

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ПРИЙОМ ХХ СТ.

Стаття присвячена виявленню універсальності дії механізму інтертекстуальності як умови можливості творчого процесу і варіативності його функціонування як художнього прийому. Зазначається, що зміна класичного вигляду художнього твору актуалізує переосмислення специфіки феномена творчості.

Пошук нових форм вираження на початку ХХ ст. вже наприкінці століття обертається констатацією неспроможності митця вийти за межі метаописовості попередньої культурної спадщини та створити щось принципово нове. Поруч з ідеєю перенасиченості літературного простору утверджується у своїх правах постструктуралістське проголошення міфічності феномену індивідуальної творчості як такої. Звідси поширення практики довільного перерозподілу попередньої культурної традиції без застереження перед можливістю звинувачення в незаконному поводженні з літературною власністю, оскільки в умовах, коли поняття авторства ставиться під сумнів, поняття плагіату стає беззмисловим.

Представники однієї з найбільш значимих парадигм сучасності – постструктуралізму – пов'язують зміни в межах актуальної мистецької практики з проблемою розщепленості свідомості сучасної людини, що підштовхує її до постійного пошуку в собі Іншого і породжують відчуття інаковості відносно самої себе. Подібний психічний стан стимулює людину до виходу за межі індивідуальної мовної свідомості в об'єктивний простір нескінчених ланцюгів текстів, створених іншими людьми. Головною рисою такого простору є відсутність опозиції між "своїм" і "чужим", між світом і мовою, натомість всі феномени – природа, культура, історія, людська свідомість – постають як тексти – не тожотні, але рівноправні (децентровані) смислові структури.

Прагнення автора подолати межі суб'єктивної свідомості задовольняється в формі діалогу – введення в текст відразу декілька суб'єктів висловлювання. Подібна співприсутність в тексті двох і більше самостійних голосів, ще раніше назване М. Бахтіним "поліфонізмом", породжує такі мовні конструкції як "текст в тексті", "текст про текст", вже у ХХ ст., завдяки зусиллям Ю. Крістєвої відомі як інтертекстуальність. Актуалізація розробки проблеми інтертекстуальності у ХХ ст. пов'язана в першу чергу з тими змінами, які відбулися в літературному просторі, а саме – втрата "міметичної референційності" і заглиблення в самопізнання, внаслідок чого виникає простір метапоетики, в межах якого будь-які границі між жанрами (художній, філософський чи науковий) втрачають сенс. Ідея "неоднорідності тексту" М. Бахтіна і представила собою спробу розробити механізм, здатний описати метамовні і метатекстові пошуки в сучасній йому літературі. Не дивлячись на те, що вирішальним імпульсом до формулювання поняття інтертекстуальності стала поява принципово іншого типу роману (поліфонічного, найяскравішими проявами якого стала творчість Д. Джойса, М. Пруста, Ф. Кафки) – який розгортається в середині мови і відрізняється свідомою та вираженою установкою на міжтекстові пошуки, майже одночасно з цим, текстуальний діалогізм був виявлений в історії літератури як універсальний каталізатор творчої діяльності. У контексті змін класичних принципів художньої творчості, метою даної статті є виявлення дії інтертекстуального принципу як необхідного етапу творчого процесу та аналіз специфіки сучасного режиму інтертекстуальності.

Відомо, що поняття інтертекстуальності було концептуалізоване завдяки осмисленню і інтерпретації ідей М. Бахтіна. Зокрема положення, сформовані мислителем ще в 1924 році в роботі "Проблема змісту, матеріалу і форми в мовній художній творчості" – будь-який митець, визначаючи під час творчого процесу відношення свого тексту до інших текстів, не лише долучається до широкого "діалогічного" контексту світової культури, але тільки внаслідок цього формує власну естетико-світоглядну позицію. На сьогодні загальноприйнятим вважається розгляд феномену інтертекстуальності у двох її головних аспектах – з боку читача (дослідника) і з боку автора. Якщо серед дослідників відсутнє єдине розуміння статусу читачкої інтертекстуальності – необхідна умова розуміння тексту (М. Ріфатер) чи виключно суб'єктивний ефект (Р. Барт) – то авторська однозначно визначається в якості трансцендентальної умови будь-якого тексту. Розглянута зі сторони автора, інтертекстуальність втрачає свій неоднозначний характер і здобуває детермінуючу роль. "З точки зору автора, інтертекстуальність – це спосіб генезису власного тексту і постулювання власного поетичного "Я" через складну систему відносин опозицій, ідентифікацій і маскування з текстами інших авторів (тобто інших поетичних "Я")" [1: 20].

Хоча Ю. М. Лотман не вживає терміни інтертекст і інтертекстуальність, представлені ним поняття семіосфери, семіотичного простору, культурної пам'яті безпосередньо пов'язані з проблематикою інтертекстуальності. Найбільш яскраво ілюструє дію інтертекстуального механізму розроблена

дослідником вихідна модель текстотворення [2]. Виділяючи у творчому процесі чотири етапи, Лотман підкреслює умовність даної моделі, яка цілком відповідає логіці, проте залишається відірваною від реального процесу творчості, варіативного за своєю природою. Початком, запропонованої мислителем моделі є задум, представлений символом (не обов'язково вербальним, що дозволяє застосовувати дану модель і до "немовних" видів мистецтва), головна роль якого полягає в утворенні простору для багатоманітних інтерпретацій. Наступний етап дослідник пов'язує з прагненням до точного вираження багатоманітності в думці, яке знаходить своє втілення в плані ("лінійне розгортання єдиного в різних епізодах"). Саме на третьому етапі розвитку творчого процесу активізується дія інтертекстуального феномену. Під час вербалізації, втілення плану в слові, текст втрачає свою лінійність і виявляє свою багатозначну природу (багатовимірний простір сюжетних можливостей). Проте, за Лотманом, даний етап є ще проекцією тексту, його попередні матеріали, лише на останньому етапі, з усієї багатоманітності мовних можливостей вилучаються лінійні елементи і вибудовується наративний текст.

Розробляючи теорію енергетичного потенціалу, Н. А. Кузьміна віднаходить у вербальному знакові (слові) Лотмана зосередження точки рівноваги імпліцитної і експліцитної складових енергії. Саме ця особливість, на думку дослідниці, доводить ключову роль слова в процесах енергообміну. Визначаючи енергію тексту (мови) в якості проекції енергії навколишнього світу, Н. А. Кузьміна ототожнює слово-знак з деякою незалежною від автора і реципієнта сутністю, яка може бути предметом передачі чи обміну від однієї людини до іншої.

Додаткового пояснювального змісту положення про експліцитну і імпліцитну енергію слова здобуває в контексті потєбніанської теорії "найближчого" і "найвіддаленішого" значення. На думку Кузьміної, у своєму найближчому значенні слово є носієм експліцитної енергії, тобто воно охоплює найбільш загальні риси об'єктів і є абстрагованим як від особистісних уявлень про денотат, так і від усіх тих смислів, які актуалізуються під час мовлення. Усе те, що пов'язане з актуальним смислом, що варіюється від індивіда до індивіда, є змістовною стороною поняття, його асоціативним, семантичним потенціалом може бути об'єднаним у понятті "найвіддаленіше" значення слова (його імпліцитна енергія). Якщо імпліцитний аспект слова найбільш яскраво виявляє себе в системі мови, то характеристики однозначності і стійкості значення пов'язані з його експліцитною енергією, що підсилюється в межах лінійного розгортання слова. Поява тексту – структурно-організованої цілісності, є свідченням того, що слова вичерпали свій резерв невизначеності. Проте подібний результат стосується лише автора, оскільки після завершення написання тексту він здобуває нескінченний розвиток поза авторською волею, постаючи родючою скарбницею смислу для його реципієнта. Таким чином, співвідношення експліцитної і імпліцитної енергії для автора і читача є різними. Якщо імпліцитний вимір мови для автора втрачає свою провідну роль із завершенням тексту, для реципієнта лише після втілення авторського задуму вона вперше активізується.

Аналіз вихідних стимулів художнього процесу спростовує ідею абсолютної свободи творчості. Так, вже представники психоаналітичного напрямку у філософії обґрунтовують несвідому природу імпліцитної енергії автора. Саме первинний імпульс (символ) покликаний пробудити ту частину психіки митця, яка раніше знаходилася поза його свідомістю. Наслідком дії даного імпульсу стає активізація дії асоціативного механізму, залучення різноманітних хаотичних уявлень, що в кінцевому рахунку утворює деякий критичний простір, який потребує своєї сублимації. Коли імпліцитна енергія автора досягає свого максимуму, потреба у вивільненні надлишковості стає найнагальнішою, саме тому творчість часто розглядається митцями як процес звільнення від внутрішнього тягара. "Творіння здатне вбити творця, проте автор не владний зупинити цей процес" [3: 57].

Перші спроби усвідомлення майбутнього твору як деякої цілісності спричинюють зростання експліцитного потенціалу енергії автора. Хоча на даному етапі дія позасвідомого натхнення витісняється свідомою роботою над текстом, однак мова, яка застосовується з цією ціллю, ще не є придатною для остаточного вираження думки. Думка втілюється в словах, проте слова на даному етапі розкривають виключно свою іконічну природу, слугуючи лише знаряддями думки (Лотман пояснює етап складання плану на прикладі прозаїчного твору – як конспективне перерахування епізодів, які ще постають схематичними, полишеними художньої різнобарвності). Саме на третьому етапі творчого процесу (рух від плану до попередніх матеріалів) відбувається примноження варіантів, напрацювання паралельних задумів. Даний рух свідчить про завершення етапу концентрації думки і актуалізації асоціативного механізму творчого процесу. На даному етапі найбільш яскраво виявляє себе власне авторська позиція, оскільки в творчий процес активно залучається особистісні характеристики митця – інтелект, ерудиція, психологічний тип. "Суть творчого процесу полягає в генерації нового знання на базисі раніше здобутої і збереженої в мозку інформації (фонду енграм) – тобто на базисі пам'яті" [3: 59]. Саме під час напрацювання варіантів для майбутнього твору найбільш виразно проявляє себе дія інтертекстуального механізму, оскільки часовий вектор автора в процесі створення твору спрямований до прототекстів. Подібний механізм діє як встановлення

когерентності прототексту системі автора, якщо вони співпадають, виникає резонанс – багатократне посилення імпліцитної енергії автора завдяки залученню імпліцитної енергії прототексту. Проте кінцевим етапом творчого процесу постає концентрація напрацьованого матеріалу – відбір серед всієї сукупності потенційно даних автору джерел (традиція, асоціації, власна творчість, тексти навколишнього життя) лише тих, які є необхідними для остаточної вербалізації задуму нового тексту. На цьому етапі експліцитна енергія перевищує власний заряд порівняно з етапом плану, проте остаточно перекрити імпліцитну енергію вона не в змозі. Саме в цьому проявляється феномен творчості – митець ніколи не здатний віднайти достатньо адекватні своєму задуму виражальні засоби. "Мова уявляється справжньому митцю занадто стійкою, занадто штучною і безособовою, щоб втілити індивідуальну імпліцитну енергію" [3: 60]. Це, у свою чергу, дає стимул автору до невпинного процесу творчості і вдосконалення власних творінь, а подібна "недосконалість" твору є одночасно його найвищою цінністю, яка перетворює мистецтво на скарбницю смислу для людини – реципієнта, оскільки дозволяє їй самій перетворитися на співучасника, співавтора творчого процесу.

Хоча інтертекстуальність як прийом застосовувалась і попередніми поколіннями, постмодерністська інтертекстуальність має свою специфіку. Так, якщо раніше інтертекстуальність була лише одним з можливих прийомів поруч з іншими (модель розщепленого текстового ряду, в якому майже кожне слово відсилає до претекстів, а відтак і оповідна лінія втрачає неперервність, кожне слово починає "жити своїм життям", а зміна точок зору і голосів стає абсолютно довільною, була сформована ще в епоху модернізму), то в сучасному мистецькому просторі вона отримала провідну роль і невід'ємне значення в постмодерністському дискурсі. "В літературі останніх років кожний новий текст просто інакше не народжується, як з фрагментів чи з орієнтацією на "атоми" старих, при цьому співвіднесеність з іншими текстами стає не частковим, а загальнокомпозиційним, архітектонічним принципом" [1: 31]. У межах постмодерністського мистецтва інтертекстуальність постає в формі "вибуху" лінійності тексту, як механізм нового прочитання в тексті смислів, що були структуровані до нього. Ключова інтертекстуальна фігура XX ст. – є розщепленість семантики художнього слова, специфіка якої полягає в тому, що часто менш актуальні для повного розкриття смислу тексту міжтекстові паралелі є більш експліковані, ніж ті, з якими даний текст носить глибинні зв'язки, і саме імпліцитний текст стає місцем багатоваріативного структурування змісту. У свою чергу, і сприйняття подібних текстів передбачає вихід на деякий металітературний рівень. "Література все більше стає не літературою про життя, а літературою про літературу" [1: 31]. Якщо початок XX ст. можна охарактеризувати як прагнення митців до асиміляції інтертексту у власному творі, майже до повного розчинення, то вже до кінця століття провідну роль отримує процес дисиміляції, коли міжтекстові зв'язки не лише не приховуються, але і навпаки свідомо маркуються, на передній план виводиться метатекстова гра з чужими текстами. У постмодерністських текстах інтертекстуальний зв'язок здобуває рис каламбура, гіперболи, розпізнавальними рисами яких є поєднання високого і низького, підвищення фізичної присутності запозиченого фрагменту тексту порівняно з іншими компонентами тексту. Часто тексти, які постають результатами інтертекстуального методу втрачають свою художню природу, виступаючи скоріше в ролі критичної літератури.

Якщо в межах класичної поетичної парадигми посилання на авторитет носило характер зразковості, то сучасні митці долають будь-яке домінування над собою іншого "Я", значно спрощуючи задля цього претексти, зводячи чуже мовлення на більш низький порівняно з його справжнім рівень. Заперечення будь-якої ієрархічності і центричності є однією з розпізнавальних рис постмодернізму [4], саме тому актуальна ще для художніх авангардизму і модернізму практика спростування класичної спадщини втрачає сенс в сучасному мистецькому просторі. Натомість, задля вираження свого ставлення до попередньої традиції, сучасні митці активно користуються іншими засобами – додавання заперечувальних операторів ("НЕ") або розмноження (клонування) авторитетних художніх текстів, внаслідок чого виникає доведена до абсурдності форма пародії, що у свою чергу робить неможливим сприйняття твору і самого митця-постмодерніста як цілісності.

Однією з найбільших суперечливостей режиму інтертекстуальності XX ст. є його абсолютизація і як наслідок нейтралізація впливу. Показовим в цьому розумінні є розкриття змісту поняття гіпертекст, яке було термінологізованим (Т. Нельсоном і Д. Енгельгардтом) майже одночасно з введенням поняття інтертекстуальності Ю. Крістєвою. Якщо вихідне визначення інтертекстуальності відсилає до того способу, яким текст прочитує історію і вписується в неї, то зміст поняття гіпертекст пов'язаний з текстом, фрагменти якого наділені деякою системою виявлених зв'язків з іншими текстами, що дозволяє читачу обирати різноманітні шляхи його прочитання. Можливість існування подібного тексту докорінно видозмінює класичний образ мистецького твору. Так, визначальна для класичного тексту ієрархічна впорядкованість автором окремих смислових фрагментів, в межах гіпертексту поступається місцем одночасному співіснуванню усієї багатоманітності текстів, характерним для яких стає принцип самодеконструювання і довільне візуальне багатовимірне

представлення. Наслідком подібної "децентрації" тексту постають спроби створення текстів за принципом словників, енциклопедій, колоди карт таро, шахової дошки, яскраво виражені в сучасному мистецькому просторі (Х.-Л. Борхес, М. Павіч, М. Кундера, Р. Федерман та ін.). Одним з запланованих наслідків такої практики має стати реалізація свободи реципієнта у виборі способу і шляху прочитання актуальних мистецьких творів, і як наслідок досягнення ігрового ефекту зрівняння на рівні інтерпретації читача і письменника [5]. Однак, разом з цим, гіпертекстуальність має і свою принципову обмеженість – експлікація текстуальних зв'язків в єдиному локальному контексті звужує ракурс розгортання тексту до обмеженого і замкненого кола текстів, на які він посиляється, а відтак унеможлиблює досягнення ефекту "поліфонічності" і "множинності" тексту. Долаючи класичну лінеарність твору сучасні гіпертексти, парадоксальним чином, виявляються набагато більш лінеарними і замкненими у власному просторі, а відтак втрачають головний естетичний сенс інтертекстуального феномену – "радість впізнання", можливу лише завдяки авторській центрації смислу твору, що завжди зберігає за собою пріоритет і детермінуюче положення поруч з трансформованими ним претекстами.

Таким чином, аналіз головних етапів творчого процесу виявляє фундаментальну роль інтертекстуального механізму – залежність митця від попередньоіснуючих слів, концептів, визначень, кодів, конвенцій, позасвідомих практик і текстів. Відтак принцип встановлення (явного чи неявного) зв'язків і відносин з іншими текстами: наслідування зразка, освоєння технічної майстерності, побудова критичної позиції, пародіювання, цитування, стилізація і ін. є невід'ємним чинником будь-якого мистецького прийому (мімезису, відображення, конструювання і ін.). Саме тому поширення прийому інтертекстуальності в XX ст. свідчить не про деградацію індивідуальної творчості, а про утвердження в правах нової естетико-мистецтвознавчої парадигми, в межах якої поняття авторства, творчості, традиції здобувають нового звучання, а гарантом досягнення стану естетичного задоволення стає не можливість впізнання дійсності, а розпізнання слідів інших текстів. Важливим при цьому є те, що інтертекстуальний феномен залишається надійним гарантом постійного оновлення і переконструювання культурної традиції – найважливішої умови її життєздатності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Издательство 3-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2007. – 280 с.
2. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: "Искусство-СПб", 1998. – 285 с.
3. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Издательство 4-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2007. – 272 с.
4. Акопян К. З. XX век в контексте искусства (История болезни как повод для размышлений). – М.: Академический Проект: РИК, 2005. – 366 с.
5. Громов Е. С. Искусство и герменевтика в ее эстетических и социологических измерениях. – СПб.: Алетейя, 2004. – 335 с.

Матеріал надійшов до редакції 27.04. 2009 р.

Васильева Е. И. Интертекстуальность как художественный прием XX ст.

Статья посвящена выявлению универсальности действия механизма интертекстуальности как условия возможности творческого процесса и вариативности его функционирования как художественного приема. Отмечается, что изменение классического облика художественного произведения актуализирует переосмысление специфики феномена творчества.

Vasilieva K. I. Intertextuality as a Method of Art of the 20th century.

This article is devoted to identifying universality of action mechanism of intertextuality as a condition of possible variations in the creative process and its operation as artistic reception. It is mentioned that changing the shape of a classic piece of art updates rethinking specificity of the phenomenon of creativity.