

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ЕСТЕТИЧНА КАТЕГОРІЯ

Статья посвящена раскрытию методологического потенциала интертекстуальности как одной из значимых парадигм современности. Проводится анализ исторической вариативности эстетических режимов интертекстуальности, при этом основное внимание уделяется мимезису как метапринципу классической эстетики, что позволяет не только оценить значение принципа интертекстуальности для эстетической теории, но и обосновать его ключевую роль в формировании основ современной эстетики.

Ключевые слова: *эстетика, интертекстуальность, текст, мимезис, плагиат, автор, творчество, традиция.*

The paper is devoted to the clearing up the methodological potential of the intertextuality considered as one of the basic paradigm of modern age. The analysis of the historical variability of the aesthetic modes of intertextuality is carried out, that allows not only evaluate the notion of intertextuality in the theory of aesthetics but to indicate its significant role in developing the foundations of modern aesthetics. In so doing, the main attention is paid to the mimesis like modern aesthetic metaprinciple.

Keywords: *aesthetics, intertextuality, text, mimesis, plagiarizm, author, creation, tradition.*

Дискусії навколо перетворень мистецького простору, будучи одним із головних напрямів критичної думки за часів виникнення художнього авангарду, наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття знову набувають особливої гостроти. У той же час характерним для них стає ширший масштаб поширення, оскільки саме сьогодні, як ніколи раніше, художні трансформації розглядають як індикатор трансформацій соціокультурної ситуації загалом. Осмислення низки подій і явищ художнього життя (відмова від художнього модернізму з його орієнтацією на новизну й оригінальність; поширення практики поєднання різномірних елементів, еkleктизм як свідомий прийом) дозволило теоретикам засвідчити прояв нової культурної ситуації та зробити деякі прогнози відносно її специфіки. Відтак естетика опиняється в центрі обговорення актуальних соціокультурних проблем, а самі різноманітні дисципліни (соціальна філософія, семіотика, філософія мови й ін.), у свою чергу, виявляються втягнутими до вирішення власне естетичних питань.

Незважаючи на свій привілейований статус у сучасних теоретичних питаннях, на сьогодні естетика перебуває в кризовому стані: класична теорія вже не працює, нова ще не здобула міцного підґрунтя. Відтак пошук методології для сучасного мистецтва (усі види, жанри й напрями в художній практиці, що виникли в ХХ столітті – від формальних експериментів авангарду до технічних відкриттів: кінематограф, фотографія й ін.) постає як одне з наріжних завдань для сучасних дослідників. Так, активно ведуться спроби в напрямку розроблення естетичного лексикону, більш адекватного часові й потребам сучасного мистецтвознавства. Одну з найбільш

систематизованих класифікацій естетичних концептів сучасності (паракатегорій – поки що лише «робочих симулякрів категорій», частина з яких, можливо, увійде в категоріальний апарат гуманітарної науки XXI століття) запропонував В. Бичков. Проте глибинний аналіз змісту багатьох із нововведених понять (лабіринт, абсурд, жорстокість, повсякденність, річ, тілесність, симулякр, артефакт, деконструкція та ін.) та переосмислення досвіду класики свідчить не лише про відсутність радикального розриву між традиціями, але й про наявність їх внутрішньої спорідненості та спадкоємності. Однією з категорій, без якої не обходиться жодна актуальна мистецтвознавча рефлексія і яка уособлює процес трансформації головних класичних засад із одночасним збереженням фундаментальних принципів, є інтертекстуальність. Відомо, що онтологічним обґрунтуванням теорії інтертекстуальності стала ідея діалогізму М. Бахтіна – смисл будь-якого тексту реалізується на перетині багатьох контекстів і саме тому будь-який текст зберігає сліди попередніх текстів. Вагомий внесок у концептуалізацію цієї теорії зробили ідеї представників формальної школи в естетиці (особливо Ю. Тинянова) і теорія анаграм Ф. де Соссюра. Своєї канонізації проблематика інтертекстуальності набуває в працях Ю. Крістєвої, Р. Барта, Ж. Дерріди, М. Ріффатерра. В сучасній філософській думці розробленню цієї теорії присвячено цілу низку робіт вітчизняних дослідників – І. Смирнова, А. Жолковського, І. Ільїна, М. Ямпольського, Н. Фатєєвої, Н. Кузьміна й ін.

Зміст поняття інтертекстуальності вказує на загальну властивість текстів – наявність між ними зв'язків, завдяки яким тексти (або їх частини) можуть багатьма різноманітними способами явно чи неявно посилатися один на одного. Якщо як творчий прийом інтертекстуальність поширюється ще за часів античності і середньовіччя (коли відсутність уявлення про особистість автора виправдовувала практику включення цитат інших творів до власного без лапок і жодних посилань на першоджерело), то своєї теоретичної платформи вона набуває саме в XX столітті. Надзвичайно важливу роль в універсалізації цього поняття відіграли зусилля представників постструктуралістського напрямку, які обґрунтували ідею семіотизації всіх сфер людської життєдіяльності (розвиток ЗМК, поширення масової освіти й культури) і перетворення світу на глобальний текст (інтертекст), відсутність структури якого відкриває можливість для різноманітних лабіринтів смислів, аналогій, асоціацій. Переоцінення традиційних естетичних цінностей, перебудова емоційних, художніх парадигм, абсолютизація ігрового принципу – виправдання довільного комбінування будь-яких смислів і практик і, як наслідок, відкриття нескінченного простору для багаторівневої та багатовимірної інтерпретації реципієнтом – дозволяє визначити інтертекстуальність як базову категорію для сучасної естетичної теорії.

Таким чином, розкриття змісту поняття «інтертекстуальність» виявляє його принципову полівалентність – як мистецький прийом, режим читання, характеристика сучасного мислення і загальнозначущий вимір будь-якого тексту. Уособленням головного змісту цього поняття стала вироблена XX століття модель фрагментарного, різнорідного, розірваного тексту. Проте сам феномен не обмежується виключно цими ознаками – будучи трансцендентальною умовою будь-

якого письма, інтертекстуальність набуває декількох варіантів і способів формотворення, кожний з яких характеризує своє уявлення про природу тексту, умови його прочитання і сприйняття, зв'язок з традицією. А відтак і класична суб'єктоцентристська модель, головними константами якої виступають авторська самотність і неперервність традиції, виявляється не її запереченням, а лише одним із показників розуміння певного ряду текстів. У цьому контексті метою нашої статті є з'ясування специфіки історичної варіативності інтертекстуальності, її співвіднесеності з головними мистецькими принципами, що дозволяє не лише розкрити її методологічний зміст, але й оцінити теоретичний потенціал у межах сучасної естетики.

Пошук нових форм вираження на початку ХХ століття приводить до зміни засадничих принципів творчої діяльності митця. Однією з головних рис сучасної естетики традиційно вважають заперечення класичної міметичної теорії (у межах якої головним завданням мистецтва вважали репрезентацію «істини-присутності» зовнішньої або внутрішньої природи). Проте вплив головних положень цієї теорії все ще залишається потужним (хоча б навіть як контрпринцип творчої діяльності – репрезентація подоби форми витісняється презентацією самої речі (редимейдс, фото та ін.) або створенням симулякру – псевдоподоби, образи якого не мають прообразів у жодній реальності), саме тому важливе значення отримує з'ясування можливих паралелей і головних розходжень між мімезисом й інтертекстуальністю. При цьому важливо зазначити, що ми будемо виходити з розуміння мімезису як одного з історичних режимів інтертекстуальності (маючи на увазі універсальну умову можливості будь-якого тексту), а порівняльний аналіз будемо обмежувати міметичним розумінням творчості й інтертекстуальності як мистецького прийому ХХ століття.

Справді, між категоріями мімезису й інтертекстуальності існує спорідненість: обидві виходять з єдиного творчого принципу – наслідування певного джерела, однак різняться за характером такої діяльності і відношенням до наслідувального об'єкта. Так, основний зміст мімезису виражає уявлення про певний зразок (конкретний образ прекрасного і раціонального), який є абсолютним авторитетом, а отже, вимагає чіткого слідування його приписам. Інтертекстуальність як свідомий прийом набуває поширення завдяки зрушенню мистецьких парадигм, відходом від класики, переоціненню цінностей. У її межах будь-яке джерело втрачає характер зразковості, заперечення ієрархії цінностей призводить до зрівняння в правах високого і масового мистецтва, поєднання різномірних практик, еklektизму. Важливим методологічним кроком є простежити історичну трансформацію цих естетичних принципів.

Мімезис (слово походить від грец. *mimesis* й означає «наслідування, відтворення») є однією з найбільш загальних і важливих категорій естетики. Хоча відшукати єдине адекватне визначення цього поняття дуже важко, розгляд історичної трансформації його головного змісту дозволяє зрозуміти історичний розвиток уявлень про сутність мистецтва. Якщо початкове значення цього поняття вказує на процес оформлення й вираження ментальних переживань людини (етимологія слова відсилає до культової практики первісної людини), то вже в V столітті до н. е., будучи

засвоєним тогочасним філософським лексиконом, а також активно проникаючи в повсякденний вжиток, поняття застосовується для позначення практики відтворення зовнішнього світу.

Зародження ідеї індивідуальної творчості проблематизує концепцію наслідування. Вже в цей період проводиться чітка межа між вільним наслідуванням як творчим (особистісним) прийомом, який передбачає не сліпе копіювання дійсності, а пронесення її крізь внутрішні почуття, переживання митця, і буквального відтворення оригіналу (рабським наслідуванням). Хоча зв'язок зі зразком залишається необхідною умовою, саме наслідування відтепер розглядають лише як проміжну ланку творчого процесу, кінцевим результатом якого має стати створення чогось нового. «У розробленій на основі принципу наслідування естетиці важливу роль відіграє примусовість і подолання труднощів, оскільки в будь-якому випадку обраний зразок розглядається як недосяжний ідеал, який, однак, необхідно перевищити» [6, с. 153].

Якщо ще за часів відродження правомірність принципу наслідування була поставлена під сумнів, то починаючи з XVII століття вона була піддана жорсткій критиці. В цей час відбуваються кардинальні зрушення у сфері гуманітарного знання, які суттєво позначилися і на естетичній шкалі пріоритетів. Вирішальне значення в переорієнтації дослідницької парадигми мали зміни в межах історичної науки – відхід від спекулятивної філософії (з її апіорним конструюванням світової історії) й усвідомлення важливості безпосереднього історичного дослідження. Головною передумовою для такого повороту стала Гердерова критика філософсько-історичної схеми Просвітництва з її відстоюванням вірцевості класичної давнини. Саме Гердер визначив властиву для кожної епохи діалектичну співвіднесеність зразковості й неповторності, а відтак поставив під сумнів засади універсального історичного світогляду. «Мислити історично – означає тепер визнавати за кожною епохою її власне право на існування чи навіть її довершеність» [3, с. 189].

Ці умонастрої позначилися і на переоціненні естетичних цінностей та пріоритетів. Хоча схилення перед ідеалом античних зразків усе ще мало свою силу і впливовість для деяких митців, активно почали впливати протилежні погляди й позиції – необхідність відійти від занадто ув'язнювального прочитання давніх. Тогочасні авангардисти не заперечували цінності спадщини, вони лише намагалися применшити її статус недосяжного ідеалу. Головні пріоритети нових ідеологів: необхідність урахувати вимоги свого часу й необхідність рухатися вперед – були відображенням умонастрою епохи раціоналізму з її відкиданням будь-яких авторитетів і покладанням виключно на індивідуальний розум. Панівна для науки Нового часу ідея прогресу поширилася і на сферу мистецтва – правила не носять позачасового характеру, під впливом часу вони змінюються і покращуються, важливу роль у чому відіграють нові технічні прийоми й здобуті знання, які все більше підштовхували митців до відмови від наслідування минулим зразкам і активного експерименту з новим змістом.

У XX столітті історичний образ інтертекстуальності отримав альтернативний варіант інтерпретації, згідно з яким цей механізм слугує не віднайденню

першопочатку, а, навпаки, його повному й остаточному запереченню. Подібна модель пов'язана з особливим уявленням про літературу, про перенасиченість і вичерпність її простору («Все суттєве вже давно сказане» [4, с. 293]). Уже в межах авангарду зростає ідея вмирання художньої культури, класичного надбання, і своє призначення митці вбачають у створенні принципово оригінального мистецтва, звільненого від зв'язків із минулим. Теза про всезагальну вичерпність попередніх культурних потенцій стає визначальною і для постмодернізму, проте в його межах вона отримує масштабніший характер розповсюдження й радикальніші висновки. На думку постмодерністів, авангардистський проект відіграв значну роль на шляху до віднайдення нових естетичних вимірів, проте в кінцевому результаті він втратив революційний запал, замкнувшись у своїх елітарних рамках, нівелювавши реальний життєвий смисл. Оскільки ж такий смисл не міститься вже і в межах класики, постмодерністи віднаходять інший напрямок своїх пошуків, полишаючи авангардистські намагання створити радикально нові принципи мистецтва. Розглянута в цьому ракурсі вся попередня культура втрачає характер взірця, проте і сучасність не набуває такого статусу, на противагу цьому постмодернізм відмовляється від нормативного ставлення до традиції та визнає рівноправність найбільш різноманітних позицій і тенденцій.

В умовах, коли всі класичні прийоми розглядають як такі, що вичерпали себе, а традиція втрачає характер зразковості, метою письма більше не є підтримати ідентичність митця, єдність конкретного тексту та неперервність текстового ряду. Натомість відкривається безмежний простір для уяви як самоцілі, у межах якого письмо створюється виключно задля самого письма. Ерудиція, інтелектуальний обрій, які раніше були гарантом примирення різнорідності текстів, тепер перетворюється на родюче джерело вимислів і фантазій. Цей інтертекстуальний режим ставить під сумнів і традиційний зміст принципу репрезентації («у точному розумінні, сказати, що картина або дискурс “репрезентує”, означає твердити, що вони малюють або говорять істину про щось репрезентоване» [5, с. 359]), відтепер сам текст постає як дещо первинне відносно реальності. Констатуючи вичерпність класичних досягнень та одночасно неможливість створення чогось принципово нового, сучасні митці вдаються до пародійного перегравання традиційних цінностей, смислів, образів. «Якщо істина в репрезентації мертва, тоді дозволений будь-який симулякр» [5, с. 359].

Змінюється і класичний образ традиції. Будучи представлена як телеологічна модель, традиція вибудовує тексти в ієрархічну послідовність, коли неперервність і взірцевість традиції ставиться під сумнів, ми маємо справу з рухом текстів по колу. Зазнає змін і техніка читання: читач більше не здійснює сходження до першоджерела, а дозволяє захопити себе нескінченному колообігу текстів. Наталі П'єге-Гро називає цю техніку «нарочитим анахронізмом», який дозволяє змінювати не лише темпоральні межі літературних творів, але й авторську приналежність та головного мовця тексту.

Таким чином, інтертекстуальність проявляє себе у двох діаметрально протилежних принципах: як пов'язувальна сила, здатна відновити неперервний ряд

текстів, і як негативна сила, здатна розірвати всі наявні зв'язки, порушити традицію, піддати сумніву й взяти на сміх авторитет авторів, змінити статус і природу тексту. Остання йде пліч-о-пліч із запереченням вікових цінностей, розривом літературної традиції. Письмо, яке народжується на руїнах текстів, які воно заперечує задля власного ствердження, вводить практику стилізації, пародії. Особливе місце в ряді інших отримує плагіат – нічим не відмічене цитування, яке є не лише зловживанням, некоректним використанням цитат (без жодних вказівок і посилань), але і більш тяжким злочином – присвоєнням собі продуктів творчості, зусиль іншої людини.

Феномен плагіату зрештою вказує на досить широкий процес сучасності, який докорінно змінює традиційні уявлення про природу творчості і про сам твір мистецтва. Проблематизація можливості співвідносити твір із конкретним автором ставить під сумнів поняття авторства, літературну власність, а відтак руйнує традиційні гарантії єдності твору і його зв'язків з іншими творами. Послідовна генералізація поняття «плагіаторство» парадоксальним чином виявляє його застарілість, оскільки самототожність тексту виходить на інший рівень фіксації, а саме її відсутності або необов'язковості. Натомість більшість сучасних митців висловлюють мрію про нескінченний колообіг творів, які постійно повторюють один одного без будь-якого плагіату (Л. Арагон, Х. Л. Борхес й ін.). Отже, існує тісний зв'язок між нашими уявленнями про автора, творчість, літературну власність і тим статусом, яким ми наділяємо плагіат: якщо ці категорії мають значення, плагіат отримує виключно негативну оцінку як спосіб маніпулювання художніми творами, і, навпаки, проблематизація чіткого змісту цих понять знімає саме питання про плагіаторство. В кінцевому підсумку статус подібних понять не лише визначають наші уявлення про письмо, режим читання, але й окреслюють поле інтертекстуальності. Так, сучасні мистецькі експерименти здаються більше схожими на гру, ніж на плагіат, митці вдаються до прихованої форми цитування, щоб змусити читача відшукати сліди інших творів. Наприклад, Ж. Перек наприкінці своєї книги «Життя, спосіб використання» розміщує перелік тридцяти авторів, фрагменти чийх творів було використано в тексті, відшукати які й пропонує читачу.

Інтертекст стає одним із провідних принципів багатьох сучасних творів мистецтва, які більше не претендують на відображення внутрішнього світу самототожного суб'єкта, а, навпаки, виводять на передній план дискретність і неперервність письма. Подібній текстовій моделі більше відповідає не лінійний образ, а бриколаж (за визначенням К. Леві-Стросса – повторне використання, оброблення й монтаж задалегідь даних елементів). Тексти, які постають результатом такого методу, – колажі, складовими елементами яких часто виступають газетні чи журнальні вирізки, фотокартки, листівки й інші речі повсякденного вжитку, що в кінцевому підсумку проблематизує саме поняття мистецького твору. Визначальною рисою такого режиму інтертекстуальності стає зміна осі впливу з вертикального виміру на горизонтальний, коли самоідентифікація будь-якого тексту відбувається не в часових межах, а в просторових.

Таким чином, розкриття методологічного потенціалу інтертекстуальності виявляє її загальний і фундаментальний характер, що наділяє її статусом базового

поняття (категорії) естетики, у якому отримує відображення історія засвоєння людиною світу за законами краси, аналізу естетичних явищ, творів, процесів. Здійснюючи протягом століть важливий вплив на розуміння природи творчого процесу, інтертекстуальність має тривалу історію, проте представлена різними естетичними режимами: якщо для класичного етапу естетичного вчення характерним було уявлення про досконалість, яка досягла свого найадекватнішого втілення в античних зразках, то вже в межах модерністського феномену панівною стає ідея прогресу, а відтак норми позачасової абсолютної краси витісняються обумовленими часом відносними проявами прекрасного. Відповідно зазнають змін і уявлення про характер самоідентифікації твору (коли відліком для побудови власного образу стають не уявлення про давні зразки й ідеали, а, навпаки, відштовхування від будь-якої традиції), його авторську приналежність і самоцінність. В кінцевому підсумку трансформується статус творчої діяльності митця (наслідування, відображення, конструювання, реконструкція, монтаж), однак аналіз іманентного змісту кожної з практик свідчить про їх вихідну спорідненість, яка ґрунтується на принципі встановлення (явного чи неявного) зв'язків і відносин з іншими текстами: наслідування зразка, освоєння технічної майстерності, побудова критичної позиції, пародіювання, цитування, стилізація, позичання й ін. Таким чином, обґрунтування універсальності феномену інтертекстуальності дозволяє не лише засвідчити відсутність розриву в естетичному (методологічному) просторі культурної традиції, але й визначити інтертекстуальність як метапринцип для сучасної естетики (у межах якої письмо більше не мислиться як неперервний процес вираження внутрішнього світу суб'єкта й вихідна єдність твору набуває виключно міфологічного статусу). Подібний крок відповідає вимогам універсалізації естетичної проблематики і дозволяє осучаснити естетичний теоретичний інструментарій з одночасним збереженням класичного базису. Ті ж зміни, яких має зазнати дослідницька настанова: подолання лінійної моделі смислоутворення і вихід в багатовимірну систему координат, яка б дозволила врахувати асоціації різних рівнів (вербальні й візуальні), які також беруть участь в утворенні смислу – відкривають можливість більш глибокого осягнення феномену мистецтва.

Література:

1. Акопян К. З. XX век в контексте искусства (История болезни как повод для размышлений) / К. З. Акопян. – М. : Акад. проект, 2005. – 366 с.
2. Аппиньянези Р. Знакомьтесь: постмодернизм / Р. Аппиньянези ; при участии Зияуддина Сардара и Патрика Карри ; пер. с англ. В. Правосудова. – СПб. : Акад. проект, 2004. – 176 с.
3. Гадамер Г.-Г. Истина и метод / Ханс-Георг Гадамер ; пер. з нім. – Т. 1. – К. : Юніверс, 2000. – 464 с.
4. Громов Е. С. Искусство и герменевтика в ее эстетических и социологических измерениях / Е. С. Громов. – СПб. : Алетейя, 2004. – 335 с.
5. Кенінг П. Репрезентація / Пітер Кенінг // Енциклопедія постмодернізму. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
6. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро ; пер. с фр. ; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с.