Изд. группа «Прогресс», 1996. – 344 с. (+)

65. Зарубежная литература, XX век: Учебник для студентов педагогических вузов / Н. П. Михальская, В. А. Пронин и др.; Под общ. ред. Н. П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – 464 с.
66. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. (От сочинений Умберто Эко до пророка Экклезиаста) / Д. В. Затонский. – Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 256 с. – (Книжная серия «Мастера»).
67. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики. Этиологические аспекты / В. Н. Захаров. – М.: Издательство «Индрик», 2012. – 264 с., илл.
68. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского. Типология и поэтика / В. Н. Захаров. – М.: Изд-во Лен. ун-та, 1985, – 209 с.
69. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство: Посібник / Н. В. Зборовська. – К.: «Академвидав», 2003. – 392 с. (Альма-матер).
70. Зверев А. М. Модернизм / Зверев А. М. // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК Интевак, 2001. – С. 566-572.
71. Зонтаг С'юзен. Проти інтерпретації та інші есе / С'юзен Зонтаг; переклад з англійської Віктора Дмитрука. – Львів: Кальварія, 2006. – 320 с.
72. Зубрицька М. : Ното legens: читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Л. : Літопис, 2004. – 352 с.
73. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. / [упоряд. Тексту П. В, Іванишина] / В. П. Іванишин. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 256 с. (Серія «Альма-матер»).
74. Ільницький М. Порівняльне літературознавство : навч. посібник : у 2-х ч. / В. Будний, М. Ільницький. – Львів: ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2007. – Ч. 1 : Лекційний курс. – 280 с.
75. Історія зарубіжної літератури XX ст. : навч. посіб. / В. І. Кузьменко та ін. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 496 с. (Серія «Альма-матер»).
76. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / Илья Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 253 с. (+)

- 77.Интертекстуальность // Хима Г. Современные направления в литературоведении. – К. : Четверта хвыля, 2000. – 180 с. – С. 132-138.
- 78.Ионеско Э. Противоядия / Э. Ионеско; пер. с фр. Сост. и авт. предисл. В. А. Никитин. – М.: Прогресс, 1992. – 480 с.
- 79.История философии : энциклопедия. – Минск : Интерпрессервис, 2002. – 1376 с.
- 80.Каневська Л. В. Психологізм романів Івана Франка середини 80-90-х років: Автореферат кандидата філол. наук / Л. В. Каневська. – НАН України, інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2004. – 20 с.
- 81.Караулов Ю. Н. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности / Ю. Н. Караулов // Научные традиции и новые направления в преподавании русского языка и литературы / Доклады сов. делегации на конгрессе IV МА ПРЯЛ. – М., 1986. – С. 105-126.
- 82.Карпенко В. Федько Ю. Мовно-країнознавчий словник / Вадим Карпенко, Юрій Федько. – К.: Видавець Карпенко В. М., 2002. – 80 с.
- 83.Каутский К. Происхождение христианства / К. Каутский; пер. с нем. – М.: Политиздат, 1990. – 463 с. (Б-ка атеист. лит.)
- 84.Квятковский А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. – М., «Сов. энциклопедия», 1966. – 376 с.
- 85.Кирнозе З. И. Жид / Кирнозе З. И. // Зарубежные писатели: в 2 ч. – М.: Просвещение, 1997. – Ч. 1. – С. 313-317.
- 86.Коваль М. Постмодерністська гра в літературу: відмова від традиції чи її нова інтерпретація? (на матеріалі сучасної літератури та критики США)/ Марта Коваль // Молода нація : альманах. – К. : СМОЛОСКИП – 1999. – Вип. 13 (Матеріали Міжнародної наукової конференції «И ничего не бысть») – С. 183-192.
- 87.Козицкая Е. А. Эпиграф и текст: О механизме смыслообразования / Е. А. Козицкая // Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. – Тверь. – 1999. – Вып. 5. – С. 53-60.
- 88.Козлов С. Майкл Риффатерр как теоретик литературы / С. Козлов // НЛЮ. – 1992. – №1. – С. 17-20.

- 89.Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / Антуан Компаньон ; пер. с фр. – М. : Изд-во Сабашниковых, 2001. – 336 с.
- 90.Конен В. Бетховен. Шестая симфония, «Пасторальная» // Конен В. История зарубежной музыки. В 4 книгах. Книга 3. [Электронный ресурс] / В. Конен. – Режим доступа: www.classic-music.ru/zm018.html
- 91.Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
- 92.Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова: монографія / Нонна Копистянська. – Львів: ПАІС, 2012. – 344 с.
- 93.Косиков Г. К. Текст / Интертекст / Интертекстология / Г. К. Косиков // Введение в теорию интертекстуальности / Пьегее-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. (+)
- 94.Костомаров В. Г., Бурвикова Н. Д. Как тексты становятся прецедентными / В. Г.Костомаров, Н. Д.Бурвикова // Русский язык за рубежом. – 1994. - №1. – С. 73-76
- 95.Криворучко, С. К. Еволюція особистості у творчості Андре Жіда / С. К. Криворучко. – Х.: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2009. – 188 с.
- 96.Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник МГУ. – Серия 9. – Филология. – №1. – С. 97-124. (+)
- 97.Крістева Ю. Полілог / Юлія Крістева [пр. с фр. П. Тарашук]. – К. : Юніверс, 2004. – 480 с.
98. Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г.Панкрац, Л. Г. Лузина. – М., 1996. – 245 с.
99. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: Монография / Н. А. Кузьмина. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та – Омск: Омск. гос. ун-т, 1999, 268 с.

100. Кундера М. Искусство романа : эссе / Милан Кундера ; пер. с фр. А. Смирновой. – СПб. : Азбука, Азбука-Атикус, 2013. – 224 с. – (Азбук Premium).
101. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / уклад. Ю.І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с.
102. Література. Теорія. Методологія / пер. с польськ. С Яковенка ; упорядкування і наук. ред. Д. Уліцької. – К. : Вид. дім «києво-Могилянська академія», 2006. – 543 с. (+)
103. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Громяк, Ю. В. Ковалів та ін. — К. ВЦ «Академія», 1997. — 752 с.
104. Литературоведческие термины (Материалы к словарю). – Коломна: КПИ, 1999. – Вып. 2. – 120 с. (+)
105. Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. А.И. Николюкина. – М. : НПК «Интелвак», 2003. – 1596 с.
106. Литературный энциклопедический словарь / общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М. : Сов. Энциклопедия, 1987. – 752 с. (+)
107. Лихачев Д. С. Литература – Реальность – Литература: Сборник / Д. С. Лихачев. – Л.: Сов. писатель, 1984. – 271 с. (+)
108. Лихачев Д. С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 3-е изд.; испр. и доп. / Д. С. Лихачев. – М.: Согласие: ОАО «Тип. Новости», 1998. – 471 с.; с. ил. (+)
109. Лосев А. Ф. Философия, мифология, культура. / А. Ф. Лосев. – М., 1991. – 525 с.
110. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров – человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М., 1996. – 464 с. (+)
111. Лотман Ю. Выход из лабиринта / Ю. М. Лотман // Эко У. Имя розы. Роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе. / Пер. с итал. Е. Костюковича. Предисл. автора. Послесловия Е. Костюковича, Ю. Лотмана. – СПб. : «Симпозиум», 2000. – 677 с. (+)
112. Лотман Ю. М. Семиосфера. – С.Пб. : Искусство-СПБ, 2000. – 704 с. (+)

113. Лотман Ю. М. Структура художественно текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – С. 280.
114. Лукач Дьердь. Теория романа / Дьердь Лукач // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 9. – С. 19-78. (+)
115. Лушникова Г. И. Интертекстуальность художественного произведения / Г. И. Лушникова. – 1996. – 84 с.
116. Мальченко А. А. Чужое слово в заглавии художественного текста / А. А. Мальченко. – Санкт-Петербург, 1993. – 69 с.
117. Макарова Н. П., Киржаева В. А. Специфика заголовочного комплекса как элемента интертекстуальности / Н. П. Макарова, В. А. Киржаева // Лингвистические и экстралингвистические проблемы коммуникации: теоретические и прикладные аспекты: межвуз. сб. науч. тр. с междунар. Участием. Вып. 7 / редкол.: К. Б. Свойкин (отв. ред.) [и др.]. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2009. – 377 с. – С. 14-17.
118. Макарова Н. П., Киржаева В. А. Способы реализации категории интертекстуальности в англоязычном художественном тексте / Н. П. Макарова, В. А. Киржаева // Лингвистические и экстралингвистические проблемы коммуникации: теоретические и прикладные аспекты: межвуз. сб. науч. тр. с междунар. Участием. Вып. 7 / редкол.: К. Б. Свойкин (отв. ред.) [и др.]. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2009. – 377 с. – С. 18-21.
119. Машкова Л. А. Литературная аллюзия как предмет филологической герменевтики. Автореферат кандидата филол. наук / Л. А. Машкова. – МГУ им. М. В. Ломоносова / Л. А. Машкова. – М., 1989. – 24 с.
120. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 318 с.
121. Микитенко О. Повернення Андре Жіда / Микитенко О. // Всесвіт. – 1990. – № 7. – С. 112-114.
122. Михайлов А. Языки культуры : учеб. пособие по культурологии / А. Михайлов. – М. : Языки русской культуры ; Кошелев, 1997. – 912 с.

123. Модернизм: Анализ и критика основных направлений. – М.: Наука, 1997. – 312 с.
124. Модернізм: визначення, теорія, практика. / Випуск 1. Авангард. Перші кроки. / Тема. На допомогу вчителям зарубіжної літератури, 1999. – 126 с.
125. Моруа А. Андре Жід / Моруа А. // Всесвіт. – 1990. – № 4. – С. 135-145.
126. Моруа А. Литературные портреты / А. Моруа. – М.: Изд-во «Прогресс», 1970. – 354 с.
127. Набітович І. Біблійний глокалізм у художній літературі versus літературна традиція та інтертекстуальність: назад у майбутнє / І. Набітович // Поетика містичного : [колективна монографія] / упорядк. О. Червінської. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – 320 с. – С. 59-79.
128. Наєнко, М. К. Історія українського літературознавства : Підручник / М. К. Наєнко. – К., 2001. – 360 с. (+)
129. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К.: Мыслетство, 1980. – 288 с.
130. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Д. С. Наливайко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.: портр.
131. Наливайко Д. Українські неокласики і класицизм / Д. Наливайко // Наукові записки : збірник наукових праць НАУК-МА. Т. 4 : Філологія – К. : Видавничий дім «КМ Академія», 1998. – С. 3-11.
132. Никитин В. Андре Жид: вехи творческого пути / Никитин В. // Жид А. Подземелья Ватикана. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 293-317.
133. Нікітіна І. Модерністська модель міфу у повісті Андре Жіда «Тезей» / Нікітіна І. // Слово і час. – 2004. - С. 43-48.
134. Ницше Ф. Антихристианин / Ф. Ницше // Сумерки богов/ Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева: Перевод. – М.: Потитиздат, 1989. – 398 с. – (Б-ка атеист. лит.). – С. 17-93.
135. Нич Р. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду / Ришард Нич. – Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2007. – 64 с. («Університетські діалоги», № 4) (+)

136. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Ришард Нич; перекл. З польськ. О. Галета. – Л. : Літопис, 2007. – 316 с.
137. Новиков В. И. Книга о пародии / В. И. Новиков. – М., 1989. – 544 с.
138. Новикова М. Міфи та місія / Марина Новикова. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. – 432 с.
139. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / П'єр Нора; пер. із фр. А. Репи. – К.: ТОВ «Видавництво «КЛЮ», 2014. – 272 с.
140. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : монография / Анатолий Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
141. Нямцу А. Е. Основы теории традиционных сюжетов / А.Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2003. – 80 с. (+)
142. Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов / А.Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 1999. – 176 с. (+)
143. Палиевский П. В. Литература и теория / П. В. Палиевский. – М.: Сов. Россия, 199. – 288 с.
144. Парандовский Я. Алхимия слова. Петрарка. Король жизни: Пер. с польского / Сост. и вступ. ст. С. Бэлзы; Ил. П. Сацкого / Я. Парандовский. – М.: Правда, 1990. – 656 с., ил.
145. Пашняк Т. Г. Форми інтертекстуальності в східних поемах Дж. Г. Байрона. Автореферат кандидата філол. наук / Т. Г. Пашня. – К., 2008. – 24 с.
146. Перетц В. До питання про літературні джерела давнього українського літопису В. Перетц // Збірник Історично-філологічного відділу УАН. Ювілейний збірник на пошану акад. До питання М. С. Грушевського. – К., 1928. - №76. – Ч.ІІ. – С. 213-219.
147. Пестерев В. А. Постмодернизм и поэтика романа: историко-литературные и теоретические аспекты : учеб.-метод. пособие / В. А. Пестерев. – Волгоград : Изд-во Волгоград. Гос. Ун-та, 2001. – 39 с.

148. Петрова Н. В. Интертекстуальность как общий механизм текстообразования англо-американского короткого рассказа / Н. В. Петрова. – Иркутск : ИГЛУ, 2004. – 243 с.
149. Поліщук Я. О. Література як геокультурний проект: Монографія / Ярослав Поліщук. – К.: Академвидав, 2008. – 304 с. (Монограф).
150. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков. Ренессанс. Барокко. Классицизм. М.: Искусство, 1966. – 347 с.
151. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної Школи : монографія / Віра Просалова. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. – 344 с.
152. Ревзина О. Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта. Автореферат доктора филол. наук / О. Г. Ревзина. – М., 1998. – 86 с.
153. Ржевская Н. Ф., Наркирьер Ф. С. Основные тенденции литературного развития / Ржевская Н. Ф., Наркирьер Ф. С. // История всемирной литературы: в 9 т. – М.: Наука, 1983-1994. – Т. 8. – С. 218-229.
154. Риффатерр М. Истина в диэгесисе / Майк Риффатерр // Новое литературное обозрение. – 1997. - №27. – С. 5-22. (+)
155. Риффатерр М. Формальный анализ и история литературы /Майк Риффатерр // НЛО. 1992. – №1. – С. 20-39. (+)
156. Рихло П. В. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст : монографія / П. В. Рихло. – Чернівці : Рута, 2005. – 584 с.
157. Руднев В. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тесты / В. Руднев. – М. : Аграф, 1999. – 381 с.
158. Руднев В. Модернизм / Энциклопедический словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 2001. – С. 252-256.
159. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева: Перевод. – М.: Потитиздат, 1989. – 398 с. – (Б-ка атеист. лит.). – С. 319-344.

160. Семёнова Н. В. Цитата в художественной прозе (На материале произведений В. Набокова) : монография / Н.В. Семёнова. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. – 200 с.
161. Сінченко О. Д. Комунікативні стратегії в теорії літератури: автор, текст, читач: Навчальний посібник / Олексій Сінченко. – К.: Логос, 2015. – 170 с.
162. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / ред. М. Зубрицька. – Л. : Літопис, 2002. – 832 с. (+)
163. Слышкин Г. Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе / Г. Г. Слішкін. – М., Academia. – 2000. – 128 с.
164. Смирнов И. П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака / И. П. Смирнов ; С.-Петербург. гос. ун-т. – С.Пб., 1995. – 189 с.
165. Советский энциклопедический словарь. — М.: «Советская Энциклопедия», 1979. — 1600 с. с илл.
166. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник / ред.-сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. – М.% Интрада – ИНИОН, 1996. – 320 с. (+)
167. Степанов, Ю. С. Интертекст, интекст, интересубъект (к основаниям сравнительной концептологии) / Ю. С. Степанов // Известия академии наук. Серия: Литература и языки. – М., 2001. – Т. 60. – №1. С. 3-11.
168. Султанов Ю. І. Античність і християнство як основні джерела європейської культури і літератури / Ю. І. Султанов // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. - № 4. – С. 50-54.
169. Супрун А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление / А.Е. Супрун // Вопросы языкознания. – № 6. – 1995. – С. 17-29.
170. Татаренко А. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) : монографія / Алла Татаренко. – Львів : ПАІС, 2010. – 544 с.
171. Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер. – М., 1962. – 452 с. (+)

172. Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении. Стилль. Произведение. Литературное развитие. Москва, 1965. – 503 с. (+)
173. Токарев Л. Н. Быть как можно более человеческим... / Л. Н. Токарев // Жид Андре. Подземелья Ватикана. Фальшивомонетчики. Возвращение из СССР / Сост., вступ. статья Л. Н. Токарева. Пер. с фр. — М.: Моск. рабочий, 1990. — 640 с. — С. 5-24.
174. Токарев Л. Послесловие / Токарев Л. // Жид А. Избранные произведения. — М.: Панорама, 1993. — С. 507.
175. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / Б. В. Томашевский. — М. : Аспект-Пресс, 1996. — 334 с.
176. Тороп П. Х. Проблема интекста // Труды по знаковым системам XIV. Текст в тексте. Ученые записки Тартусского госуниверситета. Вып. 567. — Тарту, 1981. — С. 33-45. (+)
177. Тороп П. Х. Тартусская школа как школа /Пеэтер Тороп // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана : сб. статей. — Тарту : Тартусский университет, 1992. — С. 5-18. (+)
178. Тураева З. Я. Жанр и интертекстуальность / З. Я. Тураева // Герценовские чтения: Иностранные языки, 1993. — С. 3-12.
179. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино / Тынянов Ю.Н. ; подг. изд. и комментарии Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова,; М. О. Чудаковой. — М. : Наука, 1977. — С. 198-226.
180. Тынянов Ю. Н. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино / Тынянов Ю.Н. ; подг. изд. и комментарии Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова,; М. О. Чудаковой. — М. : Наука, 1977. — С. 284-310.
181. Тюпа В. И. Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. — М. : Изд. центр «Академия», 2006. — 336 с.
182. Тютенко А. А. Структура і функції алюзій в пресі Німеччини, Австрії та Швейцарії. Автореферат кандидата філол. наук / А.А. Тютенко. — Харківський національний ун-т ім. В.Н. Каразіна. — Х., 2000. — 20 с.

183. Усманова А. Р. Модернизм / Усманова А. Р. // Всемирная энциклопедия: Философия. – М.: АСТ, Харвест, Современный литератор, 2001. – С. 652-653.
184. Устин А. К. Текст. Интертекст. Культура / А. К. Устин. – СПб.: Supermax, 1995. – 112 с.
185. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стереотипное / Н. А. Фатеева. – М.: КомКнига, 2007. – 280 с.
186. Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция Л. Ф. Ильичев, П.П. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов – М.: Сов. Энциклопедия, 1983. – 840 с.
187. Фоменко И. В. Цитата / И.В. Фоменко // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. – М. : Высш. школа, 1999. – С. 497
188. Фомичева Ж. Е. Интертекстуальность как средство воплощения иронии в современном английском романе. Дис. ... канд. Филол. наук / Ж. Е. Фомичева. – СПб, 1992. – 223 с.
189. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / Нортроп Фрай ; пер. з англійської Ірини Старовойт. – Львів: Літопис, 2010. – 362 с.
190. Фрайзе М. После изгнания автора. Литературоведение в тупике? / М. Фрайзе // Автор и текст : сборник статей / под ред. В. Марковича и В. Шмида. – С.Пб. : Изд-во Санкт-Петерб. Ун-та, 1996. – Вып. 2. – 470 с.
191. Фрейд З. Будущее одной иллюзии / З. Фрейд // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева: Перевод. – М.: Потитиздат, 1989. – 398 с. – (Б-ка атеист. лит.). – С. 94-142.
192. Фрейнберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейнберг; подг. текста и общ. ред. Н. В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
193. Фромм Е. Психоанализ и религия / Е. Фромм // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева: Перевод. – М.: Потитиздат, 1989. – 398 с. – (Б-ка атеист. лит.). – С. 143-221.
194. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко. – М.: Прогресс, 1977. – 488 с. (+)

195. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге: Сборник: Пер. с нем. / Под ред. А. Л. Доброхотова / М. Хайдеггер. – М.: Высш. шк., 1991. – 192 с. (Б-ка философа).
196. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга; Пер. с нидерланд. В Ошиса. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. – 539, [5] с. – (Nhilosophy).
197. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек / М. Б. Храпченко. – М., 1976. – С. 284. – 368 с.
198. Чернец Л. В. О функциях литературного жанра / Л. В. Чернец // Известия АН СССР. Серия лит. и языка. – 1979. – Т. 38. – № 6. – С. 543-551.
199. Чернявская В. Е. Интертекстуальное взаимодействие как основа научной коммуникации / В. Е. Чернявская. – С.Пб. : Изд-во СПбГУЭФ, 1999. – 209 с. (+)
200. Чернявская В. Е. Интерпретация научного текста : учебное пособие / В. Е. Чернявская. – 4-е изд. – М. : Изд. ЛКИ, 2007. – 128 с.
201. Чижевський Д. І. Порівняльна історія слов'янських літератур: У двох книгах / Переклад з німецької / Д. І. Чижевський. – К.: ВЦ «Академія», 2005. -288 с. (Альма-матер) (+)
202. Чумаченко Б. М. Вступ до культорології античності: Навч. Посіб / Б. М. Чумаченко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 174 с.
203. Шалагінов Б. Б. Від античності до початку ХІХ ст.: Іст.-естет. Нарис / Б. Б. Шалагінов. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 360 с.
204. Шаповал М. Інтертекст у світлв рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія / Мар'яна Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с.
205. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
206. Шульц Б. Літературно-критичні нариси / Опрацювання та передмова Малгожати Кітовської-Лисяк. Переклад з польської та післямова Віри Меньок / Бруно Шульц. – Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 176 с.

207. Шуміло Н. Національна модель літературного розвитку (зі сторінок «Історії української літератури») / Наталя Шумило // Слово і час. – 2012 - №3. – С. 3-19.
208. Беляцкая А. Лингвокультурологические основания межтекстового взаимодействия: к постановке проблемы [Электронный ресурс] / А. Беляцкая. – Режим доступа: <http://sibac.info/conf/philolog/ii/54597>
209. Богданов К. Игра в жмурки: Сюжет, контекст, метафора / Богданов К. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности [Электронный ресурс] / К.А. Богданов. – Режим доступа: <http://ec—dejavu.ru/b/Blindekuh.html>.
210. Войцеховская Э. Царская свобода и царская несвобода: А. Жид и его «Тезей» [Электронный ресурс] / Войцеховская Э, Белоцерковский Ю. – Режим доступа: – <http://spintongues.msk.ru/Gide Intro / Gide Intro. Htm>
211. Жид А. Биография. Книги. Жизнь. Творчество. [Электронный ресурс] / Андре Жид. – Режим доступа: www.belletrist.ru/definit/gide-defnt.htm
212. Ильин И. П. Постмодернизм : Словарь терминов [Электронный ресурс] / И.П. Ильин. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ilyin-book.htm>
213. Ковалева Т.В. Французская литература / Т. В. Ковалева и др. История зарубежной литературы (Вторая половина XIX - начало XX века) конца XIX – начала XX века [Электронный ресурс] / Т. В. Ковалева. – Режим доступа: http://www.ae-lib.org.ua/texts/kovaleva_french_XIX-XX_ru.htm
214. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности [Электронный ресурс] / Натали Пьеге-Гро. – Режим доступа: <http://abuss.narod.ru/Biblio/piegegro.htm>
215. Трыков В. П. Французская литература. Модернизм [Электронный ресурс] / Трыков В. П. // Л. В.Дудова, Н. П. Михальская, В. П. Трыков Модернизм в зарубежной литературе: Литература Англии, Ирландии, Франции, Австрии, Германии. – Режим доступа: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/dudova-mihalskaya-trykov-modernizm/francuzskaya-literatura.htm>
216. Хайнади З. Архетипический топос [Электронный ресурс] / З. Хайнади. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru\qrticlif.php?ID=200402903>.

217. Хализев В. Е. Теория литературы [Электронный ресурс] / В. Е. Хализев. – Режим доступа: <http://www.litmir.net/br/?b=138729>
218. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф [Электронный ресурс] / М. Ямпольский. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/betweenall/yampolskiy-pamyat-tiresiya.htm>
219. Boisdeffre de P. Le „Christianisme” d’André Gide / P. de Boisdeffre // Boisdeffre de P. Métamorphose de la littérature de Barrès à Malraux. Paris: Edition Alsatia, 1953. – P. 91–160.
220. Clouard H. André Gide / H. Clouard // Clouard H. Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours de 1915 à 1940. – Paris: Editions Albin Michel, 1957. – P. 48–76.
221. Lestringant F. André Gide l’inquiéteur : Le ciel sur la terre ou l’inquitude partagée : 1869-1918 / Frank Lestringant. T. I. – Paris. : Flammarion, coll. « Grandes Biographies », 2011. – 1168 p.
222. Magny C.-E. Histoire du roman français depuis 1918 / Magny C.-E. – P. Edition du Seuil, 1950. – 353 p.
223. Вольтер. Философские повести: Пер. с фр. / Сост. вступ. ст. и ком. А. Михайлова; Ил. Ж.-М. Моро-Младшего / Вольтер. – М.: Правда, 1985. – 576 с., 4 л. ил.
224. Гете И. В. Фауст (пер. с нем. Б. Пастернака) И. В. Гете. – М., «Художественная литература», 1969. – БВЛ, Т. 50. – 510 с.
225. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. / Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 12 т., Т. 5. – М.: Изд. «Правда», 1982. – 544 с.
226. Жид А. Пасторальная симфония. Изабель: [пер. с фр.] / Андре Жид. – М.: АСТ Астрель, 2010. – 221 [3] с. – [Книга на все времена].
227. Жід А. Пасторальна симфонія. Фрагменти / Андре Жід // Кур’єр Кривбасу, вересень, 1997. – № 85-86. – С. 158- 167.

228. Жид А. Подземелья Ватикана. Фальшивомонетчики. Возвращение в СССР / Сост. и вступ. статья Л. В. Токарева. / Андре Жид. — М.: Московский рабочий, 1990. — 638 с.
229. Жід А. Фальшивомонетники: Роман / 3 фр. Пер. В. Шовкун; Передм. М. Сагер. / Андре Жід – К. : Юніверс, 2005. — 392 с.
230. Петрарка Франческо. Лирика. / Вступ. статья, сост. и примеч. Н. Томашевского; Худож. Л. Ильина / Франческо Петрарка. — М.: Худож. лит., 1980. — 381 с. / Классики и современники. Поэтическая библиотека /
231. Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза / Ж.-Ж. Руссо. — М., «Художественная литература», 1968. — БВЛ, Т. 58. — 775 с.
232. Шиллер Ф. Драмы. Стихотворения / Ф. Шиллер. — М., «Художественная литература», 1975. — БВЛ, Т. 64. — 862 с.
233. Жид А. Тезей [Электронный ресурс] / Андре Жид // Войцеховская Э Царская свобода и царская несвобода: А. Жид и ег «Тезей» / Войцеховская Э, Белоцерковский Ю. — Режим доступа: [<http://spintongues.msk.ru/Gide Intro / Gide Intro. htm>]
234. Жид А. Тесные врата [Электронный ресурс] / Андре Жид. — Режим доступа: http://royallib.ru/book/gid_andre/tesnie_vrata.html