

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича

На правах рукопису

Дзик Роман Анатолійович

УДК 82.09

**ПИСЬМЕННИК ЯК ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНА ПАРАДИГМА
(ДОСВІД ФРАНЦУЗЬКОЇ РЕЦЕПЦІЇ Ф.М. ДОСТОЄВСЬКОГО)**

10.01.06 – теорія літератури

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник
Червінська Ольга В'ячеславівна,
доктор філологічних наук, професор

Чернівці – 2012

ЗМІСТ

ВСУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ПОЗИЦІЇ ТЕОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У МЕТОДОЛОГІЧНОМУ КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА	12
1.1. Становлення теорії інтертекстуальності	12
1.1.1. Інтертекстуальність і порівняльне літературознавство	12
1.1.2. Ідеї російської формальної школи	15
1.1.3. Теорія діалогізму М. Бахтіна як ключовий концепт інтертекстуальності	21
1.1.4. Термін «інтертекстуальність» у працях Ю. Крістевої	25
1.1.5. Концепт інтертекстуальності в інтерпретації французьких постструктуралістів: від Р. Барта до Ж. Жанетта	27
1.2. Формування української версії теорії інтертекстуальності	37
1.2.1. Ідеї О. Потебні як український ґрунт інтертекстуальності	37
1.2.2. Інтертекстуальна концепція в сучасній українській поетиці	45
1.3. Сучасні наукові вектори ідеї інтертекстуальності	50
1.3.1. Полемічна наукова дихотомія «текст і дискурс»: інтертекстуальність й інтердискурсивність	50
1.3.2. Теорія інтертекстуальності в контексті сучасної методології ...	54
Висновки до першого розділу	59
РОЗДІЛ 2. ПОСТАТЬ АВТОРА ЯК РЕЦЕПТИВНА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНА ПАРАДИГМА.....	61
2.1. Формування парадигми <i>письменник</i> в контексті інтертекстуальної теорії автора	61
2.1.1. Автор як літературознавча категорія.....	62
2.1.2. Постструктуралістська «смерть автора» в теорії інтертексту.....	68
2.1.3. Письменник як парадигма.....	73
2.1.4. Контури парадигми <i>Достоевський</i>	77
2.2. Функціонування імені автора в інтертексті	81

	3
2.2.1. Типові маркери інтертекстуальності	81
2.2.2. Персонаж як презентант автора	86
2.2.3. Містичний компонент як домінуюча якість парадигми <i>Достоевський</i>	90
2.3. Інтертекстуальний рецептивний потенціал знакового імені письменника	97
2.3.1. Функція рецепції в інтертекстуальному діалозі «автор – автор» ...	97
2.3.2. Парадигма <i>письменник</i> у культурологічному контексті	99
Висновки до другого розділу	103
РОЗДІЛ 3. ДОСТОЄВСЬКИЙ ЯК ТРАНЗИТИВНА ПАРАДИГМА ФРАНЦУЗЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ ХХ-ХХІ СТ.....	105
3.1. Вхідження Ф. Достоевського у французьку культуру.....	105
3.2. Транзитивність парадигми <i>Достоевський</i> у французькому літературному процесі ХХ ст.....	112
3.2.1. Модерністська інтерпретація Ф. Достоевського	114
3.2.2. Трансгресія «містичного реалізму» Ф. Достоевського у практику письма літератури «католицького відродження».....	129
3.2.3. Філософський вимір парадигми письменника	138
3.2.4. Семантика парадигми <i>Достоевський</i> у художній інтерпретації Нового Роману та нового Нового Роману.....	153
3.3. Функціонування парадигми <i>Достоевський</i> в постмодерністському тексті.....	164
3.3.1. Жанрово-антропологічний аспект парадигми <i>Достоевський</i> у романі М. Уельбека «Можливість острова»	164
3.3.2 Роман Ф. Бегбеде «Простіть і відпустіть» як зразок постмодерністського обігрування парадигми	177
Висновки до третього розділу	185
ВИСНОВКИ	187
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	193

ВСТУП

Поетологічний дискурс другої половини ХХ ст. позначений домінуванням французької наукової традиції. Сучасна літературна теорія у своїх магістральних течіях значною мірою продовжує розвивати провідні концепти структуралізму і постструктуралізму. Якщо більшість із них сьогодні використовується у значенні загальноприйнятих методологічних констант, що не потребують критичної ревізії, то навколо теорії інтертекстуальності продовжують точитися активні дискусії.

Упроваджений наприкінці 60-х років минулого століття Ю. Крістеву і підхоплений іншими постструктуралістами на чолі з Р. Бартом, термін «інтертекстуальність» продовжує залишатися одним із найзатребуваніших теоретичних понять. Приклад такого вдалого термінотворення переконливо засвідчує, що інтертекстуальність надзвичайно точно виявила й позначила іманентну конститутивну властивість літератури, суть якої полягає у простій і начебто загальновідомій істині, що література складається з пов'язаних між собою в той чи інший спосіб текстів. Подібна проблематика віддавна привертала увагу істориків літератури та дослідників-компаративістів, які відстежували джерела впливів і зв'язків як у конкретних текстах, так і у творчості окремих письменників або в національних літературах загалом. Прозорий генетичний зв'язок із проблемним спрямуванням згаданих студій змушував теоретиків інтертекстуальності категорично відмежовуватися від їхнього спадку. Якщо до підсумкових завдань порівняльного методу входило виявлення фактів зв'язків, впливів чи подібностей із подальшою вказівкою на їх природу – генетичну, контактну чи типологічну, то інтертекстуальний аналіз із цього моменту лише розпочинався: інтертекстуальні дослідження використовують теорію джерел і впливів як обов'язковий, проте лише перший етап на шляху до функціональної інтерпретації, що становить суть власне інтертекстуальної теорії. Тому закономірно, що остання розглядається сьогодні не в опозиції

до порівняльного методу, а як повернення до поетологічного руслу.

Поняття «інтертекст» виявилось настільки широким, що сьогодні вже правомірно вести мову про теорії (sic) інтертекстуальності (Н. П'єге-Гро [171]) або про спеціальну метанауку інтертекстологію (Г. Косіков [115]). Теорія інтертекстуальності на самому початку свого виникнення була задекларована як опозиція до інтерсуб'єктивності. Багатозначність терміна «інтертекстуальність» успадкована від багатозначності самого поняття «текст». Варіювання розуміння тексту в жодному разі не ставило його під сумнів як осердя інтертекстуального аналізу, проте фігури автора і читача виштовхувалися на маргінеси дослідницької уваги. Завдяки дослідженням М. Ріффатера [355], який аналізує інтертекст з точки зору читацької компетенції, реципієнта вдалося частково реабілітувати. Натомість фігура автора залишилася поза межами теорії інтертекстуальності. Автор трактувався лише як особливий читач, але не продуцент інтертексту.

На противагу автороцентристським підходам, що панували з часів визнання в літературі постаті авторства й досягли крайнього вираження в біографічному методі, структуралізм відзначився байдужістю до фігури автора, а постструктуралізм проголосив відвертий наступ на неї («Смерть автора» Р. Барта [6], «Що таке автор?» М. Фуко [189]). «Вбивство» автора в постструктуралістській теорії, віддання тексту на поталу читачеві виявилися не здатними цілком усунути авторську особистість, так чи інакше присутню в текстах. Її можна мислити як парадигму письменника, а якщо вона переходить у тексти інших авторів, то перетворюється на інтертекстуальну парадигму митця, що реалізує себе в іншій функціональній програмі. Отже, з вищевикресленого явища перед нами постає актуальна, породжена загальною теорією інтертекстуальності проблема. З метою оприявлення конститутивних параметрів парадигми автора (*письменника*) виокремлено презентативну постать Ф. Достоєвського – одного з тих, хто складає своєрідний пантеон чи

«канон» світової літератури (за формулою Г. Блума [24]). Цей митець не лише долає національні кордони, але, виходячи за межі самої літератури, постає культурологічною парадигмою. Оригінальна творчість російського класика являла той потужний тип письма, що спровокував нові теоретичні ідеї. Ц. Тодоров навіть стверджував, що «інтертекстуальність винайшов Достоевський, а не Бахтін»* [371, с. 165] (такої ж думки дотримувалася Ю. Крістева [321]).

Інтертекстуальна парадигма *Достоевський*, звичайно, спирається на світову рецепцію письменника, проте дослідження такого обсягу матеріалу є недосяжним завданням. Робота зосереджується лише на французькій рецепції класика в її презентативних зразках. До того ж враховується, що концепт інтертекстуальності породжений саме французькою теорією. Вибір французької версії парадигми зумовлений також тим, що вона найбільш впливово працювала в європейському літературному контексті, значною мірою сформувала її сучасний інтертекстуальний контур, на цьому прикладі можна простежити більшість можливих варіантів означеної проблеми. Ми спостерігаємо в даному разі парадигму в парадигмі: тобто французька парадигма Достоевського, яка є цілком самостійною одиницею, підпорядковується загальній інтертекстуальній парадигмі *Достоевський*.

Про вплив Ф. Достоевського на французьку літературу йшлося багатократно [225; 137; 288]. Окремим дискурсивними жанром стали огляди критичної рецепції російського письменника [334]. Найбільша кількість праць стосується осібних випадків сприйняття Ф. Достоевського [297; 350; 267; 366]. Усі подібні ракурси також висвітлюють вказану інтертекстуальну парадигму. Проте реконструювання парадигмальної постаті письменника за мету загалом не ставилося. Отже, **актуальність та новизна** дослідження аргументуються наведеними міркуваннями.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в колі

* Тут і далі переклад українською наш. – Р.Д.

проблематики вітчизняного літературознавства фігуру письменника розглянуто як генералізуючу парадигму інтертекстуальної теорії. Виявлено контури авторської присутності в тексті та способи деконструкції та реконструкції фігури автора внаслідок іншомовної інтертекстуальної рецепції. Простежено функціональне навантаження знакового імені автора в аспекті комунікативного потенціалу його текстів, перетворення його на своєрідну версію тропу, ідентифікування як парадигми *письменник*.

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

Дисертацію виконано на кафедрі зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича в контексті комплексної науково-дослідної теми «Комунікативний потенціал літературного тексту та його складових в аспекті сучасної літературознавчої методології» (номер державної реєстрації 0111U000182). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (протокол № 1 від 25 лютого 2010 р.).

Мета дослідження полягає в аналізі сучасного стану інтертекстуальної теорії в аспекті фігури письменника як презентанта власної творчої спадщини, в констатуванні та ідентифікації фігури письменника у значенні специфічної інтертекстуальної парадигми, розгляді параметрів її функціонування в іншомовному культурному середовищі; у теоретичному осмисленні проблеми продуктивності функціонування парадигми письменника в інтертекстуальному полі.

Мета роботи передбачає виконання низки **завдань**:

- проаналізувати динаміку формування ключових етапів теорії інтертекстуальності та її входження в український науковий контекст;
- виявити місце та роль категорії автора в сучасній теорії інтертекстуальності;
- розкрити функціональний сенс присутності автора в тексті;
- виявити конститутивні аспекти постаті письменника як

парадигми;

- дослідити рецептивний ресурс знакового імені письменника;
- простежити ключові вектори розгортання парадигми

Достоевський в іншомовному культурному просторі;

- розкрити роль позалітературних культурних текстів (літературознавчий дискурс, філософія, театр, кіно тощо) у формуванні інтертекстуальної парадигми *Достоевський*.

Об'єктом дослідження обрано презентативні французькі тексти кінця ХІХ – початку ХХІ ст., які з очевидністю демонструють рецепцію парадигми *Достоевський* представниками модернізму (А. Жід, М. Пруст), «католицького ренесансу» (Ж. Бернанос, П. Клодель, Ф. Моріак, Ш. Пегі), екзистенціалізму (А. Камю, Ж.-П. Сартр), Нового Роману (М. Бютор, А. Роб-Гріє, Н. Саррот) та нового Нового Роману (Ф. Солерс), «нової філософії» (А. Глюксман, Б.-А. Леві), постмодернізму (М. Уельбек, Ф. Бегбеде). Звернено увагу на показові зразки театральної (А. Брасак, А. Камю, Ж. Копо і Ж. Круе,) та кінорецепції (М. Блюваль, Ж. Лампен, А. Жулавський, П. Леон, Р. Брессон, К. Отан-Лара та ін.), що демонструють культурологічний потенціал даної парадигми.

Предмет теоретичного аналізу – парадигма *Достоевський* та її інтертекстуальне функціонування у французькому культурному просторі.

Теоретико-методологічною основою дослідження стали праці: з історичної поетики – С. Аверінцева, М. Бахтіна, О. Білецького, О. Веселовського, В. Виноградова, Г. Гачева, М. Гіршмана, Р. Гром'яка, Д. Затонського, Н. Копистянської, Б. Кормана, Р. Мниха, О. Потєбні, Р. Якобсона; з теорії літературної рецепції та герменевтики – К. Ванхузера, Г.-Г. Гадамера, Р. Гром'яка, М. Зубрицької, М. Ігнатенка, Р. Інгардена, В. Ізера, С. Квіта, Г. Клочека, З. Лановик, М. Мерло-Понті, П. Рікера, О. Червінської, Г. Шпета, Г.-Р. Яусса; із теорії інтертекстуальності – І. Арнольд, М. Бахтіна, Р. Барта, Г. Блума, У. Бройха, Г. Денисової, Ж. Дерріди, У. Еко, Ж. Жанетта, О. Жолковського, І. Ільїна, К. Кроо,

Р. Лахман, Ю. Лотмана, Н. Корабльової, Ю. Крістевої, Н. Кузьміної, В. Москвіна, Н. П'єге-Гро, Р. Нича, В. Просалової, М. Пфістера, М. Ріффатера, І. Смирнова, Ф. де Соссюра, Ю. Тинянова, Ц. Тодорова, Н. Фатєєвої, М. Фуко, В. Чернявської, М. Шаповал, Р. Якобсона, М. Ямпольського, а також дотичної до неї компаративістської наукової практики – О. Білецького, Р. Веллека, А. Волкова, Н. Крутікової, Д. Наливайка, А. Нямцу, П. Рихла, Д. Чижевського, О. Шпильової, з теорії постмодернізму – розвідки Т. Гундарової, Д. Затонського, І. Ільїна, Ж.-Ф. Ліотара, Н. Ліхіної, Г. Мережинської, Р. Рорті. З поетики діалогу – праці М. Бахтіна, М. Бубера, М. Гіршмана, Е. Левінаса, П. Рихла, П. Рікера, В. Федорова.

Методика дослідження спирається на комплексний інструментарій історичної поетики, компаративістики, герменевтики та рецептивної поетики, теорії інтертекстуальності, а також напрацювання класичних досліджень із достоєвськознавства та поетологічних проблем сучасної французької літератури.

Джерельна база – фонди Національної бібліотеки України імені В. Вернадського, Російської національної бібліотеки імені М.Є. Салтикова-Щедріна, Національної бібліотеки Франції.

Теоретичне й практичне значення дисертації. Висновки та результати дослідження оновлюють поле подальших наукових розвідок із проблем поетики, зокрема з теорії інтертекстуальності та специфіки функціонування в ній парадигмальної фігури письменника, а також із теорії тропів і теорії інтермедіальності.

Матеріали дисертації можуть бути використані в підготовці поетикологічних наукових посібників і підручників, відповідних лекційних курсів, у розробці спецкурсів із проблем інтертекстуальності, рецептивної поетики, а також при роботі над курсовими, дипломними і магістерськими науковими проектами.

Особистий внесок дисертанта: робота повністю є самостійною

розробкою нової теоретичної проблеми; провідний концепт дослідження (письменник як інтертекстуальна парадигма) авторський і розглядається вперше.

Апробація роботи здійснювалася на аспірантських семінарах та засіданнях кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. Основні положення та результати дослідження були представлені в доповідях на Міжнародному науковому симпозиумі «Візуалізація образу дитини в літературі» (Львів, 2007), Міжнародній науковій конференції «Мультикультурні аспекти сучасного літературознавчого дискурсу» (Чернівці, 2008), Міжнародній науково-практичній конференції «Стан та перспективи розвитку славістики на початку третього тисячоліття» (Київ, 2009), IX Міжнародному Форумі русистів України «Русский язык в семье славянских и мировых языков в эпоху глобализации» (Алушта, 2009), VI Міжнародних Чичерінських читаннях «Світова класика в літературно-критичному дискурсі XXI століття» (Львів, 2009), Міжнародній науковій конференції «Мультикультуралізм у перспективі літературознавчої антропології» (Чернівці, 2009), Міжнародній науково-практичній конференції «Роль искусства и гуманитарных наук в развитии международного сотрудничества и евроинтеграции» (Харків, 2009), III Міжнародному симпозиумі «Русская словесность в мировом культурном пространстве» (Москва, Росія, 2009), VI Міжнародній науково-практичній конференції «Наукова молодь: досягнення та перспективи» (Луганськ, 2010), Міжнародному симпозиумі «Література. Діти. Час» (Львів, 2010), IV Міжнародному симпозиумі «Современные проблемы литературоведения» (Тбілісі, Грузія, 2010), Міжнародній науковій конференції «Поетика містичного» (Чернівці, 2010), I Міжнародній науково-практичній Інтернет-конференції «Наукова молодь: інноваційні підходи в освіті і науці» (Луганськ, 2011), Міжнародній науковій конференції «Топос тварини як антропологічне дзеркало» (Київ, 2011), XI

Міжнародній конференції «Духовные начала русского искусства и просвещения» (Великий Новгород, Росія, 2011), Міжнародній науковій конференції «Генеза жанрових форм у контексті інтермедіальності» (Чернівці, 2011), Міжнародній науковій конференції «Ф.М. Достоевский в современном поликультурном пространстве» (Брест, Білорусь, 2011).

Публікації. Основний зміст дисертації викладено в дев'яти одноосібних та одній у співавторстві публікаціях у спеціалізованих виданнях, що входять до затвердженого ВАК України переліку наукових фахових видань, а також у шести додаткових публікаціях. Загальний обсяг – 8,5 друк. арк.

Обсяг і структура дисертації. Структура дисертації, зумовлена логікою викладення матеріалу, складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (377 позицій). Загальний обсяг дисертації становить 226 сторінок, із них 192 основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ПОЗИЦІЇ ТЕОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В МЕТОДОЛОГІЧНОМУ КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

1.1. Становлення теорії інтертекстуальності

Уперше поняття «інтертекстуальності» зафіксоване в статті французької дослідниці Ю. Крістєвої «Бахтін, слово, діалог і роман» (1967) [320]. Відтоді воно розпочало своє активне функціонування, зазнаючи водночас найрізноманітніших потрактувань. Характерна трансформація частовживаності первісного значення терміна сприяла ширшому його застосуванню і, як наслідок, популярності в колі науковців. Проте неминучі деформації, яким він при цьому піддавався, призвели до відсутності необхідної термінологічної чіткості й однозначності. Повноцінне сучасне розуміння теорії інтертекстуальності стає можливим лише з урахуванням її витоків і генеалогічних модифікацій.

1.1.1. Інтертекстуальність і порівняльне літературознавство.

Ю. Крістєва виводить інтертекстуальність із трьох основних джерел – російського формалізму, діалогічної концепції М. Бахтіна та теорії анаграм Ф. де Соссюра [117]. Прикметно, що порівняльне літературознавство, з яким, здавалося б, інтертекстуальність має безпосередній зв'язок, тут навіть не згадується. Проте, трактуючи інтертекстуальність як «міжтекстовий діалог» [117, с. 173], авторка ідеї тим самим проникає у сферу компаративістики. Спорідненість інтертекстуальної проблематики з теорією джерел і так званою впливологією неодноразово відзначалася дослідниками. Так, Н. П'єге-Гро зауважує, що, «погортавши те чи інше видання класичних текстів, легко переконатися в тому, що інтертекстуальність, як правило, – всього лише «сучасне» слово, за допомогою якого позначають цілком традиційну теорію джерел» [171, с. 43]. На думку М. Гловінського, «відкривання впливів, показ

залежностей, вистежування запозичень» – традиційна проблематика для «ретельного історика літератури», тому теорія інтертекстуальності в певному сенсі може виглядати як «посмертний тріумф впливології, тільки в іншому вбранні» [62, с. 285]. Відчуваючи очевидність подібних аналогій, перші теоретики інтертекстуальності воліли кардинально відмежуватися від попередніх компаративістських напрацювань. Р. Барт проводив між означеними явищами чітку методологічну демаркаційну лінію, спираючись на розрізнення твору і тексту. Якщо твір має автора і «може входити до процесу філіяції», то стосовно тексту можна сказати, що «в ньому відсутній запис про батька» [189, с. 494], його «треба розглядати не як завершений, закритий продукт, а як прогрес продукування, «підключений» до інших текстів, інших кодів (це і є *інтертекстуальність*)» [189, с. 497]. Тож відмінність між традиційною компаративістикою та теорією інтертекстуальності, зрештою, постає як різниця між твором і текстом. Причому конститутивним елементом останнього виступає відсутність авторської інституції.

Бартівська позиція до сьогодні залишається опорною в дослідженні даної проблеми. З неї у своїх міркуваннях виходить Д. Наливайко, стверджуючи, що «засадничими концептами традиційної компаративістики є автор та твір і взаємозв'язки та взаємодії між авторами і між творами як автономними величинами. В інтертекстуальній теорії вихідним, засадничим є концепт інтертексту як універсальної іманентної категорії, позбавленої статусу «авторства» [198, с. 36]. Н. П'єге-Гро вважає, що лише автономія тексту, тобто дистанціювання його від автора, уможливила виникнення поняття інтертексту: «той факт, що текст перестали співвідносити з історією і, головне, з його автором, з авторською психологією й авторським задумом, власне, і дозволив розглядати взаємодію творів і зіткнення дискурсів як рушійну силу літературної еволюції і як її найважливіше смислоутворююче начало» [171, с. 76]. Водночас дослідниця визнає, що цілковите виключення авторської

інтенційності, а разом і відмежування від теорії джерел, властиве «риторичній суворості перших визначень інтертекстуальності» [171, с. 65]. Уже Л. Женні стверджував, що «всупереч тому, що пише Юлія Крістева, інтертекстуальність у вузькому сенсі слова зовсім не чужа теорії «джерел» (цит. за: [171, с. 78]). Цю початкову антикомпаративістську налаштованість інтертекстуальної теорії можна пояснити, звернувшись до методологічної ситуації, в якій вона виникає.

Наприкінці 50-х років минулого століття на другому з'їзді Міжнародної асоціації компаративістики (1958) Р. Веллек констатував кризу традиційного порівняльного літературознавства. При цьому він мав на увазі насамперед французьку контактну-генетичну компаративістику: «Умовна демаркація предмета та методології, механічність концепту першоджерел та впливів, мотивація, зумовлена культурним націоналізмом, якою б вона не здавалася плідною, становлять, на мою думку, комплекс симптомів, що засвідчують довготривалу кризу у сфері компаративістики» [198, с. 119]. Причому цей стан відзначався так само і французькими компаративістами, що засвідчує, наприклад, повна назва відомої праці Р. Етьємбля «Порівняння не доказ» (1963) («*Comparaison n'est pas raison: la crise de la littérature comparée*») [299]. Отож не дивно, що теорія інтертекстуальності на той час не хотіла мати нічого спільного зі скомпрометованою компаративістикою. Особливо в її французькому спрямуванні, яке завжди зосереджувало увагу на виявленні задокументованих фактів зв'язків і впливів [148, с. 19–80]. З іншого боку, цілком логічно, що інтертекстуальна теорія виникає саме у Франції і саме в момент кризи компаративістської методології.

Задекларована інтертекстуальністю радикальна опозиція стосовно теорії джерел не дозволяє уникнути її на практиці, оскільки, за спостереженням А. Шевальє, «будь-яка конкретна праця над інтертекстуальними відносинами насправді проходить через етап дослідження джерел; те, що змінилося, – це мета, до якої вона прагне»

(цит. за: [62, с. 286]). Таким чином, як зазначає Д. Наливайко, «спостерігається активізація «впливології», зокрема вивчення вихідних джерел (претекстів) досліджуваних явищ; робиться це зазвичай в інших формах, сказати б, на вищому витку гносеологічної спіралі» [198, с. 16]. Іншими словами, інтертекстуальність дає нове життя теорії джерел, тим самим реанімуючи традиційну французьку компаративістику.

Сьогодні інтертекстуальність зараховують до «найновіших компаративістських методологій» [148, с. 16]. Відзначаючи, що інтертекстуальність «значною мірою гомогенна компаративістиці», Д. Наливайко розглядає останню як її попередницю, оскільки «її елементи та інтенції імпліцитно виникали в порівняльному літературознавстві й раніше й підчас фіксувалися, а то й експлікувалися» [148, с. 74]. Як видно із новітніх досліджень, компаративістика, попри початковий спротив, успішно інкорпорувала теорію інтертекстуальності до своєї методологічної бази. Щоб переконатися в цьому, варто лише переглянути кілька останніх номерів «Recherche Littéraire» – офіційного видання Міжнародної асоціації літературної компаративістики.

Своєрідне злиття теорії інтертекстуальності та порівняльного літературознавства, безперечно, оновлює компаративістичну методологію, але при цьому трансформується й поняття самої інтертекстуальності. Для останньої відкриваються ширші дослідницькі перспективи, зокрема й за рахунок перегляду функції автора в інтертексті, яка до цього моменту теоретиками інтертекстуальності практично ігнорувалася.

1.1.2. Ідеї російської формальної школи. Важливою віхою у становленні теорії інтертекстуальності був російський формалізм, який сьогодні традиційно зараховують до її джерел (див.: [120; 171; 257]). Р. Якобсон зауважив ще в 1935 р., що формальна літературознавча школа «належить до тих явищ нової російської науки, які збудили живе зацікавлення в сучасній світовій науці» [255, с. 11] (про європейський контекст російського формалізму див.: [84]). Щоправда, на той час він мав

на увазі переважно західнослов'янські країни й, насамперед, Празький лінгвістичний гурток, тоді як «у Німеччині та Франції знайомство з російською формальною школою обмежувалося вузьким колом славістів» [255, с. 12]. Головною перепорою для проникнення ідей формалізму в романо-германські країни, на думку вченого, виступав мовний бар'єр. Із появою перекладів праць представників формального методу Ю. Крістева визнавала, що вони «надихали» аналітиків-структуралістів: «вивчаючи внутрішню організацію «твору в собі», виділяючи всередині оповіді складові її одиниці та встановлюючи зв'язки між ними», формалісти започаткували особливий теоретичний підхід, який згодом знайшов «відголоси й аналогії в тих процесах набуття «гуманітарним» і «соціальним» знанням наукового статусу, що зазвичай іменуються *структуралізмом*» [117, с. 7]. Вплив російського формалізму, як виявляється сьогодні, не обмежився лише структуралізмом, але й знайшов продовження у постструктуралістській концепції інтертекстуальності.

Окреслюючи зв'язок формальної школи з новішими теоріями, варто враховувати неоднорідність, що характеризувала погляди її представників. «Формалізмів стає стільки ж, скільки й формалістів», – зауважував уже наприкінці 20-х років П. Медведєв, виокремлюючи всередині напряду чотири основні тенденції [13, с. 249–250]. До того ж слід зважати на еволюцію та трансформацію позицій школи (зокрема, внаслідок наступу офіційної марксистської ідеології). О. Ханзен-Леве, приміром, виділяє три фази становлення формалізму, між якими існують суттєві методологічні відмінності [228, с. 165–446]. З огляду на таку ситуацію, ідеї, що приписуються формальному методу загалом, часто потребують контекстуальних уточнень.

Важливим, наприклад, є положення про «автономію літературного тексту» [171, с. 63], під яким формалісти розуміли не стільки відокремленість конкретних текстів, скільки відособленість літератури від інших культурних та, ширше, «побутових» рядів. Намагаючись

«специфікувати і конкретизувати» літературну науку, формалізм проголошував предметом її дослідження «специфічні особливості літературного матеріалу» [250]. На думку Р. Якобсона, об'єктом аналізу повинна була виступати навіть «не література, а літературність, тобто те, що робить даний твір літературним твором» [254, с. 275]. Підхід до літературного твору як до «чистої форми» (за В. Шкловським [244, с. 226]) дозволяв констатувати унікальність предмета літературознавства, відмежовуючи його від посягань історії, філософії, психології чи інших наук.

Розглядаючи твір як систему, формалісти включали його до системи вищого порядку, якою постає література [206, с. 272]. «Іманентне» вивчення окремого тексту, поза його співвіднесеністю із системою літератури, допускалося лише як свідомо абстракція [206, с. 273]. Розвиток цих міркувань дозволяє зробити висновок, що формальний метод, натомість, пропонував іманентне дослідження літератури, також певною мірою абстрактне: «побудова замкненого літературного ряду <...> наштовхується щоразу на сусідні культурні, побутові в широкому сенсі, соціальні ряди і, таким чином, приречена на неповноту» [206, с. 270]. Визнаючи поряд із літературою існування інших систем, формалізм, проте, виключав їх зі сфери повноважень літературознавчого аналізу. Водночас сама література визначалася як динамічна та змінна система. Тобто в процесі еволюції певні елементи випадали з неї, тоді як інші абсорбувалися із суміжних систем. У формалістській термінології це позначалося як перехід «фактів побуту» в «літературні факти» і навпаки [206, с. 257, 273]. Співвіднесеність побуту з літературою здійснюється через мовленнєву функцію. Так само, як і «зворотна експансія літератури в побут» [206, с. 279].

Саме Ю. Тинянов наводить надзвичайно важливий для нашого дослідження приклад того, як «літературна особистість», «авторська особистість», «герой» також можуть переходити у сферу побуту [206,

с. 279]. Щоправда, образ літературної особистості, сформований значною мірою з ліричних героїв, виявляється далеким від реальної персони автора. Закономірно, що сьогодні, розглядаючи проблему «статусу суб'єкта висловлювання» в аспекті актів комунікації (зв'язок між читачем та автором), Ж.-М. Шеффер також звертає увагу саме на цю ситуацію, коли дійсний автор, втрачаючи свій реальний образ, перетворюється на «гаданий суб'єкт висловлювання» [240, с. 82–88]. Образ автора подекуди може доповнюватися його біографією, перетвореною на «апокриф» [206, с. 279]. У цьому випадку відбувається трансформація факту побуту в літературний факт. Обидва образи, корелюючи між собою, підпорядковуються загальній парадигмі конкретного письменника.

Однак міжсистемні зв'язки, як правило, перебували на маргінесах формалістських досліджень, головна увага фокусувалася на трансформаціях усередині літературної системи. У передмові до книги «Про теорію прози» (1929) В. Шкловський охарактеризував суть свого методу в теорії літератури, скориставшись такою «заводською» метафорою: «Я цікавлюся не станом світового бавовняно-паперового ринку, не політикою трестів, а тільки номерами пряжі та способами її ткати» [244, с. 6] (метафора мала би бути особливо близькою Р. Барту). Причому ці способи, або «прийоми» («Мистецтво як прийом», 1917), розглядалися не самі по собі, а в зіставленні, «тому вся книга присвячена вивченню питання про зміну літературних форм» [244, с. 6]. Очевидно, що дані принципи, зокрема дотично до розуміння постаті автора в тексті, можна вважати конститутивним для формального методу загалом.

Діахронічний зріз літературної системи представляв для формалістів «діалектичну зміну форм», що становило суть літературної еволюції (Ю. Тинянов «Про літературну еволюцію», 1927). У її тлумаченні вони, як і теоретики інтертекстуальності, відмежовувались від «історико-літературних праць старого типу»: «Еволюцію літератури ми вивчаємо тією мірою, якою вона має специфічний характер, і в тих межах, в яких

вона виступає самостійною, незалежною безпосередньо від інших рядів культури» [250]. Зокрема, Б. Ейхенбаум виносив за рамки даного проблемного поля питання біографії чи психології творчості, наголошуючи на безособовому характері еволюції [250]. З огляду на це, потребували перегляду звичні історико-літературні поняття «традиції», «впливу» тощо.

Поняття «традиції», на думку Ю. Тинянова, є «неправомірною абстракцією» і лежить в іншій площині, а як головне поняття літературної еволюції повинна розглядатися «зміна систем» [206, с. 198]. Еволюція в цьому плані протистоїть генезі. Замість спадковості та наслідування висвітлювалися боротьба та відштовхування: «кожна літературна спадковість є передусім боротьбою, руйнуванням старого цілого і новою будовою старих елементів» [206, с. 198]. Отже, нова форма постає на основі попередньої форми, трансформуючи її функціональну структуру.

Найкращою ілюстрацією цього процесу слугує пародія, вчення про яку максимально зближує формалізм із теорією інтертекстуальності [120, 171, 257]. Формалісти значно розширили звичне розуміння пародії як комічного жанру. Головною її ознакою для них виступала спрямованість одного твору на інший, що розумілася не як проста співвіднесеність двох творів, а по-особливому наголошена [206, с. 289]. Важливе уточнення полягало в тому, що «спрямованість може стосуватися не тільки певного твору, але й певного ряду творів, причому їх об'єднуючою ознакою можуть бути – жанр, автор, навіть той чи інший напрям» [206, с. 289]. Тут знову ж таки акцентуємо увагу на ролі автора, за яким закріплюється право виступати важливою складовою міжтекстової взаємодії.

Стосовно пародії, то формалісти, зокрема Ю. Тинянов, напряму пов'язували її актуальність з актуальністю її об'єкта («Пародія літературно жива настільки, наскільки живе те, що пародіюється» [206, с. 274]), що пояснювало її спрямованість на зразки сучасної літератури або ж на ті, які не втратили на даний момент значущості. У зв'язку з цим Р. Якобсон

наполягав на тому, що частина літературної традиції, яка зберігає свою життєвість, повинна розглядатися на синхронічному рівні з сучасною літературною продукцією [253, с. 196]. Пародіювання не тільки підтримує цю життєвість, але й використовується задля власної актуалізації. На відміну від наслідування, пародія завжди пов'язана зі зміною значення. Як зауважував Ю. Тинянов, «всі методи пародіювання, без винятку, полягають у зміні літературного твору», позаяк відбувається перехід елементів з однієї літературної системи в іншу [206, с. 294]. Дослідник унаочнював це такою лінгвістичною паралеллю: «Кожне вживання слова в іншому оточенні чи контексті є частковою зміною його значення» [206, с. 294]. Якщо ж скористатися інтертекстуальною термінологією, то тут йдеться про механізми деконтекстуалізації та реконтекстуалізації.

Елемент, який трансплантується з однієї системи в іншу, зберігає «пам'ять» про своє походження. Уведення його в нову систему призводить до руйнування системності, а точніше – «з'ясування її умовності» [206, с. 301]. Іншими словами, відбувається порушення лінійного розгортання тексту, який починає відсилати до інших текстів. Сьогодні це розглядається як один із найважливіших маркерів інтертекстуальності [171, с. 133].

Отже, проголошуючи автономність літератури щодо інших культурних та соціальних систем, формалісти зосередили увагу на системності самої літератури. Формальний рівень літературної еволюції дозволив поставити проблему міжтекстових відношень. Принципи, виявлені на прикладі пародії, як показує сучасна інтертекстуальна практика, можуть бути застосовані в цьому аспекті до будь-яких літературних зразків. Водночас, підкреслимо, винесення фігури автора за дужки формалістичних досліджень не було абсолютним. Навпаки, текстуалізація цієї категорії передусім створювала передумови для її вивчення на новому рівні.

1.1.3. *Теорія діалогізму М. Бахтіна як ключовий концепт інтертекстуальності.* Слід підкреслити, що попри важливу роль формальної школи у становленні теорії інтертекстуальності, головним її джерелом були концепції М. Бахтіна. Показово, що навіть самий термін «інтертекстуальність» уперше вживається у статті Ю. Крістєвої під назвою «Бахтін, слово, діалог і роман» [320]. Появу праць російського вченого вона називає «найяскравішою подією й однією з найпотужніших спроб подолати формалізм» [117, с. 165]. М. Бахтін, на переконання французької дослідниці, одним із перших запропонував модель, для якої «літературна структура не наявна, а виробляється стосовно іншої структури», в основі чого лежала концепція *літературного слова* як «діалогу різних видів письма – самого письменника, отримувача (або персонажа) і, нарешті, письма, утвореного нинішнім або попереднім культурним контекстом» [117, с. 164–165]. Отже, бахтінське розуміння діалогу стає наріжним каменем теорії інтертекстуальності.

Щоправда, натепер стверджується, що в даному випадку Ю. Крістєва виступає «не стільки реципієнтом, скільки вибіркоким інтерпретатором, спів-творцем (у доброму і не зовсім доброму сенсі слова)». Однак це не заперечує того факту, що саме так потрактована концепція російського вченого перетворюється на «один із інтелектуальних лозунгів, поширених у Франції 1970–1980-х років», який продовжує бути надивовижу плідним і для сучасного літературознавства [3, с. 119–122]. Французька дослідниця й не приховувала, що вона «пропонує своє прочитання Бахтіна» [117, с. 12]. Унаслідок цього, на думку Г. Косікова, діалого-поліфонічна концепція М. Бахтіна піддалася щонайменше трьом «перекручуванням» [115, с. 14]. По-перше, чого не заперечувала сама Ю. Крістєва, вона «ніби перевернула «гегеліанського» Бахтіна і зробила з нього Бахтіна «фрейдівського» [116, с. 7]. Тобто замість бахтінського «іншого», який перебував на міжособистісному рівні, запропонувала розглядати «іншу реальність всередині дійсності свідомості» [116, с. 7]. З цього випливала

друга відмінність: «Якщо у Бахтіна поліфонічний діалог відбувається саме між суверенними суб'єктами, які володіють особистісним «ядром», що не піддаються ні вичерпанню, ні розкладанню, то у Крістєвої – між позаіндивідуальними, безособовими – надсуб'єктними і досуб'єктними – словесно-ідеологічними інстанціями (текстами і дискурсами), які лише «зустрічаються» і «переплітаються» в окремих індивідах» [115, с. 15]. Нарешті, третє розходження Г. Косіков вбачав у своєрідній «карнавалізації інтертексту», «звільненні від істини», внаслідок зіткнення «ніяк не ієрархізованих ідеологій («точок зору», «голосів», «текстів»)» [115, с. 16–17]. Однак подібні розбіжності жодним чином не знімають безпосереднього зв'язку теорії інтертекстуальності з концепціями М. Бахтіна. Їх детальний аналіз видається перспективним саме в плані органічної трансформації конститутивних параметрів цієї теорії на сучасному етапі.

Автор «Проблем поетики Достоевського» вважав, «що слово за своєю природою діалогічне» [12, т. 6, с. 205]. Ю. Крістєва справедливо вказувала, що поняття «слово» в працях російського вченого вживається не тільки в нейтральному значенні – як «семантична одиниця мови», а й у значенні «дискурсу», тобто як суб'єктне слово [117, с. 14–15]. Враховуючи розрізнення *langue* і *parole* Ф. Соссюра, його концепція мовлення «відповідала тому уявленню, яке Бенвеніст позначав як *дискурс*, маючи на увазі «мову, що присвоюється індивідом» [117, с. 169]. Хоча строгий лінгвістичний підхід виключає діалогічні відношення між елементами мови, між елементами тексту й між самими текстами [12, т. 6, с. 204], проте це не означає, що таких відношень не існує взагалі. Вони, на думку М. Бахтіна, могли б стати об'єктом дослідження для спеціальної науки – металінгвістики [12, т. 6, с. 205]. Вже тут у буквальному вигляді постулювалася проблема міжтекстового діалогу.

Реалізація бахтінської «діалогічності» виявляється можливою лише через суб'єктність. Як він підкреслював, «діалогічні відношення не можуть

бути зведені до відношень логічних і предметно-сміслових, які самі по собі позбавлені діалогічного моменту. Вони повинні убитися в слово, стати висловлюваннями, стати вираженими у слові позиціями різних суб'єктів, щоб між ними могли виникнути діалогічні відношення» [12, т. 6, с. 205]. Кожне висловлювання має свого автора, творця, що його позицію воно представляє [12, т. 6, с. 206]. За М. Бахтіним, діалогічні відношення можливі також і між «мовними стилями», «соціальними діалектами», за умови, якщо «вони сприймаються як певні смислові позиції», проте це вже не входить до сфери металінгвістики [12, т. 6, с. 206–207]. З подібних тверджень Ю. Крістева зробила свій висновок: М. Бахтін «включає текст в життя історії та суспільства, що в свою чергу розглядаються як тексти, які письменник читає, і, переписуючи їх, до них підключається» [117, с. 166]. Інтертекстуальна теорія, таким чином, постає з того, що Крістева «встановила паралель між статусом діалогічного слова в Бахтіна і статусом текстів» [171, с. 69]. Дослідниця розширила поняття «висловлювання», урівнюючи його з поняттям «тексту», що в свою чергу теж набувало доволі широкого наповнення.

За своєю природою діалог інтерсуб'єктивний. Однак його неприпустимо розглядати тільки на рівні звичайної лінійної комунікації. Висловлювання стосується предмета, який містить «сліди» його попередніх вживань. Тому воно завжди певною мірою на них відповідає. Якщо не враховувати цього, то суб'єкт мовлення поставав би в ролі «біблійного Адама, що має справу тільки з незайманими, ще не названими предметами, що вперше дає їм імена». Насправді, «предмет мовлення того, хто говорить, яким би не був цей предмет, не вперше стає предметом мовлення в даному висловлюванні, і даний мовець не перший говорить про нього. Предмет, так би мовити, вже обговорений, уже був об'єктом суперечок, висвітлений і оцінений по-різному, на ньому схрещуються, сходяться і розходяться різні точки зору, світогляди, напрями» [12, т. 5,

с. 198–199]. Тож, звідси, діалог розгортається не лише горизонтально, а й вертикально, враховуючи всі свої попередні «висловлювання».

Спрямованість діалогу на попередні висловлювання водночас поєднується з орієнтацією на майбутні. «Зверненість до кого-небудь», «адресованість» М. Бахтін вважав конститутивною ознакою висловлювання як такого [12, т. 5, с. 200]. Тут постулюється визначальна роль «іншого», що його обов'язково враховує діалогічне висловлювання. В такий спосіб підтримується неперервність мовленнєвого спілкування.

Діалогізм, в інтерпретації Ю. Крістєвої, «розглядає будь-яке слово як слово про слово, звернене до іншого слова: лише в тому випадку, коли слово бере участь у подібній поліфонії, належить «міжтекстовому» просторові, воно виявляється *повнозначним*» [117, с. 16]. Звісно, подібне трактування суттєво розширює бахтінське розуміння діалогізму. Дослідниця все ж таки була змушена визнати, що «діалог, в який вслухається Бахтін, – це діалог між авторським «я» і «я» персонажа – авторського двійника» [117, с. 16]. Тобто у Бахтіна досліджується переважно не міжтекстовий діалог, а діалог усередині тексту. На основі цього Н. Чернявська навіть пропонує означати такий тип відношень «інтратекстуальним», а не інтертекстуальним [232, с. 182].

На думку Ю. Крістєвої, оригінальність концепцій М. Бахтіна, безперечно, породжена об'єктом його дослідження – текстами Достоевського [117, с. 18], позаяк на їх основі постає оригінальна діалогічна теорія, адже вчений стверджував, що саме Достоевський створив «нову художню модель світу», яка може бути означена як «поліфонічна» [12, т. 6, с. 7]. В такий моделі автор виступає як організатор і рівноправний учасник діалогу, він не залишає за собою права «останнього слова». Даний принцип відображає «діалогічну природу самого людського життя і людської думки» [12, т. 6, с. 85]. Оскільки поліфонічний роман виступає художньою моделлю світу, яка відбиває його закони, то, закономірно, що діалогічні принципи, розроблені в межах

цієї моделі, можуть бути застосовані, як то й зроблено Ю. Крістевою, на значно ширшому культурологічному просторі.

Отже, надзвичайно різноплановий науковий спадок М. Бахтіна концентрується для теоретиків інтертекстуальності в поняттях «висловлювання», «діалогу», «поліфонії», «карнавалу». Зазначаючи певних трансформацій – закономірних доповнень, але так само і звужень, – вони лягли в основу концепції «інтертекстуальності». Сучасне звертання до праць М. Бахтіна в цьому аспекті не лише реконструює генезу теорії, але й може, внаслідок експлікації відкинутих і непомічених ідей, спрямувати її подальший розвиток. Одним із плідних напрямів такого синтезу, на нашу думку, є зняття категоричної опозиції «інтертекстуальність»/«інтерсуб'єктивність», що дозволяє переглянути роль автора у продукуванні інтертексту.

1.1.4. Термін «інтертекстуальність» у працях Ю. Крістевої. Термін «інтертекстуальність» демонструє один із тих рідкісних випадків в історії термінотворення, коли можна точно вказати автора та дату його виникнення. Як уже зазначалося, Ю. Крістева вперше вживає його у статті «Бахтін, слово, діалог і роман» (1967). Хоча В. Москвін наводить чимало прикладів вживання дієслова «intertexere» та його похідних у середньовічній латинській традиції, проте теорія інтертекстуальності виникає незалежно від неї [142, с. 7–10]. Авторка ідеї прозора вказувала саме на той науковий контекст, який безпосередньо вплинув на її термінологічну ініціативу. Чільне місце в ньому, про що йшлося вище, займали концепції формалістів та М. Бахтіна, а також – на рівні відштовхування – традиційна французька компаративістика.

Не приховуючи того, що вона досить вільно інтерпретує М. Бахтіна, Ю. Крістева приписує йому відкриття в галузі теорії літератури того, що «будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст – це всотування і трансформація якого-небудь іншого тексту» [117, с. 167]. Опираючись на спостереження російського вченого над творчістю

Ф. Достоевського, згідно з якими «ідея інтеріндивідуальна й інтерсуб'єктивна, сфера її буття не індивідуальна свідомість, а діалогічне спілкування між свідомостями» [12, т. 6, с. 99], дослідниця вважала можливим «на місце поняття «інтерсуб'єктивність» встановити поняття інтертекстуальність» [117, с. 167].

Наукова інтерпретація інтертекстуальності значною мірою базується на розумінні природи тексту. Ю. Крістева визначає текст як «певну транслінгвістичну конструкцію; вона перерозподіляє порядок мови і зв'язує комунікативне мовлення, націлене на безпосередню передачу інформації, з іншими, попередніми чи одночасними, висловлюваннями різних типів» [117, с. 136]. Із цього випливає, зокрема, що «кожен текст постає як пермутація інших текстів, інтертекстуальність; у просторі того чи іншого тексту перехрещуються і нейтралізують один одного декілька висловлювань, взятих з інших текстів» [117, с. 136].

Текст в інтерпретації Ю. Крістєвої набуває доволі широких параметрів. Через поняття «ідеологема» (або певної інтертекстової функції) дослідниця надає тексту історичних і соціальних координат [117, с. 136–137]. Культура, суспільство, історія розглядаються нею як текст. З одного боку, кожен конкретний текст вписується в ці глобальні тексти, з іншого – включає їх в себе [117, с. 137]. Отже, подібне розширення текстового простору дозволяє глобалізувати можливі межі інтертексту. Загалом, текст трактується Ю. Крістєвою як безкінечне продукування і комбінаторика значень, що не піддаються жодному центруванню. В будь-якому разі його не можна розглядати як «гармонійне ціле», що задається певною точкою відліку.

Дослідниця заперечує телеологічність тексту й тим самим відкидає Автора-Суб'єкта [117, с. 378–379]. Логічно, що вона розділяє також поняття «текст» на «генотекст» і «фенотекст», «на поверхню і глибину, на наділену значенням структуру й означуючу структуру» [117, с. 295]. Генотекст не є структурою і нічого не структурує, він позбавлений

суб'єкта: «Місце перебування генотексту – поза суб'єктом і поза часом <...>; генотекст можна уявити у вигляді певного *механізму* історії мови і всіх видів означуючих практик, які їй відомі; в генотексті «задані» всі конкретні існуючі й майбутні мови, перед тим як, піддавшись маскуванню або цензурі, вони випадають осадом у фенотекст» [117, с. 298]. Генотекст «продукує значення», тоді як фенотекст виконує «комунікативну функцію» [117, с. 299]. Хоча постструктуралістський пафос дослідниці антисуб'єктний за своєю природою, генотекст все одно, з нашої точки зору, на певному рівні допускає зв'язок з авторською свідомістю.

Ю. Крістева демонструє децентрацію авторського суб'єкта (це відбувається на прикладі аналізу роману Ф. Соллерса): «Текстова вісь проходить крізь «я», відображаючи його в собі, а тому це «я» не є більше одиницею, розщепленою на «тіло» і «мову»/«сенса», тепер це означування, наділене тілесністю й означує тіло; вони об'єднуються й одним жестом зміщаються по відношенню до самих себе» [117, с. 361]. Аналогічної децентрації в тексті зазнає і «я» читача: «Типологія тексту театральна, вона передбачає наявність сцени, де «я», перетворюючись на актора, розігрується, множить, втягуючи в дію глядача як одну з ніяк не виділених фігур театральної сценографії» [117, с. 361]. Автор тут розглядається Ю. Крістевою як «певна інстанція, що не піддається ні концептуалізації, ні індивідуалізації» [117, с. 489], або – як «не-інстанція», «порожній простір», проте залишається «інстанція письма», що «може мислитися через певне «я». Це «я» «ніколи не зводиться до промовлюваного «я»», тобто не може бути «привласнене» якимось суб'єктом чи особою. Крістева означає його як «трансуб'єктну», «трансвербальну» інстанцію [117, с. 489]. Подібну інстанцію, на нашу думку, можна розглядати, зокрема, як парадигму.

1.1.5. Концепт інтертекстуальності в інтерпретації французьких постструктуралістів: від Р. Барта до Ж. Жанетта. Уведений до літературознавчого обігу Ю. Крістевою термін «інтертекстуальність»,

очевидно, не набув би сучасного резонансу, якби відразу не знайшов авторитетної підтримки Р. Барта. Як відомо, інтертекстова концепція молоді вченої «спочатку зустріла стриманий прийом з боку паризького інтелектуального істеблішменту» [115, с. 8], однак завдяки оригінальному трактуванню її головних положень Р. Бартом у книзі «S/Z» (1970) та його статтях і есе «Від твору до тексту» (1971), «Текст (теорія тексту)» (1973), «Задоволення від тексту» (1973), ідея «отримала «права громадянства» і, ввійшовши в науковий обіг, перетворилася в об'єкт критичного аналізу та численних інтерпретацій» [115, с. 8–9]. Зважаючи на це, потребує окремої уваги й бартівське тлумачення інтертексту.

У своєрідній літературознавчій «сповіді» «Ролан Барт про Ролана Барта» вчений зізнавався, що Ю. Крістева, змінивши «весь горизонт семіології», особисто йому «дала передусім нові поняття *параграматизму* й *інтертекстуальності*» [8, с. 228]. Якщо крістевська концепція у своїй основі здійснювала перехід від інтерсуб'єктивності до інтертекстуальності, то в Р. Барта поняття інтертексту актуалізується в рамках переходу «від твору до тексту». Вчений уважав інтертекстуальність «необхідною умовою кожного тексту, яким би він не був»: «Будь-який текст – це інтертекст: на різних рівнях, у більш чи менш явній формі в ньому присутні інші тексти – тексти попередньої культури і тексти культури оточуючої; будь-який текст – це нова тканина, зіткана з уже використовуваних цитат» (цит. за: [115, с. 30]). Така характеристика інтертексту, на думку В. Просалової, «по суті, отожднює його з текстом» [167, с. 7]. З іншого боку, як відзначає Г. Косіков, «бартівський Текст – це не що інше, як один з різновидів інтертексту» [114, с. 22], «переакцентуований інтертекст Крістєвої» [114, с. 24]. Очевидно, дане переакцентування полягає в тому, що в Р. Барта інтертекст не лише розглядається як одна зі складових тексту, а й як його іманентна властивість.

Отже, бартівська загальна теорія тексту значною мірою постає також теорією інтертексту. У своїх визначеннях тексту літературознавець

виходив із його «принципової» відмінності від твору. В програмному для постструктуралізму есе «Від твору до тексту» він хоч і наголошував, що «марна будь-яка спроба реального розмежування твору і тексту» [189, с. 491], проте намагався провести чітку демаркаційну лінію між цими двома категоріями. Коротко вона була сформульована в доповіді на I Конгресі Міжнародної асоціації семіотики (Мілан, 1974): текст – «це не естетичний продукт, а знакова діяльність; це не структура, а структурування; це не продукт, а праця і гра; це не сукупність замкнених у собі знаків, наділена сенсом, який необхідно відновити, а простір, прокреслений слідами смислових зрушень; рівнем Тексту є не значення, а Означаюче, в семіотичному та психоаналітичному сенсі цього поняття; Текст ширший, ніж традиційний літературний твір; існує, наприклад, Текст Життя <...>» [8, с. 229]. Якщо твір є телеологічною конструкцією, завершеним цілим, «смисловою монадою» (за висловом Г. Косікова), то текст, навпаки – гетерогенний, незамкнений, багатозначний, багатоголосий, множинний, позбавлений смислового центру.

Центральними параметрами тексту, за Р. Бартом, виступають множинність і продуктивність. Множинність тексту полягає в тому, що він «пронизаний сіткою незліченних, переплетених між собою внутрішніх ходів, що не мають один над одним влади; він являє собою галактику означаючих, а не структуру означуваних; у нього немає початку, він конвертується; в нього можна вступити через безліч входів, жоден з яких не можна напевне визнати головним; вервечка мобілізованих ним кодів губиться десь у безкінечній даліні, вони «не вирішувані» [6, с. 48]. Вказана множинність стосується переважно потенційної безкінечності тексту, невичерпності його інтерпретацій: «цим по-особливому множинним текстом здатні заволодіти різні смислові системи, проте їх коло не замкнуте, оскільки мірило таких систем – безкінечність самої мови» [6, с. 48]. Попри неосяжність множинності, Р. Барт спробував упорядкувати її, звівши до п'ятох основних кодів: герменевтичного,

семіотичного, символічного, «проайретичного» (тобто наративного. – Р.Д.) і культурного [6, с. 64–65]. У «Текстуальному аналізі «Вальдемара» Е. По» вчений виокремив у межах культурного коду ще такі методологічно значущі субкоди, як науковий, риторичний, хронологічний і соціоісторичний [189, с. 518]. Вказані коди утворюють своєрідну сітку, проходячи через яку, текст, власне, і стає текстом [6, с. 66]. Іншими словами, текст стає текстом лише тоді, коли він розглядається як інтертекст. Саме на це вказує бартівське поняття коду: «код – це перспектива цитації, міраж, зітканий зі структур, він звідкись виникає і кудись зникає» [6, с. 66]. Тобто коди є «текстовими виходами», «знаками того, що тут припустимий відступ у всі інші області каталогу» [6, с. 66]. Код відсилає до всього написаного раніше, «до Книги (до книги культури, життя, життя як культури)» [6, с. 66]. Отже, множинність тексту в аспекті певної сукупності чи «культурних кодів», чи «концентрованих знаків», чи різноякісних «парадигм», насамперед пов'язана з тим, що будь-який текст неодмінно виявляється включеним в інтертекстуальний простір.

Ще однією важливою інтерпретацією текстової теорії Р. Барта виступає «продуктивність». Текст «являє собою саме видовище продукування, де зустрічаються продуцент тексту і його читач: текст «працює» кожної миті, з якого боку до нього не підійти; навіть записаний (закріплений), він не припиняє працювати, підтримуючи процес продукування. Він реконструює мову комунікації, репрезентації і вираження (де індивідуальний або колективний суб'єкт ще може плекати ілюзію, ніби він щось наслідує чи виражає себе) і відтворює якусь іншу мову» (цит. за: [171, с. 52]). Таке уявлення про текст, на думку Н. П'єте-Гро, невіддільне від інтертекстуальності, оскільки, з одного боку, «текст комбінує висловлювання, запозичені з попередніх текстів», а з іншого – вступає у взаємодію з читачем [171, с. 52].

Продуктивність тексту полягає в тому, що він функціонує як «генератор смислів» (за висловом Ю. Лотмана), і в цьому генеруванні

суттєву функцію виконує постать реципієнта. Однак Р. Барт застерігав від того, щоб «екстраполювати дедалі сильнішу персону читача на твір», пропонуючи «об'єднати читача й письмо в єдину знакову діяльність» [189, с. 494]. Виходячи з цього, подвійна інтертекстуальна природа тексту може бути пояснена саме зближенням процесів писання і читання. Кожне прочитання ніби переписує текст, підключаючи до нього щоразу нові інтертекстуальні коди. Множинність і продуктивність тексту, за Р. Бартом, кардинально відрізняє його від твору, який «є матеріальним фрагментом, що займає певну частину книжкового простору (наприклад у книгозбірні)», натомість текст «існує тільки в дискурсі», він «відчувається тільки у процесі праці, виробництва» [189, с. 491–492].

Тож текст не може бути непорушним, «згідно з власним єством, він мусить рухатись крізь щось – наприклад, крізь твір, крізь шеренги творів» [189, с. 492]. Подібний рух відбувається лише у процесі читання, яке завжди є «одноразовою дією», що породжує «стереофонічність» тексту, оскільки його прочитання «всуціль зіткане з цитат, посилянь, відгомону» [189, с. 493]. Думка про те, що текст «не може бути відгороджений від того потоку асоціацій, який неодмінно в нього проникає», сьогодні стала загальноприйнятою [257, с. 35]. Плюралістична множинність прочитань, за Бартом, зумовлена не лише щоразу іншою рецептуючою свідомістю, але пов'язана також із «демонічністю самої текстури» [189, с. 493]. Тому він підкреслював, що читання слід розуміти не як споживання, а як гру, причому подвійну: читач «грає у Текст (як у гру), потім він ще й грається Текстом», що уподібнюється до творчого виконання партитури [189, с. 495]. Саме множинність рецептивних актів уможливорює існування будь-якого тексту.

Закономірно, що в бартівській концепції тексту немає місця для постаті автора, яка б звела множинність тексту в єдине завершене семантичне і структурне ціле, тобто перетворила його на твір. Як зауважують інтерпретатори самого Р. Барта, «будь-який автор неодмінно

зупиняє комбінаторну гру Тексту, притлумлює його одвічне різноголосся [115, с. 31]». Отож зрозуміло, чому Р. Барт наголошував, що нове поняття – Текст – постає внаслідок усвідомлення «відносності у взаємовідносинах того-хто-пише (скриптора), читача і споглядача (критика)» [189, с. 491]. В межах нашого дослідження протиставлення твору і тексту з погляду їх конотацій до автора набуває особливої ваги.

Традиційне розуміння зв'язку між автором і твором полягає в тому, що автор «вважається батьком і господарем свого твору, отож, – нагадує Р. Барт, – літературознавство вчить нас поважати автограф і відкрито засвідчені наміри автора, а суспільство юридично визнає зв'язок автора зі своїм твором, це і є «авторське право» [189, с. 494]. Кожен твір «має свого автора», тобто «входить до процесу філіації». Текст, позбавлений такої монолітної цілісності, як автор, здатний «розростатися завдяки комбінуванню і системній організації елементів» [189, с. 494]. Варто підкреслити, що усунення автора з тексту не має абсолютного характеру. Як пише Р. Барт, «привид автора може, звісно, з'являтися у Тексті, в своєму тексті, але вже тільки як гість, автор роману фіксується тільки як один із персонажів, фігурою, що виткана на килимі посеред інших, він більше не отримує тут ніяких батьківських прав чи переваг, а тільки свою роль у грі, він, так би мовити, «автор на папері» [189, с. 494]. Однак автор-персонаж усе одно не втрачає зв'язку з реальною особою автора.

Р. Барт вказує, що життя автора перетворюється з джерела розказуваних історій в «самостійну історію, яка змагається з твором» [6, с. 420]. Дуже часто відбувається також «накладання творчості письменника на його життя» [6, с. 420]. Французький семіолог проникливо зауважує, що «слово «біо-графія» набуває тут свого буквального, етимологічного сенсу» [6, с. 420]. Звичайно, відступи дослідника дещо суперечать його загальній теорії тексту, проте вони засвідчують, що цілковите усунення автора з тексту – певною мірою штучна операція. Якщо текст віддається на поталу необмеженим кодовим інтерпретаціям, то

закономірно, що відкидання авторського коду необґрунтоване й непослідовне. Нехай він позбавляється панівних позицій, але також має право на існування. Припущення Р. Барта про взаємопроникнення тексту й автора, можливість перетворення біографії на текст, а текстів на факти біографії, підтримує нашу концепцію «письменника як парадигми».

Інтертекстуальність не може переважно зводитися до проблеми джерел і впливів, позаяк «в текст проникають і піддаються там перерозподілу осколки різноманітних кодів, різні висловлювання, ритмічні моделі, фрагменти соціальних мов тощо» (цит. за: [115, с. 30]). Інтертекст, таким чином, постає як «розмите поле анонімних формул, походження яких нечасто вдається встановити» (цит. за: [115, с. 30]). Подібне розуміння інтертекстуальності значною мірою ототожнює її з інтердискурсивністю. До того ж «радикальна модель інтертекстуальності» (вислів В. Чернявської) утруднює її науково-практичне застосування. Це розумів і сам Р. Барт, визнаючи, що «будь-яка індуктивно-дедуктивна наука про тексти» ілюзорна [189, с. 493]. Вказана проблема, на думку Г. Косікова, підштовхнула дослідників, по-перше, до «звуження і конкретизації понять тексту й інтертекстуальності, розмежування інтертекстуальності й інтердискурсивності», а по-друге, до «чіткого визначення самих задач інтертекстової теорії» [115, с. 39]. Отже, як виявляється, актуалізувавши та надавши поняттю інтертекст надзвичайно широкого сенсу, Р. Барт водночас спровокував пошук інших концепцій інтертекстуальності.

До ідеї інтертекстуальності зверталася більшість французьких постструктуралістів. Своє слово сказали М. Фуко, Ж. Дерріда, Ж. Жанетт, Л. Женні та ін. Так, М. Фуко ще до Ю. Крістевої говорив про літературу як про вмістилище всіх книг, що «перешіптуються між собою» [302, с. 53], а міркування, викладені в «Археології знання» (1969), про відмову від концептів книги та твору хронологічно випереджають відоме бартівське есе «Від твору до тексту». Хоча вчений і визнавав за книгою статус

певного «автономного» утворення, яке визначається «внутрішньою конфігурацією і формою», проте вказував, що вона «включена в систему відсилок до інших книг, інших текстів, інших фраз: книга – це вузлик у сітці» [226, с. 66]. Проблема «творчості автора» не може розглядатися як «сума текстів, означених через власне ім'я», вона завжди має «інтерпретативний характер» і змінюється в кожному конкретному випадку, оскільки «роман Стендаля чи Достоевського індивідуалізується інакше, ніж романи «Людської комедії», що, у свою чергу, відрізняються один від одного в інший спосіб, ніж «Улісс» від «Одіссеї» [226, с. 65–68]. Ці зауваження надзвичайно важливі для розуміння феномену «парадигма письменника», позаяк засвідчують, що автор залишається важливою фігурою в інтертекстуальному аналізі, нехай, за М. Фуко, на рівні зв'язкової ланки між своїми текстами.

Інтерпретація інтертекстуальності Ж. Дерріди близька до бартівської концепції. На думку цього вченого, «нічого не існує поза текстом» [284, с. 233]. Така абсолютна «тотальність» тексту передбачає пов'язаність окремих текстів між собою, оскільки кожен із них являє собою «диференційну сітку, тканину слідів, що безкінечно відсилає до інших тканин та інших слідів» [285, с. 127]. Усякий текст, за образним висловом Ж. Дерріди, «є машиною з багатьма головами, що читають інші тексти» [285, с. 152]. Знавець французького постструктуралізму Н. Автономова підсумувала, що подібні механізми «дозволяють навести інтертекстуальні мости між будь-якими творами – всуціль вторинними, складеними зі справжніх чи гаданих цитат, відсилок, ремінісценцій, в яких кожне слово – чуже, проте все чуже може ввійти у твій текст» [2, с. 78]. Тож ідея тотального тексту закономірно переростає в ідею тотальної інтертекстуальності.

Трактування інтертексту Р. Бартом, підтримане, зокрема, М. Фуко і Ж. Деррідою, можна означити як «широке». Його слід визнати домінантним для французького постструктуралізму. Проте дана

літературознавча течія представила і протилежну тенденцію в розумінні інтертекстуальності. Вже Л. Женні у статті «Стратегія форми» (1976) зайняв відверто антибартівську позицію щодо дискусійної проблеми: «Інтертекстуальність означає не невпорядковане і безглузде накопичення різних впливів, але роботу по трансформації й асиміляції численних текстів, яку здійснює текст-центратор, що утримує за собою роль смислового leadership» (цит. за: [115, с. 39]). Найпоследовніше ця позиція представлена в працях Ж. Жаннета.

Як вказує Н. П'єге-Гро, «для автора «Вступу в архітекст» інтертекстуальність – це не першоеlement літератури, а всього лише один з існуючих у ній типів взаємозалежностей» [171, с. 54]. Ж. Жанетт проголошував, що текст цікавить його тільки «своєю текстуальною трансцендентністю, тобто тим, чим він явно або неявно пов'язаний з іншими текстами» [89, т. 2, с. 338]. Для означення такого зв'язку вчений увів власний термін – «транстекстуальність», пропонуючи замінити ним «широке поняття, що до цього позначалося словом «інтертекстуальність» (цит. за: [89, т. 1, с. 18]). Транстекстуальність, за схемою Ж. Жанетта, складається з п'яти типів відношень: інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність і архітекстуальність. Ж. Жанетт визнавав, що розуміє *інтертекстуальність* «дещо обмежено», і визначав її «через відношення співприсутності, яка існує між двома чи декількома текстами; говорячи ейдетично, інтертекстуальність найчастіше передбачає безпосередню присутність одного тексту в іншому» (цит. за [171, с. 54]). Сюди він зараховував цитату, плагіат і алюзію.

До *паратекстуальності*, зокрема, він відносив «заголовок, підзаголовок, внутрішні заголовки, передмову, післямову, примітки, вступ тощо; маргінальні, посторінкові, кінцеві зноски; епіграф; ілюстрації, рекламу, суперобкладинку» (цит. за [142, с. 37]). *Метатекстуальність* подавалася як «транстекстуальний зв'язок, що об'єднує коментар і текст,

який він коментує» [89, т. 2, с. 338]. До *архітекстуальності* «належить той зв'язок, через який текст включається в різні типи дискурсу» [89, т. 2, с. 338]. Сюди зараховуються жанри і їх тематичні, формальні, модальні та ін. детермінанти. Нарешті, *гіпертекстуальність* означає відношення, що пов'язують текст В (гіпертекст) із текстом А (гіпотекст) [див.: 171, с. 55].

Хоча вище окреслена типологія Ж. Жанетта була покликана надати самій інтертекстуальності операційних вимірів, вона не виконала цього завдання, оскільки запропонувала надто вузьке розуміння інтертексту, часто невиправдано обмежуючи його новими термінами. Наприклад, не зовсім зрозумілим видається включення до різновидів інтертекстуальності плагіату чи, навпаки, виключення з неї гіпертекстуальних відношень. До того ж французький учений сам не завжди був послідовним у використанні запровадженої ним термінології. Так, паратекстуальність, окрім наведеного вище значення, використовувалася ним раніше для окреслення зв'язків, що зводяться до наслідування і трансформації (приміром, пародія і пастиш) [89, т. 2, с. 339]. Виходячи з типології, запропонованої цим дослідником у «Палімпсестах», подібні зв'язки належать радше до архітекстуальності.

Концепція Ж. Жанетта закономірно піддається критиці. Приміром, В. Москвін заперечує термінологічну дієвість поняття транстекстуальності, позаяк воно, «по-перше, логічно небездоганне, по-друге, дає мало підстав для прояснення суті феномену інтертекстуальності» [142, с. 38]. М. Гловінський називає типологію Ж. Жанетта «переобтяженою і некоректною». Один з її елементів – паратекстуальність – він вважає нерівноправним і пропонує вилучити його. Виходячи з «необґрунтованості розрізнення інтертекстуальності та гіпертекстуальності» (на яку вказують також, напр., М. Альфаро і знову ж таки В. Москвін [142, с. 38]), М. Гловінський пропонує об'єднати наведені поняття межами інтертекстуальності [62, с. 289–290]. «Удосконалена» в такий спосіб

класифікація Ж. Жанетта зводиться тут до інтертекстуальності, метатекстуальності й архітекстуальності.

Попри виправдану критику очевидних недоліків, жанеттівська концепція транстекстуальності залишається важливою віхою в становленні теорії інтертекстуальності. Запропонована ним типологія транстекстуальних зв'язків не так звужує феномен інтертекстуальності, як вказує на його багатовимірність. Практика літературознавчого дискурсу засвідчує, що спроба замінити поняття інтертекстуальності транстекстуальністю, виявилася невдалою. Проте термінологічні нововведення Ж. Жанетта (гіпертекст, гіпотекст, паратекст, метатекст, архітекст), що відбивають різнорівневність міжтекстових зв'язків, можуть активно використовуватися в рамках теорії інтертекстуальності.

1.2. Формування українською версії теорії інтертекстуальності

1.2.1. Ідеї О. Потебні як український ґрунт інтертекстуальності.

Свого часу О. Білецький небезпідставно зауважив симптоматичну для російської (до якої тоді примикала й українська) літературознавчої традиції рису: «прагнення за будь-яку ціну отримати патент піонера в не досліджених ніким хащах, створювати свої системи, не підозрюючи чи не бажаючи підозрювати про існування інших, нерідко вельми солідних систем, бажання говорити слова неодмінно нові, хоча б насправді вони давно і вагомо були іншими сказані» [16, с. 42]. Учений приходить до доволі характерного висновку: «У нас воліють узагалі розпочинати роботу, а не продовжувати її» [16, с. 42]. З-поміж небагатьох тих, хто не підлягав цій тотальній тенденції, він, зосібно, назвав О. Веселовського й О. Потебню [16, с. 42].

Ретельно враховуючи досвід попередників, О. Потебня зумів створити власну наукову систему. Про її солідну вагу свідчить, зокрема, спричинений нею резонанс на початку ХХ ст.: від надзвичайно захопливих відгуків (символісти) до серйозної критики (формалісти). Марксистське

літературознавство, зі свого боку, на перших порах воліло ігнорувати доробок основоположника психологічної течії у вітчизняній науці про літературу. Свідчення О. Білецького, датоване 1940 р., про повернення із забуття, «відновлення у правах прекрасних літературознавців минулого, наукове розкриття спадщини таких класиків літературознавства, як Ф. Буслаєв, О. Веселовський, О. Потебня та інші» [16, с. 327], опосередковано це підтверджує та водночас подає орієнтовну точку відліку переосмислення спадщини науковця в руслі визначальної на той час методології. Подібне переосмислення, звичайно, хибувало певною однобокністю, проте сам факт міцного вкорінення імені Потебні в інструментарій радянської філології – однозначно позитивний і значущий.

Пострадянський науковий досвід закономірно характеризується активним освоєнням донедавна заборонених західних ідей, напрямів, течій, методологій тощо. Стрімке, самозабутнє «тамування спраги» нерідко змінюється тверезим усвідомленням упізнаваності. Як наслідок, відбувається повернення *ad fontes*, відшукування подібностей і аналогій, реанімація давно забутих вітчизняних теорій, що, як виявляється, рухалися подекуди не тільки паралельно, але навіть із випередженням західних зразків.

Спадок О. Потебні в цьому плані виявляється надзвичайно затребуваним. Насамперед, як відзначає В. Франчук, «зважаючи на прогностичний характер ряду ідей» вченого, з чого постає нагальна «потреба концептуалізації його текстів, їх нового – на рівні досягнень сучасної філології – прочитання» [222, с. 156]. Варто наголосити, що даний процес має апріорну потенцію до двовекторного розгортання. Важливо не лише прочитати О. Потебню з погляду новітніх теорій, але й поглянути на сучасну філологію у світлі його вчення.

Подібне звернення до значних праць минулого, на думку Ю. Крістєвої, відбувається не з метою «прилаштуватися до запропонованої в них моделі й не для того, щоб любитися ними, ніби музейними

експонатами», а задля «виявлення їх об'єктивної значущості для найновіших досліджень» [117, с. 12]. Дослідниця навіть убачає в такому «підключенні» попередніх досліджень «найкращий спосіб взяти участь у сучасному дослідницькому процесі» [117, с. 12]. Отож звернемося до сказаного О. Потебнею саме в контексті теорії інтертекстуальності.

У рамках заявленої проблеми, на перший погляд, не може йти мова про прямий генетичний зв'язок між сказаним О. Потебнею та даною теорією. Збіги мають радше типологічний характер. Не в останню чергу це пояснюється тривалою ізоляваністю східнослов'янського літературознавства, що проявлялася як у неохочому й обмеженому послуговуванні західними ідеями (на чому, зокрема, наголошував О. Білецький), так і, внаслідок тих чи інших причин (найчастіше мовних), в відчуженості його від світової науки. Стосовно О. Потебні в даному випадку ситуація ускладнюється тим, що частина його праць виходила посмертно; видання базувалися на конспектах лекцій, нотатках, тому подекуди їм легко закинути брак цілісності та логічної послідовності викладу. Попри вищезгадане, немає підстав стверджувати, що ім'я вітчизняного мовознавця і літературознавця залишається всуціль невідомим для західної науки. Щоправда, як свідчить Вяч. Іванов, «на Заході й тепер його знають більше з наступної полеміки з ним формалістів» [96, с. 647]. Зважимо на висновок І. Ермена про диспропорційність такого сприйняття, оскільки воно відбувається «головно з боку літературознавства», до того ж у контексті впливу на символізм і формалізм [88, с. 145], що разом із теоретичними поглядами М. Бахтіна, як уже зазначалося, закладав основу інтертекстуальності.

Н. Кузьміна справедливо пропонує розширити джерельну базу теорії інтертекстуальності принаймні іменами О. Потебні та О. Веселовського [120, с. 8–10]. Погоджуючись із даним положенням і проектуючи його на проблемний зріз нашого викладу, логічним буде приєднатися до думки

дослідниці, що теорія інтертекстуальності генетично пов'язана з ідеями О. Потебні, хоча цей зв'язок має опосередкований характер.

Загалом, схематично можна виокремити різні генетичні вектори наукового концепту:

- 1) О. Потебня → формалісти → М. Бахтін → теорія інтертекстуальності;
- 2) О. Потебня → формалісти → теорія інтертекстуальності;
- 3) О. Потебня → М. Бахтін → теорія інтертекстуальності.

Наведена історіографічна схема видається доволі практичною, хоча значною мірою вона умовна, оскільки встановлення точної генези тієї чи іншої думки, що її приписують певній науковій школі, часто виявляється сумнівним та неможливим завданням. До того ж завжди існує велика ймовірність насамперед типологічних збігів у висновках.

Звернемося до першого алгоритму, позаяк він частково включає в себе два інші. У спрощеному вигляді він базується на такій логічній аргументації: формалісти критикують О. Потебню; М. Бахтін, критикуючи формалістів, зближається з О. Потебнею; теорія інтертекстуальності, виходячи з ідей М. Бахтіна, тим самим пов'язується з О. Потебнею (аналогічний ланцюг, до прикладу, вибудовує Н. Кузьміна [120, с. 8]). Насправді, кожен із цих пунктів потребує додаткових уточнень.

Ставлення формальної школи до О. Потебні не було однозначним і послідовним (грунтовну бібліографію стосовно цього питання див. [228, с. 36]). Апологети ідеї конфронтації між ними апелюють завперш до досить гострої статті В. Шкловського «Потебня» [245]. Принципове неприйняття теорій харківського вченого знаходимо також в інших представників формалізму (див. про це: [233, с. 318–319]). Насправді, як твердить О. Ханзен-Леве, «різкі полемічні випадки ранніх формалістів» у даному випадку «не повинні вводити в оману щодо реальних методологічних зв'язків» [228, с. 36]. По суті, полеміка формального методу з потебнянськими положеннями часто зводилася до інтерпретації

цих положень та широкого використання на свій лад, на що переконливо вказував О. Пресняков [166, с. 13]. Саме на прикладі радикального В. Шкловського він демонстрував, як погляди Потебні заперечувалися його-таки положеннями, щоправда, вже без посилань на авторство [166, с. 173]. З цього випливає, що цілком правомірно говорити не лише про відштовхування, але й про ретрансляцію, хоча й специфічну, потебнянських ідей формалістами.

У плані поширення міркувань О. Потебні на Заході значна заслуга належить Празькому лінгвістичному гуртку, особливо Р. Якобсону. Так, у праці «Поезія й негативність» Ю. Крістева зосереджується на «особливому типі означуючих практик – поетичній мові, підводячи під це поняття (слідом за Романом Якобсоном) не тільки «поезію», а й «прозу» [117, с. 262], прямо відсилаючи нас до яacobсонівської праці «Лінгвістика і поетика» [117, с. 290]: «Будь-яка спроба обмежити сферу поетичної функції тільки поезією чи звести поезію тільки до поетичної функції являє собою небезпечне спрощення» [253, с. 202]. У цитованому фрагменті з Р. Якобсона розвивається ідея «чудового дослідника слов'янської поетики» [253, с. 229] О. Потебні, який трактував поезію і прозу як два «способи мислення, прийоми думки» [165, с. 228], застерігаючи тим самим від спрощеного ототожнення поезії з віршованим (римованим, ритмізованим) мовленням, а прози – з невіршованим [165, с. 234]. Для поетичного твору, за переконанням Потебні, обов'язкова наявність трьох елементів: зовнішньої форми, внутрішньої форми (образу) і значення, тоді як прозове (наукове) мислення характеризується тим, що виражає значення тавтологічно, без допомоги образу [165, с. 228–234]. У розумінні Р. Якобсона, поетичність до «усвідомлення тотожності знака й об'єкта (A=A)» додає також «усвідомлення неадекватності цієї тотожності (A не є A)», *поетичне* присутнє тоді, «коли слова і їх композиція, їх значення, їх *зовнішня і внутрішня* форми (курсив наш. – Р.Д.) набувають ваги і цінності самі по собі замість того, щоб байдуже ставитися до реальності» [256,

с. 118]. Зв'язок тверджень Якобсона з О. Потебнею тут більш ніж очевидний.

Протиставляючи поетичну і непоетичну мову, Ю. Крістева буквально повторює думки О. Потебні у трансляції Р. Якобсона. Непоетична мова відповідає Логосу (науці, як сказав би Потебня), поетична – характеризується нетотожністю референта й поетичного означуваного (знак не дорівнює об'єкту, за Р. Якобсоном). Амбівалентність поетичного означуваного включає у своє поле метафору, метонімію та всі інші тропи [117, с. 268], тобто «інакомовлення, алегорію, в широкому сенсі цього поняття», що для харківського вченого мислилося основною умовою існування поезії [165, с. 233]. Фактично відштовхуючись саме від ідей О. Потебні, французька дослідниця йде далі, підкреслюючи, що конкретний поетичний текст використовує елементи множинного текстового простору, що утворюється навколо поетичного означуваного. Даний простір вона й називає «інтертекстовим» [117, с. 270]. Значущим зауваженням формаліста Р. Якобсона, як послідовника О. Потебні, стає функціонально важливий критерій синхронії та діахронії: «Синхронічний опис стосується не тільки літературної продукції даної епохи, а й тієї частини літературної традиції, яка в дану епоху зберігає життєвість» [253, с. 196]. Тож об'єктом синхронічної поетики виступає, зокрема, «реінтерпретація класиків сучасними течіями», а це вже безпосередньо накладається на проблемне поле інтертекстуальності.

Ім'я О. Потебні актуалізується в цьому плані також завдяки інтерпретації М. Бахтіна. У своїй полеміці з формальним методом учений неодноразово протиставляв йому окремі положення О. Потебні. Так, у працях П. Медведєва, повністю або частково приписуваних М. Бахтіну (див. про це [13, с. 602–635]), також стверджується, що насправді формалісти генетично виходять із потебніанської традиції [13, с. 6], хоча й на рівні відштовхування від неї [13, с. 237]. Критикуючи гумбольдтівсько-потебніанську теорію образу, вони «засвоїли пов'язане з

цією теорією й таке, що стало основоположним для них, протиставлення мови поетичної іншим мовним системам» [13, с. 237]. Однак, на думку Медведєва/Бахтіна, розуміння *поетичної мови* в Потебні й формалістів зовсім відмінне. Потебня говорив «не про систему поетичної мови, а про поетичність мови як такої», послідовно засвідчуючи, що «слово є художнім твором, тобто поетичною конструкцією», «кожна значуща одиниця мови була для нього маленьким художнім твором, а кожний елементарний словесний акт – художньою творчістю» [13, с. 262]. Звичайно, точка зору Потебні не приймається повністю, проте констатується, що шлях до розв'язання проблеми, намічений ним, правильний [13, с. 297].

М. Бахтін звертався до вчення О. Потебні не лише з метою вишукування контраргументів у боротьбі з формалізмом, ця позиція також лежить в основі його власних наукових міркувань. Так, харківський учений, розвиваючи ідеї В. Гумбольдта, загострював увагу на проблемі розуміння: «людина розуміє саму себе, тільки випробувавши на інших людях зрозумілість своїх слів» [165, с. 40]. «Слово тільки в устах іншого може стати зрозумілим для того, хто говорить», – читаємо трохи далі [165, с. 95]. Зміст не передається від мовця до реципієнта в готовому вигляді, а розвивається в останньому завдяки збудженню гармонійної внутрішньої сили. «Взаємне повідомлення думки» є «найкращим засобом досягнення об'єктивності думки, тобто істини» [165, с. 41]. Перегукування з теорією діалогізму М. Бахтіна в наведених фразах доволі відчутне. До того ж воно знаходить текстове підтвердження. В записках до праці «Проблема мовленнєвих жанрів» Бахтін виділяє «проблему розуміння в Потебні та потебніанців», що розв'язується саме в аспекті діалогічних відношень: «розуміння не дублює того, хто говорить, воно створює своє уявлення, свій зміст», у якому «завжди закладена відповідь» [12, т. 5, с. 209]. Тож твердження українського науковця М. Гольберга, що «Потебня стоїть біля

витоків сучасної теорії діалогу» [57, с. 307], зовсім не виглядає перебільшеним.

Однак наявні перегуки між концепціями вченого другої половини ХІХ ст. та новітніми теоріями не обов'язково пояснювати генетичними зв'язками. Як уже зазначалося, збіги можуть мати типологічно-світоглядний характер. Наприклад, положення О. Потебні про те, що «раз створений образ стає чимось об'єктивним, звільняється з-під влади художника і постає чимось стороннім для самого поета» [165, с. 231], органічно звучить у контексті ідеї про «смерть автора» Р. Барта, хоча останній, за словами І. Дзюби, хтозна чи й чув про харківського вченого [79, с. 12]. Потебня також вважав, що «необхідно визнати відносну нерухомість образу і змінність його значення», яка пов'язана з тим, що кожен читач створює своє значення [165, с. 231], а це, в свою чергу, зближує його з ідеями рецептивної поетики [231, с. 57–59]. Отож необхідно постійно пам'ятати, що схожість часто може бути «не функціональною, а зовнішньоконструктивною», подекуди суттєво редукованою [9, с. 348].

Потебня слідом за Гумбольдтом твердив, що «людина оточує себе світом звуків для того, щоб сприйняти і переробити в собі світ предметів», що, «висновуючи з себе мову, людина тим самим актом вплітає себе в її тканину» [165, с. 42], ніби визнаючи в такий спосіб «Надтекст, окрім якого нічого не існує і який забезпечує тотальну філологічність людини, яка в ньому живе» [9, с. 371]. З огляду на це, К. Баршт вважає, можливо, дещо перебільшено, що «ідея Інтертексту – це О. Потебня, обернений навиворіт», хоча відразу додає: «фасон і крій» цієї «шинелі» легко впізнаються [9, с. 371].

Усе вищесказане не має на меті проголошення О. Потебні провісником теорії інтертекстуальності, воно лише проводить лінії, часто пунктирні, якими може бути окреслений реальний генетичний зв'язок між ними. Такими вочевидь виступають інтерпретації формалістами та їх

послідовниками поняття «поетичної мови», а також розвиток ідеї діалогічної природи слова і тексту в М. Бахтіна. Суголосність концептів Потебні новітнім теоріям повинна не лише спрямовувати на встановлення генеалогії останніх, але й сприяти їх розвитку через неодмінні відмінності в розв'язанні подібних проблем. Окрім того, якщо вдається до термінології Р. Якобсона, все це дозволяє розглядати творчість Потебні не лише в діахронічному дискурсі, а й бачити її функціонально значущою на синхронічному зрізі.

1.2.2. Інтертекстуальна концепція в сучасній українській поезиці.

Ідеї О. Потебні багато в чому випереджали положення новітньої теорії і навіть мали на неї прямий чи опосередкований вплив. Проте його наукова спадщина була не єдиним чинником, що підготував ґрунт для української рецепції ідей інтертекстуальності. В цьому аспекті доречно також вказати на концепції, що розвивалися в руслі формального та компаративістичного методів.

Зважаючи на те, що формалізм справив очевидний вплив на становлення теорії інтертекстуальності, його українську версію теж слід розглядати як передумову для засвоєння постструктуралістської концепції міжтекстових зв'язків на вітчизняному науковому ґрунті. Місце та роль формального методу в історії українського літературознавства ще потребує належної оцінки, попри суттєві позитивні зрушення в даному питанні [220].

Найперше в означеному аспекті необхідно згадати праці й лекції В. Перетца, які П. Медведєв зараховував до обмеженого наукового контексту, в якому «орієнтувався і методологічно усвідомлював себе російський формальний метод» [13, с. 237]. Серед імен, що тією чи іншою мірою складають дискурс українського формалізму, дослідники називають Б. Якубського, Б. Навроцького, В. Державина, Ю. Меженка, а також І. Айзенштока, Д. Загула, М. Зерова, М. Йогансена, Г. Майфета, Є. Ненадкевича, В. Петрова, О. Полторацького, М. Степняка,

Д. Чижевського [220]. Звичайно, всі вони перебували в «силовому полі» ідей ОПОЯЗу, в чомусь розвиваючи їх, а в чомусь і полемізуючи [220]. В руслі нашого дослідження плідними видаються, наприклад, погляди Б. Якубського на поняття «літературної системи», «літературних впливів» та «еволюції». Однак наступ офіційної марксистської ідеології, яка вважала формалізм реакційною методологією, перервав формування цієї літературознавчої традиції, а затіненість канонічним російським варіантом формального методу певною мірою перешкоджає й належній сучасній оцінці напрацювань українських формалістів.

З огляду на артикульований вище тісний зв'язок міжтекстових досліджень із порівняльним літературознавством, українську компаративістичну традицію також можна розглядати як важливу передумову для сучасної версії інтертекстуальної теорії. Тим паче, що сьогодні більшість українських інтертекстуальних досліджень все ще розгортаються саме в компаративістичному руслі. До представників такого в українському літературознавстві на ранньому етапі зараховують М. Максимовича, М. Драгоманова, М. Дашкевича, І. Франка, А. Кримського та ін. [29, с. 46; 148, с. 302–362]. Згодом сюди додалися праці В. Перетца, М. Возняка, В. Щурата, О. Білецького, Л. Білецького, С. Гординського, Д. Чижевського та ін. [29, с. 46; 148, с. 368–374]. У 20-х роках в Інституті Т. Шевченка навіть працював кабінет порівняльного вивчення літератур під керівництвом О. Білецького [148, с. 373]. З 30-х років і до середини ХХ ст., з відомих історичних причин, компаративні дослідження були перервані. Поновлення інтересу до порівняльного літературознавства спостерігається із середини ХХ ст., щоправда, зі значними ідеологічними обмеженнями. Тут свою роль відіграли праці О. Білецького, Г. Вервеса, А. Волкова, Ю. Бойка, Н. Крутікової, О. Засенка, І. Журавської, О. Шпильової, М. Гольберга, Д. Наливайка та ін. [148, с. 386–438; 29, с. 48]. Сучасна українська компаративістика відзначається

широкою палітрою методологічних підходів, які, зокрема, фрагментарно долучаються і до студіювання інтертекстуальності [148, с. 410–425].

В аспекті нашого дослідження серед здобутків українського порівняльного літературознавства окремо варто згадати теорію традиційних сюжетів та образів (ТСО) [205; 153], оскільки її інтеграція в інтертекстуальні дослідження видається особливо перспективною. Статус «традиційних» сюжети та образи отримують завдяки постійній літературній реінтерпретації протягом значного часу їх існування. А. Волков зазначав, що «ТСО мають міфологічні, релігійно-канонічні, фольклорні, історичні, зрідка – суто літературні першоджерела» [205, с. 62]. В цьому плані буде доречним вписати в запропонований вченим реєстр і парадигму письменника, яка також може набувати статусу традиційного образу, являючи собою своєрідний сплав історичних і літературних першоджерел.

Зрештою, свідченням статусу тієї чи іншої наукової теорії слугує її «прописка» у виданнях довідниково-підручничкового типу. Показове в даному випадку зіставлення російського й українського підручників із компаративістики, які вийшли з «грифом» відповідних міністерств у 2008 р., оскільки історія розвитку порівняльного літературознавства в названих країнах тісно пов'язана спільною традицією, особливо ж радянським наступом на цю науку й паралельним сучасним засвоєнням західних її здобутків. І. Шайтанов загалом закидає навчальному посібнику, підготованому колективом учених із МДУ, брак аналізу новітнього розвитку компаративістики: «Дивовижно, але навіть інтертекстуальність не згадана!» [235, с. 619]. Натомість в українському підручнику цій проблемі присвячений окремий розділ [29, с. 241–278], що демонструє симптоматичне інкорпорування теорії інтертекстуальності до компаративістської методології.

Серед перших досліджень, що задекларували в українському літературознавстві інтертекстуальний підхід, слід назвати працю

Н. Корабльової «Інтертекстуальність літературного твору» [112]. Н. Корабльова намагається увиразнити термін «інтертекст» через його кореляцію з такими поняттями, як «текст», «твір», «контекст», «метатекст». Щоправда, подекуди це замість стратифікації понять веде до їх розчинення один в одному. Вагоме практичне навантаження закладене в розгорнутій типології інтертекстуальних зв'язків, що синтезує вже існуючі класифікації. Дослідниця виділяє три типи інтертекстуальних зв'язків, що співвідносяться як «асоціації», «впливи», «повтори»: текстуальні (цитати, ремінісценції, алюзії); контекстуальні (запозичення, наслідування, варіації, інтерференції, палімпсест, пародія); метатекстуальні (стереотипи, архетипи, кенотипи) [112, с. 9]. Плідною видається інтерпретація потенційності інтертекстуальних зв'язків через поняття «валентності»: «Інтертекст постає як система валентностей, тобто як певний віртуальний текст, що реалізується в більшій чи меншій мірі актуальності» [112, с. 15]. Рецептивна актуалізація валентностей тексту повинна привести до зустрічі автора та читача, проте останній може цілком звільнитися від авторської волі, піднявшись на «надавторський рівень» [112, с. 15]. Загалом, вага даного дослідження для українського літературознавства визначається його піонерським характером.

Сьогодні слід констатувати неабияке пожвавлення інтересу до інтертекстуальної теорії та її активне впровадження у вітчизняний науковий контекст. Спостерігається значне зростання кількості праць, що використовують інтертекстуальну методологію, характеризуючись при цьому плюралістичністю підходів у її застосуванні. У цілому, тут можна виокремити декілька основних векторів: історико-літературні та компаративістичні дослідження на українському (Т. Белімова, Л. Біловус, С. Киричук, С. Негодяєва, Т. Николук, І. Пономаренко, Н. Ротова, К. Усачова), російському (І. Дітковська, О. Кобзар, А. Рубан, К. Шаповалова) і зарубіжному (П. Рихло) художньому матеріалі, а також із зосередженням на біблійному інтертексті (Г. Крапівник, Г. Новікова,

Н. Соценко), поетологічний (Л. Бербенець, В. Просалова, М. Шаповал), лінгвістичний (В. Рижкова, О. Рябініна, О. Троцик, Ю. Фадєєва, Н. Чупріна, І. Шаповалова), перекладознавчий (Л. Грек), філософсько-антропологічний (Т. Мосенцева). Незалежно від провідного спрямування, кожна праця ще декларує певний методологічний ракурс тлумачення проблеми інтертекстуальності.

В українському літературознавстві вже з'явилися декілька монографічних видань з інтертекстуальної проблематики. Так, Л. Біловус спробувала систематизувати становлення інтертекстуальної термінології та розкрити окремі тлумачення [23]. В. Просалова у співавторстві з О. Бердник розглянула текстотвірний і рецептивний аспекти інтертекстуальності [167]. Важливим для нас видається підхід до інтертексту як «наслідку взаємодії суб'єктів і текстів» [167, с. 45–51]. Монографія П. Рихла представляє доволі рідкісний випадок інтертекстуального аналізу на матеріалі зарубіжної літератури. Автор розглянув інтертекст П. Целана як «творчий діалог» із представниками різних культур [174, с. 12], наполягаючи на тому, що інтертекстуальність повинна бути «чітко відмежована від поняття літературних «впливів» [Рихло, с. 13]. Целанівське розуміння поезії як «персоніфікованої мови окремого індивіда», «таємниці зустрічі» [174, с. 43] спонукало дослідника розглядати інтертекст у рамках «поетики діалогу», враховуючи суб'єктну природу даного явища. В нашому аспекті на особливу увагу заслуговує праця М. Шаповал «Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми» [236], особливо та її частина, що стосується саме «міжсуб'єктних реляцій» та «реабілітації автора» [236, с. 212–289].

Загалом, можна з певністю стверджувати, що інтертекстуальна теорія в українському літературознавстві вже пройшла свою початкову стадію й активно функціонує сьогодні як плідний методологічний інструмент.

1.3. Сучасні наукові вектори ідеї інтертекстуальності

1.3.1. *Полемічна наукова дихотомія «текст / дискурс»: інтертекстуальність та інтердискурсивність.* Оскільки термін «інтертекстуальність» буквально означає міжтекстові зв'язки, то проблеми інтертексту значною мірою слід бачити в невизначеності й розмитості поняття «текст». Як вказує Н. П'єге-Гро, «інтертекстуальність тісно пов'язана з тим чи іншим уявленням про текст: дати визначення інтертексту означає обов'язково запропонувати певне уявлення про письмо і читання, про їх співвіднесеність з літературною традицією і літературною історією» [171, с. 44]. Трактування тексту, за спостереженням В. Чернявської, завжди фокусувалися навколо певних опозицій: «текст–речення; текст–висловлювання, текст: письмовий чи усний; текст–нетекст» [232, с. 11]. Додамо сюди також бартівську опозицію «текст–твір». Сьогодні центральною для з'ясування параметрів тексту слід визнати опозицію «текст–дискурс». З даною науковою дихотомією безпосередньо пов'язана актуальна для сучасної теорії інтертексту опозиція «інтертекстуальністю–інтердискурсивністю» [232; 171; 167]. З огляду на це, проблема співвідношень тексту і дискурсу набуває неабиякої ваги.

Констатуючи факт закріплення за текстом «статусу одного із центральних понять філологічної думки», В. Просалова водночас нарікає, що «й досі немає одзначної дефініції, незважаючи на численні спроби вчених окреслити його сутність, визначити його характерні ознаки, функціональне призначення» [167, с. 4]. Очевидно, будь-яка однозначна дефініція тут неможлива в принципі. Називаючи текст одним із ключових понять дослідницької парадигми ХХ ст., В. Чернявська зауважує, що внаслідок цього він «виступає об'єктом дослідження багатьох гуманітарних наук, підтверджуючи міждисциплінарний статус теорії тексту як такої» [232, с. 15]. Тож відповідь на питання «Що є текст?», як зазначають провідні австрійські спеціалісти з текстового і дискурсного аналізу, «залежить від теорії» [200, с. 37], тобто від методологічних

позицій того, хто відповідає на це питання. Причому відмінність підходів до визначення тексту пов'язана не лише з міждисциплінарним характером його як об'єкта, але й з методологічним плюралізмом у межах кожної окремої дисципліни.

М. Бахтін вважав текст «первісною даністю <...> всього гуманітарно-філологічного мислення загалом», позаяк, «де немає тексту, там немає й об'єкта для дослідження та мислення» [12, т. 5, с. 306]. Отже, сьогодні текст виступає не лише об'єктом філологічного чи будь-якого іншого спеціального аналізу, але й універсальним інструментом гуманітарної науки як такої. В. Просалова, з посиланням на З. Тураєву, виділяє п'ять підходів до тексту: «онтологічний, що відбиває характер його існування; гносеологічний, що характеризує відображення в ньому об'єктивної дійсності; власне лінгвістичний, що стосується, як правило, його мовного оформлення; психологічний, що виявляє специфіку рецепції; прагматичний, що характеризує ставлення автора до дійсності» [167, с. 4]. Звичайно, вказані підходи не вичерпують усього розмаїтого спектра тлумачень тексту, приміром, за межами наведеної класифікації, як бачимо, залишається літературознавчий вимір.

Постструктуралістська теорія остаточно зафіксувала відхід від традиційного розуміння тексту як писемного твору. Змінивши «визначення та межі письма», постструктуралісти розширили «діапазон застосовності тексту» настільки, що «він став не лише охоплювати більшість форм дискурсу, а й також описувати галузі, які традиційно вважалися «позатекстовими» [86, с. 417]. Теоретичний пафос деконструктивізму значною мірою спрямований на руйнування уявлення про текст як виключно лінгвістичний феномен. Про це прямо говорив в одному зі своїх інтерв'ю Ж. Дерріда: «Для мене текст безмежний. Це абсолютна тотальність. <...> текст – не просто мовленнєвий акт. Припустімо, цей стіл для мене – текст. Те, як я сприймаю цей стіл, – долінгвістичне сприйняття, – вже саме по собі для мене текст» [34, с. 74]. Постструктуралістська

актуалізація етимологічного походження «тексту» від грецького слова, яке означає «тканину», на думку Б. Мейлер, «набуває радше метафоричної та описової, аніж пояснювальної цінності» [86, с. 417]. Таке розширення параметрів тексту практично унеможлиблює його аналіз і функціональне застосування.

Радикальному підходові до тексту як «безмежності» й «абсолютної тотальності» протистоїть традиційне лінгвістичне розуміння, що намагається пояснити текст, виходячи з його власних структурних зв'язків. Так, І. Гальперін визначав текст як «твір мовленнєвотворчого процесу, що характеризується завершеністю, об'єктивований у вигляді письмового документа, літературно опрацьований відповідно до типу цього документа, твір, що складається з назви (заголовка) і низки особливих одиниць (надфразних єдностей), об'єднаних граматичним, логічним, стилістичним зв'язком» [46, с. 18]. Проте врахування поряд з онтологічними також і функціональних ознак змушувало дослідника говорити про «цілеспрямованість та прагматичну установку» тексту, що вказує на вихід за межі власне лінгвістичних вимірів. Тобто, як вказував ще М. Бахтін, лінгвістичний аналіз може до певної міри зовсім відволіктися від авторства, проте «кожен текст має суб'єкта, автора (того, хто говорить, пише)» й «іншого суб'єкта, того, хто відтворює» [12, т. 5, с. 307].

У сучасній лінгвістиці однією з найбільш розповсюджених [200, с. 38] і найбільш повних [232, с. 20] класифікацій критеріїв, яким має відповідати текст, вважається модель В. Дресслера і Р.-А. де Богранда. Згідно з цією моделлю, існує сім фундаментальних ознак тексту: когезія, когерентність, інтенційність, адресованість, інформативність, ситуативність, інтертекстуальність (див.: [232, с. 20]). *Когезія* передбачає пов'язаність «компонентів зовнішньої форми тексту (поверхні тексту)»; *когерентність* окреслює різні аспекти «семантико-когнітивної зв'язності»; *інтенційність* стосується «установки і мети авторів тексту»; *адресованість* полягає в «комунікативно-прагматичній спрямованості на

адресата»; *інформативність* визначає «кількість нової чи очікуваної інформації в тексті»; *ситуативність* характеризує «співвіднесеність тексту з релевантними факторами комунікативної ситуації його породження»; *інтертекстуальність* має два значення: вона передбачає, що «текст завжди пов'язаний з попереднім чи паралельним» дискурсом, а також «пов'язаність текстів між собою в певних жанрах або типах текстів» (див.: [232, с. 20-21; 200, с. 39-43]). Слід підкреслити, що таке розуміння тексту не лише враховує фігури автора та реципієнта, але й визначає інтертекстуальність іманентною властивістю тексту як такого.

Водночас неважко помітити, що названі критерії стосуються різних аспектів тексту. Перші два акцентують на зв'язках всередині тексту, тоді як п'ять інших охоплюють зовнішньотекстовий рівень. На основі такого поділу автори книги «Методи аналізу тексту та дискурсу» пропонують розмежовувати традиційну лінгвістику тексту і дискурс-аналіз [200, с. 43]. Подібний принцип застосовують і до розмежування тексту та дискурсу. Введення в даному випадку поняття «дискурс» на позначення «тексту в повному сенсі цього терміна» [105, с. 27] видається не зовсім виправданим, оскільки воно лише відокремлює вузьколінгвістичне розуміння тексту від загального. Тракткування дискурсу як форми буття тексту не конкретизує поняття «тексту», а призводить до ще більшої термінологічної плутанини. Навпаки, текст повинен розглядатися як форма дискурсу. Як зазначає В. Борботько, «поняття тексту цілком правомірно використовувати як для позначення будь-якого лінгвістичного матеріалу в його письмовій формі, так і як синонім для дискурсу, якщо даний текст є його письмовим вираженням» [28, с. 12]. Це впливає також із міркувань Ц. Тодорова, який вважав, що «дискурс є завжди і обов'язково актом мовлення» [201, с. 27], і П. Рікера, який стверджував, що «будь-який дискурс, зафіксований письмово», є текстом [36, с. 311]. Таким чином, про інтертекстуальність й інтердискурсивність можна говорити лише в межах тексту і дискурсу відповідно [105, с. 29–30; 331].

Намагаючись визначити межі інтертекстуальності й інтердискурсивності, В. Чернявська пропонує розглядати першу з них як «безпосередній вплив текстових систем одна на одну, <...> експліцитні марковані відсилання до чужого конкретного тексту, з одного боку, або до текстотвірної моделі, за якою побудований даний текст, – з іншого», тоді як актуалізація впливу «не через мовні знаки, а як подібність тем, сюжетів, мотивів etc.» відноситься нею до другого типу [232, с. 212]. Така позиція представляє надто звужений погляд на феномен інтертексту. Справедливим видається спостереження В. Міловидова, що «в інтертексті перетинаються не «дискурси», а їх сліди, тексти» [138, с. 76], тому «інтертекстуальний аналіз, в його найпоширенішій формі, повинен <...> бути всеосяжним і враховувати всі дискурси, що беруть участь у формуванні інтертексту» [138, с. 77]. Зрозуміло, що це ідеальна модель, яка навряд чи може бути застосована на практиці, проте вона відповідає природі досліджуваного феномену.

1.3.2. Теорія інтертекстуальності в контексті сучасної методології. Сучасне літературознавство розглядає інтертекстуальність як іманентну властивість літератури. Однак до сьогодні немає єдиного погляду на сутність, параметри та конститутивні ознаки даного феномену [268; 287; 305; 309; 310; 314; 315; 336; 338; 342; 345; 359; 370]. Полівимірність об'єкта відображається в різних методологічних підходах до його вивчення.

Зміщення акценту в розгляді інтертексту на фігуру читача, слідом за Р. Бартом, демонструють праці американського вченого французького походження М. Ріффатера. Поєднавши у своїй методології підходи французького постструктуралізму, американської «нової критики» та німецької рецептивної естетики, науковець запропонував розглядати інтертекстуальність не як продукт письма, а як продукт читання. В такому випадку, як зазначає Н. П'єте-Гро, проблема «полягає вже не в тому, щоб ідентифікувати інтертекст, а в тому способі, яким він може чи повинен

читатися» [171, с. 56]. М. Ріффатер розрізняє «факультативну» та «необхідну» інтертекстуальність. Останню читач «не може не помічати через те, що інтертекст залишає в тексті незгладимий слід, певну формальну константу, що відіграє для читача роль імператива і керує розшифровкою даного повідомлення в його літературному аспекті» (цит.: за [171, с. 57]). Суб'єктивність і свавілля читацької рецепції, за М. Ріффатером, обмежується певними текстуальними вказівниками, що спрямовують прочитання у правильне русло. На позначення таких вказівників він використовує термін Ч. Пірса «інтерпретанта». Проте, на думку Н. П'єге-Гро, «читач може не помітити інтертекст просто тому, що не вміє чи розучився його розпізнавати й ідентифікувати; і навпаки, межі інтертексту можуть бути розсунуті з огляду на те, що пам'ять освіченого, ерудованого читача, який керується бажанням спроектувати на текст свої власні референції, може бути вкрай інтенсифікована» [171, с. 58]. Тобто проблема «надінтерпретації» (за висловом У. Еко) в такому підході до інтертексту залишається розв'язуваною.

Теоретичну спробу подолати свавільність рецепції інтертексту здійснила І. Арнольд. Розвиваючи ідеї М. Бахтіна та М. Ріффатера, дослідниця розглядає принципи читацької компетенції, на основі яких інтертекстуальність поєднується з герменевтичним тлумаченням тексту [5, с. 375]. Серед таких принципів І. Арнольд виділяє «читача», «розуміння», «вплив і особистість», «текст» («інтертекстуальність»), «розуміння інтертекстуальних включень», «великий час» (термін М. Бахтіна), «міжтекстову компетентність», «багатоваріантність прочитання і розуміння», «читацьку стратегію», «маркери інтертекстуальності», «типи висування» (поняття, близьке до ріффатерівської/пірсівської інтерпретанти), «інтуїцію» [5, с. 375–378]. Розглянутий герменевтичний підхід до інтертекстуальності видається надзвичайно перспективним.

Значну увагу проблемам інтертекстуальності приділяла Тартусько-московська семіотична школа (Ю. Лотман, Б. Гаспаров, О. Жолковський,

П. Тороп, Ю. Щеглов). Хоча, за твердженням Н. Кузьміної, Ю. Лотман і не послуговувався такими термінами, як «інтертекст» чи «інтертекстуальність», неважко помітити, що «поняття *семіосфери, семіотичного простору, культурної пам'яті* безпосередньо пов'язані з проблематикою інтертекстуальності» [120, с. 20–21]. Учений визначав текст як «генератор сенсу, мислячий пристрій», що активізується внаслідок введення до нього іншого тексту [129, т. 1, с. 153]. Оскільки культура – це «сукупність текстів або складно вибудований т е к с т» [129, т. 1, с. 135], то проблема «тексту в тексті» (вислів Ю. Лотмана) логічно набуває виразно інтертекстуальних вимірів.

Прикметно, що, саме розглядаючи творчість Ф. Достоевського в аспекті інтертекстуальності, тартуський учений П. Тороп уводить поняття «інтекст». Поетика інтексту – це «система різних типів представленості чужих текстів у творах письменника, від цитат до алюзій» [204, с. 126]. Інтертекст постає в концепції дослідника як різновид інтексту. Він розрізняє внутрішню, «підкорену авторській стратегії», і зовнішню, де «переважають випадкові зв'язки і породжуються випадкові сенси», інтертекстуальність. «Зовнішня інтертекстуальність характеризує можливі контакти готового тексту, внутрішня інтертекстуальність характеризує породження тексту, принципи поводження з «чужим текстом» [204, с. 126]. Такий поділ конститує авторську й рецептивну перспективи інтертексту.

Розрізнення вертикальної та горизонтальної проєкцій інтертекстуальності, здійснене німецькими вченими М. Пфістером і У. Бройхом, представляє розмежування міжтекстових і міжсуб'єктних зв'язків. Вертикальна проєкція передбачає взаємодію тексту з певними попередніми або сучасними текстами, тоді як горизонтальна стосується інтерсуб'єктних стосунків автора й адресата [232]. З огляду на кількість текстів, які вступають в інтертекстуальний зв'язок, дослідники також запропонували поділ на «однотекстову референцію» і «системно-текстову референцію» [232]. Щоправда, перший тип видається дещо умовним,

оскільки відсилання до одного тексту, як правило, актуалізує й інші тексти, пов'язані з ним. Такий зв'язок може розглядатися, зокрема, через письменника як парадигму.

Інтертекстуальність як текстопороджувальна категорія розглядається О. Жолковським і Ю. Щегловим в рамках розробленої ними «поетики виражальності», в якій простежується механізми переходу від теми до тексту [91]. Подібний підхід демонструє книга констанцького славіста І. Смірнова «Породження інетртексту», в якій він ставив перед собою завдання «концептуалізувати текст–текст відношення у словесному мистецтві як основу творчого акту, тобто як текстопороджувальні відношення» [190, с. 5].

Важливим положенням теорії О. Жолковського є введення поняття біографічної цитації. «Нормальним», за висловом ученого, є тип інтертексту, коли цитуються «шматок тексту, образ, сюжетне положення», що розміщуються між двома крайніми типами: «одна крайність – відсилка не стільки до текстів, як до біографії попередника, друга – не стільки до змісту текстів, як до їх структурної організації» [92, с. 22]. В рамках дослідження «парадигми письменника» запропонований термін «біографічна цитація» надзвичайно значущий.

Перспективними видаються інтерпретації інтертекстуальності Н. Фадєєвої та Н. Кузьміної. Н. Фатєєва, спираючись на ідею бахтінського поліфонізму, застосовує при розгляді явищ міжтекстової взаємодії принцип контрапункту, що, на її думку, дозволяє «оголити маловивчену на даний момент проблему організацію часових планів при інтертекстуальних зв'язках» [209, с. 5]. Коли в тексті зустрічають щонайменше два тексти розбіжні в часі, то «відбувається включення двох авторських голосів у різних темпоральних зрізах, і при цьому «старший» голос ніби обганяє «молодший», збігаючись із ним у своїй новій семантичній фазі» [209, с. 5]. Н. Кузьміна спробувала розглянути інтертекст крізь призму синергетики. «В межах розроблюваної нами теорії інтертексту, – зазначає вчена, –

застосування ідеї енергії дозволяє наповнити лінгвістичним сенсом поняття енергообміну текстів, потенційної енергії автора, резонансу текстів між собою і з автором (читачем), збереження і перетворення енергії в інтертексті, «сильних» і «слабких» текстів» [120, с. 37]. Обидві дослідниці також фокусують свою увагу на місці та ролі автора в інтертекстуальних зв'язках.

Продуктивний підхід до феномену інтертекстуальності в контексті посиленої уваги до постаті автора представляють концепції Г. Блума. У книзі «Страх впливу» (1973), яка є зразком психоаналітичного підходу до аналізу міжтекстових зв'язків, учений наголошував, що поетичний вплив неодмінно «передбачає вивчення життєвого циклу поета-як-поета. Коли таке вивчення звертається до контексту, в якому розігрується цей життєвий цикл, воно змушене одночасно досліджувати стосунки між поетами, розглядаючи їх як випадки, споріднені з тим, що Фройд називав сімейним романом» [25, с. 13]. Авторитетна традиція в такий спосіб персоніфікується в іменах, що складають певний «канон» [24], до якого письменник намагається потрапити шляхом боротьби з попередниками. Розвиваючи концепцію «страху впливу», Г. Блум уточнював, що, у його розумінні, вплив – це «тільки відношення *між* текстами» [25, с. 137]. Внаслідок подібного стану відбувається зближення процесів читання і писання, оскільки «відношення-вплив керує процесом читання так само, як воно керує процесом писання, і тому читання – це переписування, а писання – перечитування» [25, с. 137]. Таким чином, хоч інтертекстуальні зв'язки тут подекуди заступаються фрейдистськими відступами, вони не заважають бачити за текстами саму фігуру автора.

В російському й українському літературознавстві активно застосовується теорія «прецедентних текстів» Ю. Караулова. Під прецедентними вчений розумів такі тексти, що є «значущими для тієї чи іншої особистості в пізнавальному й емоційному відношеннях»; «мають надособистісний характер, тобто добре відомі й широкому оточенню даної

особистості, включаючи її попередників і сучасників»; «звернення до яких відновлюється неодноразово в дискурсі даної мовної особистості» [103, с. 216]. Зокрема, Ю. Караулов виокремлював три способи існування прецедентних текстів. При першому з них, «натуральному», текст доходить до читача чи слухача безпосередньо. Другий спосіб, «вторинний», передбачає або його трансформацію в інший вид мистецтва (драма, опера, балет, живопис тощо), або роздуми про вихідний текст (критичні та літературознавчі статті, рецензії, дослідження). Нарешті, останній спосіб, «семіотичний», безпосередньо пов'язаний із теорією інтертекстуальності. Він передбачає звернення до оригінального тексту через натяк, відсилання, фрагмент, переказ. Перші два способи можуть стосуватися і звичайних текстів, третій – лише прецедентних [103, с. 217–218]. Накладаючи цю теорію на проблемний зріз нашого дослідження, можна зробити висновок, що ядром парадигми письменника виступають ті тексти, що набули статусу прецедентних.

Аналіз сучасних методологічних підходів до теорії інтертекстуальності засвідчує акцентування уваги на суб'єктних параметрах у генеруванні та сприйнятті інтертексту. Водночас фігура письменника, за поодинокими випадками (Г. Блум, О. Жолковський), розглядається переважно в аспекті абсорбування та продукування інтертексту, без урахування рецептивного виміру парадигми «письменник».

Висновки до першого розділу

Завданням першого розділу було з'ясування позицій теорії інтертекстуальності в методологічному контексті сучасного літературознавства, фіксація провідних наукових параметрів терміна «інтертекстуальність». Аналіз засвідчив значну розмитість контурів цієї теорії, строкатий плюралізм методологічних практик, що ускладнює, якщо не повністю перешкоджає, виявленню провідного вектора в цьому питанні.

Інтертекстуальність виявляється іманентною властивістю літератури, чим і пояснюються активні розробки численних проблем у дотуку саме до цієї теорії, як на слов'янському сході, так і на європейському заході, що збігаються в загальних висновках (від О. Потебні до французьких постструктуралістів). Проте відстежується й певна органічна генеза наукової проблеми: роль у її формуванні ідей російської формальної школи та концепції діалогізму М. Бахтіна. Виявлено принципову методологічну відмінність теорії інтертекстуальності від порівняльного літературознавства. Загалом, численні пропозиції щодо термінологічних визначень факторів, дотичних до інтертекстуальності, демонструють надзвичайно активний стан теорії, спроби виявити концептуальне «осердя» цієї наукової ризоми. Наша увага акцентувалася переважно на позиціях категорії «автор / письменник» в тих чи інших концепціях інтертекстуальності. Становлення теорії інтертекстуальності розглянуто задля реалізації даного завдання.

РОЗДІЛ 2

ПОСТАТЬ АВТОРА

ЯК РЕЦЕПТИВНА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНА ПАРАДИГМА

2.1. Формування парадигми *письменник* в контексті інтертекстуальної теорії автора

Етимологічне значення інтертекстуальності вказує на те, що поле досліджень даного феномена повинно бути обмежене міжтекстовими зв'язками. Проте саме поняття «текст» набуває тут щонайширших параметрів. Розповсюджена метафора «світ як книга» (Г. Блюменберг [26]) передбачає, що будь-який фрагмент реальності може бути «зчитаний» як текст. Цьому твердженню протистоїть традиційне вузьке розуміння тексту, що виходить із необхідності його фіксації в письмовій формі. В будь-якому випадку актуальною залишається проблема відношень тексту до його автора.

Незаперечною представляється онтологічна істина, що текст, принаймні на рівні генези, пов'язаний із власним творцем, хай навіть колективним. Власне, формальний і структуралістський дискурс першої половини ХХ ст. не заперечував даної аксіоми, однак, намагаючись специфікувати літературознавчу науку, виводив автора за рамки об'єктного поля досліджень [206; 243; 244; 250]. Постструктуралістська теорія інтертекстуальності розмикала формально-структуральний «текст у собі» назустріч іншим текстам, також категорично відкидаючи при цьому фігуру автора [6; 7; 8; 117; 320; 321]. Очевидно, подібний радикальний підхід потребує сьогодні перегляду, зважаючи саме на роль та місце автора в генеруванні інтертекстуальних зв'язків.

Складність постульованої проблеми зумовлена насамперед тим, що категорія «автор» до сьогодні належить до найдискусійніших у літературознавстві [111, с. 56]. Наявні різнотлумачення призводять до небажаного термінологічного полісемантизму, з метою подолання якого

вводять стратифікуючі поняття на кшталт «біографічний автор», «реальний автор», «конкретний автор», «особа автора», «образ автора» (В. Виноградов), «концептований автор» (Б. Корман), «зразковий автор» (У. Еко), «імпліцитний автор» (В. Бут), «абстрактний автор» (В Шмід), автор-наратор тощо. Загалом, усі вони можуть бути розміщені між двома полюсами: автор як реальна особа й автор як текстуальна стратегія. Ті поняття, що стосуються «автора як реальної особи», значною мірою накладаються на семантичне поле поняття «письменник». Останнє не належить до літературознавчих термінів у строгому розумінні, тому його вживання в рамках нашого дослідження потребує окремої аргументації.

2.1.1 Автор як літературознавча категорія. Проблема автора сьогодні є однією з центральних у літературознавстві. Водночас, як уже зазначалося, вона є також однією з найсуперечливіших [111, с. 56]. Французький вчений А. Компаньйон відзначає, що головні суперечки стосуються «ролі автора, співвідношення тексту і його автора, відповідальності автора за сенс і значення тексту», тобто точаться довкола авторської «інтенції» [111, с. 56]. Однак вказана контроверза у першу чергу пов'язана з термінологічною багатозначністю поняття «автор». Так, Б. Корман виокремлював три основні значення вживання слова «автор» у літературознавстві: «Передусім воно означає письменника – реально існуючу особу. В інших випадках воно позначає певну концепцію, певний погляд на дійсність, вираженням якого є весь твір. Нарешті, це слово вживається для позначення певних явищ, характерних для окремих жанрів і родів» [113, с. 59]. Дещо відмінний, але також тричленний поділ пропонував Р. Інгарден: «Автор» як та чи інша реальна людина, трансцендентна щодо створеного нею твору й відома нам по *інших джерелах* (з життя, з інформації інших осіб і т ін.); «автор» як суб'єкт, *представлений* у самому творі (особливо в літературному), тобто як особа, що «сама по собі» оповідає і переплітає свою долю з долями осіб, які належать до зображеного у творі світу»; «автор» як *властивий* даному

творові мистецтва, *суб'єкт, що створює, який позначається* (як у своєму існуванні, так і у своїх якостях, творчих можливостях, замилюваннях щодо світу і характері його сприйняття і т. ін.) *самим твором*, так що із самого твору, і *тільки* із твору ми про нього дізнаємося» [98, с. 108-109]. Звичайно, подібні узагальнення лише вказують на провідні контури, але вони не відображають усього спектру застосування поняття «автор» у літературознавстві. Про це свідчить значна кількість уточнюючих понять, що пропонуються в межах тих чи інших дослідницьких терміносистем.

Загалом, певна згода зберігається стосовно автора як «реально існуючої особи», «реальної людини». Розбіжності спостерігаються тільки в іменуванні. Так, В. Шмід користується поняттям «конкретний автор» [247, с. 46], а У. Еко говорить про «емпіричного автора» [189, с. 564-578]. Ситуація значно ускладнюється, автор «множиться», коли ми входимо у сферу тексту. Тут перед нами постає проблема «образу автора».

Найпоследовніше термін «образ автора» розроблявся і впроваджувався в літературознавстві у працях В. Виноградова. Щоправда, варто відзначити, що науковець також активно послуговувався такими термінами, як «образ письменника», «образ авторського «я»», «художнє «я» автора» [39]. За російським ученим, образ автора – «це не звичайний суб'єкт мовлення», а «концентроване втілення самої сутності твору, що об'єднує всю систему мовленнєвих структур персонажів у їх співвідношенні з оповідачем, розповідачем чи розповідачами, і через них виявляється ідейно-стилістичним осердям, фокусом цілого» [39, с. 118]. Причому увагу В. Виноградова переважно займали проблеми стилю, мовленнєвих структур. «Образ автора, – стверджував він, – це індивідуальна словесно-мовленнева структура, що пронизує лад художнього твору і визначає взаємозв'язок і взаємодію всіх його елементів» [39, с. 151–152]. Пов'язуючи на мовленнєвому рівні образ автора з персонажами, вчений водночас застерігав, що «образ автора зазвичай не співпадає з розповідачем» [39, с. 118]. Особливо значущим для

нас видається те, що В. Виноградов ставив проблему того, чи можна «образ письменника реконструювати на основі його творів» [цит. за: 234, с. 239], однак при цьому він ігнорував можливість включення до нього будь-яких біографічних відомостей.

Принципово інший підхід до категорії автора представляють праці М. Бахтіна. У філософсько-естетичній системі вченого образ автора корелює з такими поняттями, як «ліричний герой (об'єктивований автор)», «автор-герой», «автор-художник» [12, т. 1 с. 60], «автор-споглядач» [12, т. 1 с. 63], «автор-людина» [12, т. 1 с. 80]. Автор розглядався М. Бахтіном і в біографічному плані, і в естетичному, і як, власне, внутрішньотекстовий конструкт. За М. Бахтіном, образ автора обов'язково слід пов'язувати із твором і постає він лише внаслідок цілісного сприйняття цього твору: «Автор не може і не повинен визначитися для нас як особа, оскільки ми в ньому, ми вживаємося в його активне бачення, і лише наприкінці художнього споглядання, тобто коли автор перестає активно керувати нашим баченням, ми об'єктивуємо нашу пережиту під його керівництвом активність (наша активність є його активністю) в певну особу, в індивідуальний образ автора, який ми часто розміщуємо в створений ним світ героїв» [12, т. 1 с. 262-263]. Тож, по суті, у діалогічній концепції М. Бахтіна образ автора конструктивно пов'язаний з рецептивною свідомістю читача. Хоча російський учений наголошував на відмінності образу автора й автора біографічного, проте припускав можливість пояснення одного через іншого. Така «індивідуація» автора як людини відносилася ним до «вторинного творчого акту читача, критика, історика» [12, т. 1 с. 263]. Однак вказана проблема, за М. Бахтіном, виходить за рамки теорії літератури. Проте, з погляду читача, перспектива співвіднесення образу автора й біографічного автора видається якщо не обов'язковою, то, принаймні, вельми ймовірною.

Відмінність методологічних підходів В. Виноградова і М. Бахтіна до категорії автора є загальноновизнаною літературознавцями. Зокрема, на

думку А. Большакової, різниця полягає в тому, що перший виводив її з «текстового аналізу твору як замкнутої системи, де даність оповідного мовлення стає головним засобом втілення творчої активності автора», тоді як другий розглядав твір як «відкрити комунікативну систему, що передбачає дослідження діалогічних відношень автора і героїв» [27, с. 19]. Вказані підходи спробував поєднати у своїй літературознавчій практиці Б. Корман, який розглядав автора як сукупність взаємовідношень різних свідомостей у тексті, що, за М. Шаповал, «виявилось «золотою серединою» між розсіюванням автора у текстуальному потоці та трактуванням його як інструмента пізнання дійсності» [236, с. 226–227]. Якщо для В. Виноградова автор виступав стилістичною категорією, а для М. Бахтіна – філософсько-естетичною, то Б. Корман, на думку В. Шміда та В. Федорова, переносить проблему автора в русло поезики [247, с. 48, 210, с. 56]. Поетологічний підхід вченого не виключав з поля зору біографічного автора, своєрідними відношеннями пов'язуючи його з автором «концептованим»: «Співвідношення автора біографічного і автора – суб'єкта свідомості, вираженням якого є твір чи їх сукупність, по суті таке ж, як співвідношення життєвого матеріалу і художнього твору взагалі: керуючись певною концепцією дійсності і виходячи з певних нормативних і пізнавальних установок, реальний, біографічний автор (письменник) створює <...> автора художнього (концептованого)» [113, с. 174]. Якщо «інобуттям» концептованого автора є «увесь художній феномен, увесь літературний твір» [113, с. 174], то сам концептований автор може розглядатися як інобуття автора реального, біографічного. Власне, і біографічний автор, і концептований автор, і їх інобуття в цілісному художньому феномені входять, з нашого погляду, до поняття письменника як парадигми.

Багатовимірність авторської присутності в тексті, співіснування різних підходів до розуміння проблеми автора, безумовно, значною мірою аргументують велику кількість термінів, якими дослідники намагаються

позначити різні іпостасі автора й окреслити сфери його функціонування. Проблема розмежування реального і внутрішньотекстового автора, намічена В. Виноградовим і М. Бахтіном, спрямовано генерувала чимало визначень саме для окреслення сутності внутрішньотекстового автора. Серед них виділяються «абстрактний суб'єкт» (Я. Мукаржовський [146]), «імпліцитний автор» (В. Бут [див.: 258]), «абстрактний автор» (В. Шмід [247]) тощо. Причина такої уваги до внутрішньотекстової позиції автора, на думку В. Федорова, полягає в тому, що літературознавство зосереджується «навколо проблеми твору як практичної форми існування слова» і, як наслідок, автор розглядається «в перспективі «від твору»» [210, с. 55]. Проте, вже М. Бахтін підходив до автора не лише як до суб'єкта естетичної діяльності, але також як до суб'єкта естетичного буття. Щоправда, ці два аспекти спеціально вченим не розрізнялися, внаслідок чого розпливається, як констатує В. Федоров, «уявлення одного з фундаментальних для М. Бахтіна понять» [210, с. 56]. Донецький літературознавець наполягає на тому, що проблему автора потрібно розглядати саме в онтологічному плані, підходити до автора як до «суб'єкта перетвореного буття» [210, с. 56, 211].

На противагу кардинальному зміщенню акцентів літературознавчого аналізу на постать імпліцитного автора, сьогодні спостерігаються активні термінологічні пошуки поняття, що об'єднало б розрізнені форми авторського буття. Дискредитоване своєю роздробленістю поняття «автор» вже не відповідає таким вимогам. Тут можна вказати, приміром, на поняття «символічної автобіографії» (Г. Грабович), сенс якої полягає «не так у готовності письменника виявляти ключові моменти свого внутрішнього та прихованого життя <...>, як у наданні їм нарративної тяглості й певної нарративної автономії» [59, с. 238]; або назвати поняття «автобіографічного синергену» (К. Дуб), що охоплює «все життя письменника, все написане, сказане, задумане ним, а також те, як воно відбилось у свідомості й виразилось в оцінках критиків, літературознавців,

у спогадах сучасників» [82, с. 15]. Останнє поняття заслуговує на окрему увагу в руслі нашого дослідження.

М. Гірняк закидає запропонованій К. Дубом новій термінологічній синтагмі «брак чітко окреслених контурів», оскільки «звернення до різноманітних текстуальних і позатекстових чинників, – за переконанням дослідниці, – не може бути звичайним синтезом усієї наявної інформації: між ними відбувається складне взаємопроникнення, і, до того ж, при дослідженні різних рівнів цього синергену можливі певні похибки та непорозуміння (маємо на увазі насамперед суб'єктивність читача-дослідника)» [54, с. 170]. Натомість дослідниця пропонує надати «метатекстуального» значення традиційному поняттю – «авторська свідомість»: «Під терміном «авторська свідомість» ми розуміємо цілісну функціональну систему, що передбачає тісний взаємозв'язок психологічних (емоційних, інтелектуальних etc.) структур свідомості письменника, його внутрішнього та прихованого життя, зі структурами наративними» [54, с. 170]. Таке тлумачення, в свою чергу, суттєво відрізняється від традиційного, представленого, наприклад, у праці М. Кодака «Авторська свідомість і класична поетика» [108].

М. Гірняк намагається надати поняттю «авторська свідомість» надзвичайно широких параметрів: «Це поняття, з одного боку, завдяки існуванню позатекстових чинників, охоплює біографічного автора, а з іншого, через текстуальний простір, апелює до лімінального автора, що при появі самого тексту реалізується як автор-стиль (певний спосіб мислення і манера викладу), як автор-функція (організаційний принцип), як автор-концепція (у творах письменника, як правило, існують певні ключові образи, ідеї, які дають змогу говорити про відповідний світ авторської уяви, про певний світогляд, проте не йдеться про остаточне розпізнання авторських поглядів чи позиції) і як автор-суб'єкт (маємо на увазі численних суб'єктів художнього твору – нараторів і персонажів, – у кожному з яких існує частка авторського «я»))» [54, с. 171]. Попри

метатекстуальне трактування вказаного поняття, воно залишається, як вказувала М. Шаповал щодо праці М. Кодака, на межі літературознавства і психології [236, с. 228], що надає йому термінологічної подвійності.

Загалом, погоджуючись із потребою запровадження терміна, який би відображав всю поліфонічність виявів автора у текстовій, а також у позатекстовій реальності, вважаємо поняття «автобіографічного синергену» й «авторської свідомості» не зовсім чіткими для цього. «Автобіографічний синерген», окрім наведених зауважень М. Гірняк, викликає спротив, по-перше, стороннім для літературознавства поняттям «синерген», по-друге, через зручні конотації, уже закріплені в науці про літературу за поняттям «автобіографія». Терміну «авторська свідомість», у цьому контексті, окрім вказаного вище, можна висунути ті самі зауваження, що М. Гірняк закидала ідеї «авторського синергену» К. Дуба. Прийнятнішим, на нашу думку, є використання на позначення окресленого феномена концепту «парадигма письменника».

2.1.2. Постструктуралістська «смерть автора» в теорії інтертексту. Значення категорії автора для традиційного літературознавства безапеляційне і незаперечне. Проте така «недоторканість», незважаючи на «декларації про важливість і навіть «центральність» категорії автора для науки про літературу», призвела до того, що ця категорія «опинилася на периферії уваги вчених» [210, с. 55]. Як то не парадоксально, але відновлення інтересу до проблеми автора відбулося саме завдяки теоріям, що вимагали усунення автора як такого. На думку М. Шаповал, «галас навколо «кризи» автора зіграв роль дієвого рекламістського прийому, адже саме після нього з'явився інтерес до поняття, яке досі вважалося аксіоматичним для теорії літератури і тому перебувало на периферії цієї науки» [236, с. 223]. Таким чином, «наступ» на категорію автора спровокував її актуалізацію на рівні осмислення сутнісних параметрів і функцій.

Концепція «смерті автора» не є продуктом виключно літературознавчої теорії. На цьому наголошував, зокрема, К. Ванхузер: ««Смерть» автора – дещо більше, ніж один із моментів сучасної теорії літератури. Вона пов'язана, – підкреслювалося ним, – з радикальною критикою завдань інтерпретації і традиційного самосприйняття західної культури по відношенню до класичних текстів літератури, філософії та християнського віровчення» [36, с. 104]. Тобто ідея «смерті» автора, як визнається, виникає на ґрунті тотального підриву авторитету суб'єкта свідомості, започаткованого ще ніцшевською метафорою «смерті Бога». Розвінчування автора – творця тексту, за справедливим зауваженням М. Шаповал, цілком «вкладалося в парадигму «смерті суб'єкта», як носія традиційно стабільної, визначено центрованої та детермінованої з боку соціуму свідомості» [236, с. 220]. У свою чергу, породжена культурологічним контекстом концепція «смерті автора» спричинилася до суттєвих зрушень у межах науки про літературу. Серед теорій та похідних від тези про «смерть автора» або органічно пов'язаних з нею категорій, перебуває, на думку М. Зубрицької, і теорія інетртекстуальності [95, с. 145].

Щоправда, наявним є і концептуально зворотній підхід. Так, В. Шмід вважає, що впливова до сьогодні критика авторства була спровокована саме введенням Ю. Крістевою нового поняття «інтертекстуальність», яким вона підмінила бахтінську діалогічність [247, с. 51]. Замість автора, як породжуючої інстанції тексту, дослідниця проголосила автономний текст, що породжується на перетині інших текстів (про що йшлося в першому розділі). Як відомо, ідеї Ю. Крістевої були підхоплені та розвинуті в статтях Р. Барта «Смерть автора» та М. Фуко «Що таке автор?», своєрідних «епітафіях» (за висловом К. Ванхузера), що мали на меті остаточну дискредитацію категорії автора.

Критика Р. Барта біла спрямована проти того, що «пояснення твору завжди шукають в людині, яка його створила, ніби зрештою крізь більш чи

менш прозору алегоричність вигадки нам кожного разу «сповідається» голос однієї й тієї ж людини – *автора*» [7, с. 385]. Якщо літературу розглядати, слідом за Р. Бартом, як письмо, то авторський суб'єкт розчиняється у практиці письма: «Письмо – це область невизначеності, неоднорідності й ухильності, де губляться сліди нашої суб'єктивності, чорно-білий лабіринт, де зникає будь-яка самототожність, і насамперед тілесна тотожність того, хто пише» [7, с. 384]. На думку вченого, автор повинен бути замінений письмом, оскільки не автор говорить мовою, а мова промовляє автором. Таким чином, на місце автора стає скриптор, який існує лише в момент письма. Замість телеологічного сенсу, ««повідомлення» Автора-Бога» маємо поєднання різних видів письма: «текст зітканий із цитат, що відсилають до тисяч культурних джерел», – акцентував Р. Барт [7, с. 388]. Звідси, тотальна інтертекстуальність письма, що не дозволяє говорити про автора як беззаперечний центр тексту.

Усуваючи фігуру автора, Р. Барт тим самим відмовляв літературі в можливості вираження якогось остаточного смислу: «Якщо Автор усунений, то цілком зайвими стають і будь-які посягання на «розшифрування» тексту» [7, с. 389]. Наділити текст автором чи такими його «іпостасями», як «суспільство, історія, душа, свобода», означає надати йому остаточного сенсу, «замкнути письмо» [7, с. 389]. Отже, бартівське поняття «письма», яке замінює літературу, виявляється конртелеологічним за своєю природою.

Традиційне розуміння автора, як «невичерпного джерела значень, якими наповнений твір», також переосмислюється у концепції М. Фуко [189, с. 612]. Французький філософ, навпаки, підкреслював, що автор є «ідеологічною фігурою», «певним функціональним принципом, <...> який перешкоджає вільній циркуляції, вільному маніпулюванню, вільній композиції, декомпозиції чи рекомпозиції уяви» [189, с. 611–612]. Письмо, за М. Фуко, не закріплює суб'єкт, а розчиняє його [189, с. 598], твір, замість забезпечення безсмертя, «сьогодні володіє правом на вбивство,

правом бути вбивцею свого автора» [189, с. 599]. Похідним стає те, що проблема суб'єкта замінюється проблемою функціонування дискурсів. Проте, за висновком Т. Воропай, М. Фуко, «хоч і відмовився від категорії суб'єкта і заявив про його смерть, чи не найкраще <...> показав внутрішній зв'язок суб'єкта і дискурсу» [45, с. 34]. До того ж, тут авторська функція продовжує виступати «характеристикою способу екзистенції, колообігу та функціонування окремих дискурсів у суспільстві» [189, с. 603]. Отже, заміна питання «Хто такий автор?» на «Що таке автор?», по суті зводиться до розмежування текстуального і біографічного авторів.

За спостереженням М. Гірняк, «чи не у всіх теоретиків, які виступають за зникнення автора, насправді, йдеться про те, що автор у тексті і за межами тексту – не тотожні поняття, йдеться не стільки про зникнення, як про зникання, тобто про відмову від суворої тотожності, де «я» завжди дорівнює собі самому» [53, с. 123]. Відмічена процесуальність відсилає нас до праць Ж. Дерріди, який наполягав на тому, що «письмо, як щось відмінне від суб'єкта, одночасно і створює, і руйнує його» [65, с. 196]. Проблема суб'єкта якраз виявляється проблемою центру, на критиці якого заснований увесь деконструктивізм. Проте сам Ж. Дерріда не відкидав поняття центру, а з ним і суб'єкта, категорично: «Я не говорив, що не існує центру і що ми можемо обходитись без центру. Я вважаю, що центр є функцією, не буттям, не дійсністю, а функцією. І ця функція є абсолютно необхідною, як і абсолютно необхідним є суб'єкт. Я не руйную суб'єкта, я його розташовую» [189, с. 637]. Тож головна проблема, за філософом, зводиться до походження суб'єкта і його функціонування, адже письмо не тільки руйнує, але одночасно і створює суб'єкта.

Таку позицію підкріплює інтерпретація тези про «смерть автора» У. Еко: «Автору потрібно було б померти, закінчивши книгу. Щоб не ставати на шляху тексту» [251, с. 11]. Варто наголосити, що вченого в даному випадку не цікавить саме емпіричний автор: «Я знаю, що завдам

глибокої образи багатьом моїм слухачам, які, можливо, проводять значну частину часу за читанням життєписів Джейн Остін чи Пруста, Достоєвського чи Селінджера, і я чудово розумію, як приємно і як цікаво заглянути в особисте життя реальних людей, які дорогі нам, як близькі друзі» [252, с. 24]. Усунення емпіричного автора в У. Еко зводиться до заміщення інтенції автора інтенцією тексту. За це його справедливо критикував А. Компаньйон, вказуючи, що поняття інтенції неодмінно передбачає наявність суб'єкта [111, с. 99]. Можливо, враховуючи подібну критику, італійський вчений уводив згодом поняття «лімінального автора» (межового), тобто автора, який перебуває в тій межовій ситуації, коли він «уже не є емпіричною особою, і ще не є тільки текстом» [189, с. 565–566].

Щодо інтенційності тексту існують два основних підходи. Перший з них виходить із того, що сенс твору тотожний авторській інтенції. В іншому роль авторської інтенції при описі значення твору заперечується. Опозицію між цими двома підходами, на думку А. Компаньйона, можна представити як «конфлікт між прихильниками літературної експлікації, тобто з'ясування авторської інтенції (в тексті слід шукати те, що хотів сказати автор), і прихильниками літературної інтерпретації, тобто опису значень твору (у тексті слід шукати те, що говорить він сам, незалежно від авторської інтенції)» [111, с. 56–57]. Сьогодні досить поширеним також став третій підхід, коли мірилом літературного значення проголошують читача (рецептивна естетика, рецептивна поетика) [189; 259; 229; 230; 231; 60; 95]. Детально аналізуючи переваги й недоліки кожного з підходів, А. Компаньйон доходить доволі простого й очевидного висновку, що жоден з них не варто абсолютизувати, а щонайкраще – використовувати комплексно [111, с. 112]. Істина, яка для французького вченого лежить на поверхні, виявилася прихованою для представників тих чи інших підходів шорами полемічного запалу.

У сучасному українському літературознавстві значна увага до проблеми автора [53; 54; 108; 210; 211], як правило, розгортається

відсторонено від постструктуралістського розуміння цієї категорії. І. Фізер вбачає в цьому тяглість певної світоглядної традиції, виходячи з якої на українському науковому ґрунті «ідея смерті чи відсутності автора в тексті не тільки не прищепилася, а й натрапила на спротив» [214, с. 54].

В цілому, літературознавчий концепт «смерті автора», прямо пов'язаний із філософською ідеєю «смерті суб'єкта», позбавив автора статусу повновладного господаря твору, єдиного джерела значень. Водночас, повторимо, «смерть автора» стала також його новим народженням, щоправда на новому, сказати б, термінологізованому витку. Про це свідчить поява величезної кількості розрізнявальних та уточнюючих понять на позначення різноманітних проявів і функцій автора, що, на нашу думку, можуть буди зведені до єдиного знаменника через поняття «парадигма *письменник*».

2.1.3. Письменник як парадигма. Письменником називають творця художніх текстів, вказуючи в такий спосіб на професійну характеристику митця, яка може далі конкретизуватися на основі родо-жанрових преференцій автора (драматург, прозаїк, романіст тощо). З одного боку, поняття «автор» є значно ширшим від поняття «письменник», оскільки може застосовуватися не лише в межах літератури, але й в інших видах мистецтва чи навіть у виробничо-дискурсивній практиці загалом («автор ідеї», «автор винаходу», «автор висловлювання» й т.ін.). З іншого боку, воно дозволяє генералізувати всі можливі прояви автора в літературі, акцентуючи саме на літературній природі даного феномена. Тож письменник виступає як своєрідна парадигма, структура якої, в першому наближенні, визначається сукупністю його текстів, доповненою біографічними фактами, що також перетворюються на своєрідний текст. Розглядаючи письменника як парадигму, слід уточнити сенс, який ми вкладаємо в даному випадку в поняття «парадигма», оскільки поширене сьогодні його значення, за спостереженням В. Дем'янкова, не співпадає ні з етимологічним, ні з тими, які були зафіксовані в мові протягом багатьох

століть [64]. Звичайно, тут не йдеться про реконструкцію історичного розвитку поняття, а лише про виявлення «внутрішньої комплексної темпоральної структури», що, за Р. Козеллеком, дозволяє вирішити проблему «індивідуального вживання якогось певного поняття» [110, с. 26]

Історія поняття «парадигма» сходить до античної філософії. Дослідники констатують, що вперше воно зустрічається в діалозі Платона «Тимей» [83; 158; 159], де парадигма виступає первообразом, зразком, з огляду на який деміург творить космос [163, т. 3, с. 432-433]. Однак із тексту Платона, як відзначав О. Лосєв, не зрозуміло, «що це за зразок, звідки він узявся і якою є його міфологічна значущість» [128, т. 7, ч. 2, с. 211]. Вказану невизначеність поняття і реальності, що стоїть за ним, намагалися усунути неоплатоніки [128, т. 7, ч. 2]. Середньовічна філософія пов'язувала парадигму з «творенням Богом світу за своїм образом і подобою» [154, с. 193]. Платонівська традиція трактування парадигми знайшла продовження також у німецькому класичному ідеалізмі [154, с. 193; 38]. Водночас слід зауважити, що вживання поняття «парадигма» в європейській науці не обмежується сенсом, закладеним у нього автором «Тимея». Діахронічні дослідження європейського наукового ареалу засвідчують, що використання даного поняття спирається переважно на його етимологічну семантику – зразок, приклад, модель, система [64].

Попри перманентну присутність поняття «парадигма» в науковому просторі, його термінологічна актуалізація відбувається лише в другій половині ХХ ст., що пов'язується з виходом книги Т. Куна «Структура наукових революцій» (1962) [121]. До цього парадигма була, за висловом В. Дем'янка, «дрімаючим концептом» [64]. Її хоча кунівське тлумачення парадигми значною мірою відходить від первісного сенсу поняття, «деетимологізуючи» його [158; 38], воно потребує окремої уваги, оскільки на сьогодні є домінантним у семантичному функціонуванні терміна у просторі наукового дискурсу.

Під парадигмою Т. Кун розумів «визнані всіма наукові досягнення, що впродовж певного часу дають науковій спільноті модель постановки проблем і їх вирішення» [121, с. 11]. Попередником американського вченого в такому трактуванні парадигми вважають позитивіста Г. Бергмана, який вперше використав дане поняття на позначення «певних спільних принципів і стандартів методологічного дослідження» [83, с. 37]. Т. Кун розширив семантичне наповнення терміна, підводячи під нього «закон, теорію, їх практичне застосування та необхідне устаткування» [121, с. 15]. Джерелом таких виступає конкретна наукова традиція. Вказуючи на неоднозначність тлумачення поняття парадигми у працях Т. Куна, дослідники виокремлюють такі його основні три аспекти: «загальну картину світоустрою», далі – «дисциплінну матрицю, що характеризує сукупність переконань, цінностей, технічних засобів тощо, які об'єднують це наукове співтовариство», а також «загальноновизнаний зразок, шаблон для вирішення наукових завдань» [131, с. 26]. Вказана неоднозначність провокувала на широке обговорення щодо смислових параметрів концепту, до якого долучалися К. Поппер, І. Лакатос, М. Мастерман, Ф. Капра, П. Фейерабенд та ін., однак усі дискусії розгорталися переважно в рамках філософії та історії науки (це питання коментується в [83; 154; 64]). Отже, слід констатувати, що кунівське тлумачення парадигми багато в чому накладається на поняття наукової методології, відносячись, таким чином, здебільшого до сфери гносеології. Натомість, в розумінні Платона парадигма мала виключно онтологічні виміри.

Спроба об'єднати окреслені протилежні полюси феномена парадигми представлена у працях сучасного філософа О. Дугіна. За його твердженням, «парадигма – це щось, що передує розрізненню сфери онтології (буття) і гносеології (пізнання)» [83, с. 33]. Однак, за поодинокими виключеннями [38; 158], визначальним продовжує залишатися кунівське трактування парадигми. Таку «сцієнтизацію»

поняття О. Павлов вважає наслідком «змішування принципу (paradigma) і його проявів» [158]. Можливо, це також пов'язане з тим, що парадигма як така, за спостереженням того ж О. Дугіна, «виступає не прямо, а через свої прояви, визначаючи їх структуру» [83, с. 36]. Очевидно, подібного онтолого-гносеологічного дуалізму в розумінні парадигми вдалося б уникнути, означивши її кунівський варіант як «наукову парадигму». Загалом, логічно підводить риску Н. Мантуло, «розуміння та тлумачення представниками різних гілок наукового знання поняття парадигма не є однаковим і несе на собі відбиток тої галузі, до якої належить автор тлумачення» [131, с. 26].

Проте, як виняток, термін парадигма набуває цілком специфічного значення в лінгвістиці, позначаючи сукупність усіх форм словозміни одного слова. Хоча, коли мова йде про лінгвістику як науку, то парадигмою тут називають «панівну на кожному етапі історії лінгвістичних учень систему поглядів на мову, що визначає предмет і принципи лінгвістичного дослідження відповідно до культурно-історичного і філософського контексту епохи» [4, с. 8–9]. З погляду філософії, лінгвістичне поняття парадигми виступає «технічним» [83, с. 37], проте воно теж важливе для осягнення феномена парадигми як такої. В нашому випадку, саме друге з наведених значень можна конструктивно запозичити для окреслення сумарної сутності парадигми *письменник*.

Парадигма також набуває сьогодні значно ширшого тлумачення, коли під нею розуміють «різноманітні філософські, наукові, релігійні, міфологічні та культурні системи і комплекси, що мають – незважаючи на всі свої зовнішні відмінності – спільний знаменник» [83, с. 36]. Даний підхід засвідчує використання поняття парадигми для означення зміни світоглядних систем. Так, О. Дугін виділяє три глобальні парадигми в історії думки – премодерну, модерну і постмодерну [83]. В межах цих

парадигм можуть розглядатися своєрідні підпарадигми, наприклад антропологічна, соціальна, політична, культурна тощо.

Розглядаючи письменника як парадигму, ми відмежовуємося від гносеологічного і світоглядного вимірів даного поняття, наголошуючи на його онтологічному статусі. Іншими словами, письменник аналізується як своєрідний феномен. Причому феномен розуміємо тут, слідом за Ж.-П. Сартром, як «те, що виявляє себе, і буття відповідним чином маніфестує себе в усьому <...> , а онтологія буде описом феномена буття таким, яким він себе розкриває» [185, с. 11]. Тобто парадигма, по суті, є структурованою сукупністю маніфестацій певного феномена.

Парадигма «письменник» проявляється насамперед через тексти. Як влучно зауважив М. Гайдеггер: «У митцеві джерело творіння. У творінні джерело митця. Немає одного без другого» [227, с. 81]. Присутність письменника в тексті прийнято інтерпретувати через відношення автора й тексту. Ця присутність проявляється на різних формально-змістовних рівнях: композиційному, сюжетному, стилістичному, наративному, персонажному, ідейно-тематичному тощо. Ще однією складовою парадигми «письменник» виступає автор як позатекстова реальність, тобто «реальний», «біографічний автор». Ця складова є визначальною для цілісної ідентифікації парадигми, оскільки дозволяє говорити про імпліцитного автора не лише в межах одного тексту, але у всій творчості конкретного письменника загалом. Її вага зростає, якщо до уваги береться рецептивний потенціал парадигми. Біографія автора в такому випадку сприймається як своєрідний текст й інтегрується до загального корпусу текстів письменника.

2.1.4. Контури парадигми Достоевський. Окреслюючи в такий спосіб парадигму «письменник», варто зазначити, що категорія автора є її функціональним ядром. Письменник постає автором певного корпусу текстів. Причому інтертекстуальна рецепція ієрархізує сукупність текстів письменника, виокремлюючи найбільш затребувані та значущі.

Домінантними у формуванні образу парадигми *Достоевський* виступають романи «п'ятикнижжя», далі – «Злочин і кара», «Записки із підпілля». У французькому сприйнятті сюди додається ще «Вічний муж» (А. Жід, Н. Саррот, Р. Жірап). Інші тексти, які складають невід'ємну частину парадигми, знаходяться на рецептивній периферії.

В цілому, у світовій літературі парадигма *Достоевський* набуває семантичного наповнення, що виходить за межі власне художньої якості текстів, перебираючи на себе функцію своєрідного ментального символу. У цьому випадку актуалізується та реальність, яка породила ці зразки і яку вони висловлюють. Ф. Достоевський традиційно репрезентує чужі та незнайомі західному реципієнту феномени російськості, слов'янства, православності тощо. Зокрема, французька публіка ще у першій половині ХІХ ст., за спостереженнями В. Орехова [155; 156], переважно черпала інформацію про Росію із вкрай суб'єктивних подорожніх нотаток своїх співвітчизників. Натомість у вигляді російської класичної літератури вона, зрештою, отримала більш суттєве джерело. Щоправда, цей образ Росії, попри всю свою реалістичність, був передусім художнім образом [156, с. 131], але важливо наголосити на винятковій ролі літератури у формуванні французького сприйняття Росії. Серед усього масиву тогочасної російської літератури було декілька знакових імен: І. Тургенєв, Л. Толстой і Ф. Достоевський. Особливий статус сьогодні визнається за двома останніми.

На відміну від ситуації початку ХХ ст., що паритетно втілювалася у двох названих постатях, натепер, за твердженням А. Безансона, думка західного світу схиляється ближче до автора «Братів Карамазових» [271]. Хоча вже на початку ХХ ст. А. Сюарес казав про «міфічну Росію, Росію жорстоку і християнську, народ покликання, між Європою й Азією, який приносить у нудьгу сутінок Заходу священний вогонь і душу Сходу», створену Достоевським для європейців [368, с. 273]. Ж. Небуа-Момбе підтверджує, що образ Росії у французькій літературі, закорінений у далеке

минуле, зберігає силу і в ХХІ ст. [343, с. 10]. Феномен світової ваги Ф. Достоевського полягає в тому, що виходячи за межі російської літератури, він продовжує при цьому залишатися «найросійськішим» письменником. «Немає іншого письменника, – узагальнював А. Жід, – який був би настільки національно-російським і водночас настільки універсально-європейським. Лише будучи настільки специфічно-російським, він може бути настільки загальнолюдським і може заторкнути кожного з нас так своєрідно» [90, с. 359]. Досвід сучасних постмодерністських авторів підтверджує авторитет Ф. Достоевського.

Одним із провідних контурів парадигми *Достоевський* постає виняткова філософсько-світоглядна позиція, присутня у всіх текстах письменника. Ця проблема зокрема у Франції досліджується М. Єльчаніновим [298] та П. Ламбле [322]. Світоглядність текстів російського письменника заснована на християнському світовідчутті. На думку А. Жіда, центральною темою романів Ф. Достоевського, яка практично залишалася поза увагою європейського роману, є проблема відношень людини і Бога [90, с. 242]. Зокрема, релігійний аспект творчості класика неодноразово ставав об'єктом прискіпливої уваги французький дослідників [261; 296; 333; 339; 348]. Так, А. Мессауді, аналізуючи хибність сприйняття авторських текстів, звертав увагу на те, що «питання про існування Бога має першорядне значення для цього автора і це те ж питання, що переслідує його героїв» [339, с. 13]. Причому дослідник, всупереч звичним трактуванням, наголошував: «Достоевський не песиміст. Він вірить у Бога і Його прощення» [339, с. 13].

Питання має свій особливий акцент: як відомо, релігійні погляди Ф. Достоевського мали виразно антикатолицьке спрямування. Звичайно, вони не могли лишитися поза увагою французької католицької свідомості. А. Жід свого часу констатував: «Багато разів у своєму листуванні Достоевський повстає проти католицької церкви. Звинувачення його настільки різкі, настільки рішучі, настільки пристрасні, що я не осмілююся

їх вам прочитати, але вони мені пояснюють і дозволяють краще зрозуміти те загальне враження, яке залишається в мене кожного разу, коли я читаю Достоевського: я не знаю письменника більш християнського і водночас більш чужого католицизму» [90, с. 327]. Важливо підкреслити, що в парадигмі *Достоевський* релігійний чинник безпомилково спрацьовує як певний резонатор думки його опонентів.

Особливо гостро на яскраво виражену православність Ф. Достоевського реагували католицькі письменники. Узагальнене формулювання католицької позиції щодо цього питання знаходимо в листуванні П. Клоделя з А. Жідом: «Гнів Достоевського щодо католицизму вельми цікавий. Це нагадує мені конвульсії біснуватого, що описує Євангеліє: «Сину Давидів, чому ти переслідуєш нас?». Ні він, ні ви, здається, не розумієте цілком позицію Католицизму. <...> Коли Достоевський осмілюється протиставити свою печальну православну Церкву (яка втім займає таке значне місце в його творчості) Церкві Бога, він усе ж заставляє робити бентежливі порівняння» [цит. за: 47, с. 105–106]. П. Клодель, насправді, не вдався у міжконфесійну дискусію з російським автором, ніби не чуючи заклику до цього, був лише схильний іронічно-поблажливо ставитися до конфесійно протилежних поглядів російського письменника: «Чому ви думаєте, що католику не пристало співчувати звір'янням цього великого серця? Не слід надавати великого значення його нападкам на церкву <...> Можна лише поблажливо усміхнутися на цю претензію відкрити всьому світові до цього невідомого російського Христа, тим паче, що основи його вже містяться в нашій ортодоксії. ...Не може бути російського чи англійського чи німецького Христа, але є єдиний католицький Христос, в тій церкві, винятковість якої полягає в тому, що вона універсальна, і в тій істині, незаперечність якої в тому, що вона тотальна» [цит. за: 47, с. 104–105]. Зрештою, французький автор визнавав, що «Достоевський – це великий християнин, який знайшов основи людини» [цит. за: 47, с. 108]. Співпадає з цією позицією також

висновок Ж. Мадоля: «Надзвичайно багато нас відділяє від нього, особливо католицькі кола. Я не приховую, що він недооцінював католицизм, проте це недостатня причина не визнавати його, тим паче <...> це істинно християнський письменник» [333, с. 10]. Тож християнський вимір парадигми *Достоевський*, на прикладі французької католицької літератури демонструє свою стимулюючу вагу.

Окрім власне літературного, а також філософсько-світоглядно-релігійного вимірів, важливим елементом парадигми письменника виступає біографічний фактор. Це значущий компонент інтертексту, позаяк функціонує в літературі в текстуалізованому форматі, тобто сприймається через листування, свідчення очевидців, дослідження біографів та істориків, перетворюючись певним чином у своєрідний апокрифічний текст. Факти біографії письменника в даному разі тісно переплітаються з його літературними текстами. Зокрема, у випадку Ф. Достоевського, досвід смертної кари («Ідіот»), каторга («Записки з Мертвого дому»), пристрасть до гри («Гравець»), епілепсія («Біси», «Ідіот») тощо акцентуються як біографічні знаки парадигми.

Отож, окреслені контури парадигми *Достоевський* вказують на надзвичайну семантичну потужність її потенціалу, перетинаючого рамки літератури. Її ментальний, філософський, світоглядно-релігійний, біографічний виміри породжують найрізноманітніші інтертекстуальні, дискурсивні, культурологічні, інтермедійні зразки впливу парадигми. В цьому разі загалом слід відмітити провокуючу її функцію в літературному процесі.

2.2. Функціонування імені автора в інтертексті

2.2.1. Типові маркери інтертекстуальності. Інтертекстуальні зв'язки практично проявляються на усіх рівнях тексту. Проте існують лише певні текстуальні маркери [310], які дозволяють безпомилково виявити інтертекстові відсилання. Переважно вони пов'язані з

порушенням однорідності тексту внаслідок уведення елементів з іншого тексту. Йдеться про цитату, ремінісценцію та алюзію.

Найпростішим способом інтертекстового відсилання є цитата. «Цитату, – як стверджує Н. П'єге-Гро, – з повним правом можна назвати емблематичною формою інтертекстуальності, оскільки вона дозволяє безпосередньо спостерігати, яким чином один текст включається в інший» [171, с. 84]. Щоправда, цитату можна вважати й мінімальною одиницею інтертексту. За аналогією до бартівського «нульового ступеня письма», А. Компаньйон логічно називав цитату «нульовим ступенем інтертекстуальності» [279]. Справді, включення цитати до тексту є простим і очевидним, вона зазвичай виділяється (курсивом, лапками тощо). Виявлення цитати не потребує від реципієнта додаткових зусиль. Проте, як відзначає Н. П'єге-Гро, «її ідентифікація та інтерпретація вимагають величезної уваги: сам вибір цитованого тексту, його об'єм і межі, способи монтажу, сенс, якого вона набуває при введенні в новий контекст тощо – все це надзвичайно важливі компоненти її смислу» [171, с. 85]. До найважливіших стилістичних засобів, що викликають найбагатші асоціації, Б. Томашевський також відносив зокрема цитати [202, с. 418]. Однак, очевидність цитації жодним чином не знімає труднощів, пов'язаних з її інтерпретацією. Тут потрібно враховувати ті супроводжуючі процеси, що С. Стюарт називала «деконтекстуалізацією» і «реконтекстуалізацією», оскільки «якийсь елемент було вийнято з тексту або певного типу текстів, відділено від того, що надавало йому значення, <...> його ввели до нового контексту, і саме в ньому він має тепер функціонувати, зрештою, не втрачаючи того, що можна було б назвати свідченням походження» [62, с. 295-296]. Щоб встановити функції цитати, у кожному окремому разі слід звертатися до аналізу всього контексту у варіантах «гіпотексту» та «гіпертексту» (послугуючись термінологією Ж. Жанетта).

Вважається, що не всі цитати виступають свідченням наявності інтертекстуальності. Так, М. Гловінський запроваджує термін «алегація»,

під яким розуміє «будь-які текстові посилання, які не пов'язані зі стихією діалогічності, такі, в яких цитата чи алюзія не тільки не стає чинником багатоголосся, а – навпаки – утверджує одноголосність» [62, с. 299]. До даного типу вчений зараховує, наприклад, текстові відсилання в християнській літературі до Біблії чи посилання на К. Маркса і Ф. Енгельса в апологетів марксизму (І. Набитович пропонує називати це «глокалізмом» [147]).

Авторитетність першотексту в жодному разі не знімає проблеми інтертекстуальних відношень. Доцільніше тут погодитися з твердженням Н. П'єге-Гро про те, що цитата функціонально «виходить за рамки тієї ролі, яка їй приписується за звичаєм – бути авторитетною і орнаментальною», що потрібно також «враховувати зв'язки, які виникають між цитованими текстами і цитуючим, а також зв'язки між цитатами з одного і того ж тексту і між різними цитованими текстами» [171, с. 87]. Крім того, цитата за метонімічним принципом актуалізує також увесь корпус текстів автора, до якого вона відсилає.

Розташування чужої цитати в тексті є значущим пунктом. Зокрема, цитата набуває ваги, використовуючись в позиції епіграфа. Так, епіграфом до розділу «Людина абсурду» в «Міфі про Сізіфа» А. Камю виступає цитата з «Бісів» Ф. Достоевського: «Ставрогін якщо вірує, то не вірує, що він вірує. Якщо ж не вірує, то не вірує, що не вірує» [101, т. 3, с. 115]. Або ж цитата з листа Ф. Достоевського до брата Михайла, яка стає епіграфом до цілої книги Ф. Бегбеде «Простіть і відпустіть»: «У мене лише одна мета: бути вільним. Заради цього я жертвую всім. Та часто, часто я думаю про те, що дасть мені свобода... Що я зроблю, сам-один, серед чужого натовпу?» [15]. В таких випадках цитата виступає не лише певним «імпульсом оповідання» (за К. Леві-Стросом), але й вказує на спосіб читання відповідного розділу чи книги загалом, тобто цілеспрямовано конструює рецептивну стратегію.

Окрім своєї багатофункціональної природи цитування сьогодні розглядається також через типологію. «Цитати можна типологізувати за ступенем їх атрибутивності до вихідного тексту, а саме по тому, чи виступає інтертекстуальний зв'язок виявленим фактором авторської побудови і читацького сприйняття тексту, чи ні», – вказує Н. Фатеева [209, с. 122]. Взявши до уваги прийнятий поділ цитування на дві групи – неатрибутивні та атрибутивні щодо вихідного зразка, останні подекуди можна спостерігати функціонуючими на метатекстовому рівні [209, с. 122–126]. Власне *неатрибутивні* цитати виступають в тексті як ремінісценції. Ремінісценція, значно активізує роль читача в ідентифікації інтертексту, примушує співвіднести цитату з її автором, виявити, з якого тексту її взято. Крім того, за словами П. Рихла, вона виступає й засобом «ущільнення естетичного простору», набуваючи в новому контексті іншої семантики [174, с. 70]. Навіть коли ремінісценції бувають ненавмисними (приміром, часто вживаний афоризм «всі чесноти світу не варті сльози дитятка»), тобто вони не входять до усвідомленої авторської стратегії, це все одно не заперечує глибинного зв'язку між текстами.

Якщо цитата і ремінісценція мають експліцитний характер і певним чином порушують однорідність тексту, то алюзія, навпаки, приховує своє першоджерело, виносить його поза текст. Вона не включає елемент іншого тексту в новий текст, а лише натякає на нього, будучи за своєю природою троповим різновидом. Її інтерпретація вимагає особливих рецептивних зусиль. На думку Н. П'єге-Гро, «виявити джерело – означає демонтувати механізм алюзії, щоб потім з її допомогою посереднім способом вписати в текст необхідний сенс» [171, с. 94]. Цю максиму дослідниці ми не сприймаємо як категоричне заперечення будь-якої спроби «прочитати» алюзію. Демонтаж в даному випадку означає тільки те, що алюзія як натяк втрачає саме цей свій статус, перестає бути тропом.

За приклад візьмемо А. Камю. Його «людина абсурду» відмовляється вірити в інше життя: «Чеку на вічність у неї немає» [101, т. 3, с. 111]. Тут

має місце алюзія на той самий «білет», який Іван Карамазов повертає у своєму бунті Богові [81, т. 14, с. 223]. Правомірність такої ідентифікації алюзії та її «демонтаж» здійснює подальша текстова інтерпертація в есе французького автора: ««Все дозволено», – вигукує Іван Карамазов. У цих словах також відчувається абсурд. Але за умови, що їх не сприймуть вульгарно. Не знаю, чи достатньо було помічено: йдеться не про крик визволення і радощів, а про гірку констатацію. Впевненість у Богові, який надає життю змісту, приваблює дужче, ніж безкарна можливість чинити зле» [101, т. 3, с. 116]. Таким чином, що важливо, алюзія вже функціонує в тексті не сама по собі, а виступає чинником більш складного інтертекстуального комплексу: «чек на вічність» насправді полемічно відсилає до філософських положень російського романіста. Щоправда, частіше виявлення алюзій залишається сферою (чи поза сферою) повноважень реципієнта.

Ми розглянули типові маркери інтертекстуальності. Їх наявність завжди вказує на присутній в тексті елемент діалогічності, який на сьогодні визнається обов'язковою функцією художнього тексту як «форми спілкування між людьми» [174, с. 34]. Діалогічність подекуди інтерпретується через пародійність. М. Бютор стверджував, що навіть «найбуквальніша цитата вже певною мірою пародія. Її переінакшує і просте вилучення, і контекст, куди я її вмещаю, і її вирізаня <...>, і купюри, що я роблю всередині неї і за якими можна вибудувати іншу початкову граматику, і, звичайно ж, те, як я до неї підхожу, як вона вживається в моєму коментарі» [32, с. 5]. Зокрема, деякі цитати з Ф. Достоевського стали настільки відомими, що їх атрибуція сьогодні подається ледь не з іронічним відтінком. Наприклад, проголошуючи, що «Краса врятує світ», Ф. Бегбеде додає: «Як сказав великий Федір» [43]. В будь-якому випадку належне функціонування інтертексту забезпечується атрибуцією цитати, ремінісценції чи алюзії з вихідним першотекстом. Атрибуція може бути наявною в тексті або ж, частіше, повинна бути

виявлена самим реципієнтом, що й визначає припустимі інтертекстуальні виміри парадигми.

2.2.2. *Персонаж як презентант автора.* Автор майже ніколи не присутній у тексті номінально. Він, за відомим висловом Г. Флобера, «повинен бути подібним Богу у всесвіті – всюдисущим і невидимим», хоча, є відомим й протилежне його висловлювання: «Мадам Боварі – це я». Тобто презентантами автора стають його персонажі, в яких він тією чи іншою мірою відображає самого себе. Дана проблема детально досліджена у праці М. Бахтіна «Автор і герой в естетичній діяльності», де йшлося про два «ціннісних контексти» – персонажний та авторський, що «взаємопроникають один в одного, але контекст автора прагне обійняти і закрити контекст героя» [12, т. 1 с. 88]. Звідси, за М. Бахтіним, твір постає як результат відношень і боротьби цих свідомостей: «й ця подія їхнього життя, напружено-серйозного відношення і боротьби застигає в художньому цілому в архітектонічно стійке, проте динамічно-живе формально-змістовне відношення автора і героя, найвищою мірою суттєве для розуміння життя твору» [12, т. 1 с. 88]. Вчений означив автора і героя корелятивними моментами художнього цілого: «Автор – носій напружено-активної єдності завершеного цілого, цілого героя і цілого твору, трансгредієнтного кожному окремому його моменту» [12, т. 1 с. 95], він вивищується над героями, концентрує їх в собі. Цей підхід виводить за межі звуженого розуміння проблему пристуності автора в тексті на персонажному рівні, що його дотримується теорія наративу.

Своєрідним розвитком концепцій М. Бахтіна стосовно автора стала поетика персоналізму О. Меєрсон. За положеннями цієї теорії, «автор присутній у своєму тексті не тільки наративно, але й, насамперед, структурно» [135, с. 9]. Наголошується значущість відчитування «суб'єкту автора» не так із «авторської мови», як «із суб'єктної організації світу героїв» [135, с. 9]. Остання подається «структурованою сукупністю їх бачень, часто сукупністю, що породжується з динамічної боротьби

силових ліній і точок зору, але тим структурована не менше, а більше, а тому і більш пізнавана» [135, с. 10]. Звідси, суб'єкт автора пізнається через суб'єктний світ героїв. Саме така позиція зручно вписує парадигму автора в інтертекстуальний простір. Поетика персоналізму категорично відкидає постструктуралістську концепцію «смерті автора», вважаючи її гальмівною щодо розуміння тексту, «що закриває, а не відкриває герменевтичні можливості літературознавця» [135, с. 8].

Суб'єктна організація тексту співвідноситься з суб'єктом реального автора. На переконання цієї ж дослідниці, «автор, будучи сам особистістю, пізнаваною чи ні, але цілком проявленою в своїй авторській діяльності як автор, виступає не суб'єктною організацією твору, а його суб'єктом організатором» [135, с. 15]. Варто повторити, що авторська свідомість, проявляючись в організації відношень свідомостей героїв, не може, однак, бути цілком ототожнена з реальною особою автора – як про це свого часу сказав М. Бахтін, назвавши його «єдиною активною формуючою енергією», даною «в стійко значущому культурному продукті», в «структурі активного бачення героя – як цілого» [12, т. 1 с. 91]. Новаторський характер поліфонічного роману Ф. Достоєвського М. Бахтін осібно вбачав у тому, що автор є рівноправним зі своїми героями. Як відомо, поліфонічна концепція неодноразово критикувалася. Так, В. Шмід пояснює бахтінську «поліфонічність» текстів Ф. Достоєвського виключно «роздвоєнням автора на супротивні позиції»: «Достоєвський I – це автор, що проповідує справжню віру і переслідує по всьому роману Івана Карамазова. Достоєвський II – це автор, що сумнівається, рупором якого виступає той самий Іван Карамазов» [246, с. 174]. Однак всі ці міркування – і концепт М. Бахтіна, і деклароване В. Шмідом роздвоєння – не заперечують цілісності авторської парадигми, позаяк її визначають інші параметри.

Різнопланові персонажі Ф. Достоєвського створюють особливий інтертекстуальний резонанс, в якому відлунює й авторське ім'я. Знаменно,

що їх реалістичність або категорично ставиться під сумнів (Ж. Леметр) [127] або ж, навпаки, вони проголошуються «надреальними» (Е. Род) [176; 177]. Причому в цьому зрізі кожний з письменників, зацікавлених творчістю російського романіста, обирав власний вектор. Приміром, М. Пруста особливо цікавили жіночі персонажі [169, т. 5, с. 298]. А. Жід відзначав заслугу Ф. Достоєвського в увазі до дитячих персонажів [90, с. 304]. Техніку побудови персонажу переймали в російського автора новороманісти [184; 175; 32]. Так чи інакше завжди відкритою залишалася проблема співвідношення Ф. Достоєвського з його персонажами, сформульована В. Кожиновим: «Достоєвський чи герої Достоєвського?» [109]. Її вирішення не може бути узагальненням, воно залежить від кожного конкретного випадку.

Наприклад, М. Бютор був переконаний, що «письменник, бажає він того чи ні, знає він про це чи ні, створює персонажі з елементів власного життя, його герої – маски, під якими він розповідає і мріє про себе» [32, с. 72]. В есе «Романіст і його персонажі» Ф. Моріак звертав увагу на інше: відзначав, що талант романіста вимірюється кількістю відкритих ним типів, проте кількість цих типів є значно меншою, ніж кількість романів: «можна прослідкувати, як із книги в книгу переходять одні й ті ж людські типи. Візьміть ідіота у Достоєвського – ручаюся, що зумію виявити ледь не його двійника, брата в кожному із творів великого романіста. <...> Можливо, це той самий персонаж, проте він уміщений в інші життєві умови» [162, с. 162]. Л. Гінзбург вважала повтор типів стильовою єдністю персонажа з контекстом, яким виступає «сукупність творів даного автора» [50, с. 44]. Подібність, характерність персонажів вказує на те, що вони породжені єдиною авторською свідомістю, але з цього не випливає якогось певного узагальнюючого висновку відносно усіх інших можливих співвідношень автора зі створеною ним персоносферою (на будь-яких окремо взятих рівнях цього конструкту). У випадку Ф. Достоєвського не має принципового значення наближеність (або контрастність), пов'язаність

автора з його знаковими героями, у більшості випадків вони здатні відчужуватися від свого творця, проте, підносячись у статус презентанта парадигми *Достоевський*, вони натякають саме на цю постать. Проблема напряду пов'язана зі специфікою рецептивного середовища, в якому ця парадигма здійснює свою функціональність.

На відміну від звичайних читачів, письменники, придивляючись до творчих аргументацій інших митців, намагалися доходити практичних висновків. Ф. Моріак наголошував, що «закон спадковості, який керує людською сім'єю, стосується також письменника і його уявних духовних дітей» [162, с. 165]. Зокрема, підкреслював він, «епілепсія Достоевського залишила глибокий слід на всіх його персонажах, відмітила їх своїм знаком, по якому їх відразу впізнаєш, і саме вона надала особливої загадковості створеним ним людським характерам» [162, с. 165]. А. Жід був впевнений, що «Достоевський ніколи не висловлює своїх думок у чистому вигляді, а завжди розвиває їх залежно від тих, хто говорить, кого він ними наділяє і хто є їх тлумачем» [90, с. 354]. Важливо, що навіть другорядні персонажі сприймалися названим письменником як виразники саме авторської думки: «Звичайно, вельми небезпечно, а то й нечесно, приписувати автору думки, які висловлюють дійові особи його романів і повістей; проте ми знаємо, що всі вони є виразниками думки Достоевського... і як часто він користується навіть незначною особою, щоб сформулювати ту чи іншу істину, яка йому дорога» [90, с. 363].

Отже, парадигма *письменник* функціонує в умовному конструкті персоносфери, де будь-який із персонажів може виступити презентантом автора. У поетиці інтертексту наповненням парадигми *Достоевський* виступає ціла галерея знакових персонажів – від Раскольникова, князя Мишкіна (Ідіота), Підлітка, Ставрогіна, Кирилова, Карамазових, Петра Верховенського до відповідної галереї жіночих образів, образів дітей тощо. Для французьких письменників персонажі Ф. Достоевського, навіть другорядні, постають втіленням самого автора (у текстах А. Жіда та

Ф. Моріака) і, при всій відмінності, сприймаються як невід'ємні складові одного цілого, витворюваного даною парадигмою.

2.2.3. *Містичний компонент як домінуюча якість парадигми Достоевський*. На рівні своєї цілісної художньої структури парадигма *Достоевський* центрується так званим містичним компонентом, на якому засновано новаторство творчого методу письменника, що влучно визначив Е.М. де Вогюе (1885 р.) як «містичний реалізм». Однак з'ясування цього компоненту до цього часу залишається недостатньо висвітленим у зв'язку з неоприятністю самого феномену, яким є містичне. Поетика містичного як науковий об'єкт лише розпочинає свій дискурс [164].

Містика пов'язана з прихованою стороною буття, закритою для непосвячених. За словами В. Соловйова, «для більшості сама ця назва стала синонімом усього неясного й незрозумілого» [193, т. 2, с. 153]. Очевидно, що визнання чи невизнання містики впливає не стільки із проблеми реальності її існування, скільки з буттєвих засад рецептуючої свідомості. Раціональне мислення відкидає містику, позаяк вона не кориться його законам. Попри це, «людська природа ніколи не може бути раціоналізована. Завжди залишається ірраціональний залишок і в ньому – джерело життя» [18]. Неприступне для науки містичне радше дістає своє пояснення в релігії. Отже, містика майже цілком належить до релігійної сфери й лише в цьому контексті може йтися про її адекватне сприйняття.

М. Бердяєв слушно наполягав на тому, що «містицизм може й повинен мати свою теорію пізнання і свою метафізику» [17, с. 335]. Щоправда, тут варто підкреслити, слідом за В. Соловйовим, різницю між містикою і містицизмом, адже «перша є прямим, безпосереднім відношенням нашого духу до трансцендентного світу, тоді як другий є рефлексією нашого розуму на те відношення й утворює особливий напрям у філософії» [193, т. 2, с. 152]. Особливість цього напрямку російський мислитель вбачав у тому, що ідеї та думки, в яких розгортається філософський рух, «мають значення лише постільки вони відносяться до

того, що через них мислиться і що саме вже не є думкою, а є більшим за думку» [193, т. 2, с. 152]. Іншими словами, це ще раз свідчить про можливість завершення філософії містики лише в релігії, але водночас не заперечує її впливу на творчу свідомість письменника. За переконанням С. Аверінцева, чи не найважливішою проблемою містичного виступає неспроможність його вербалізації [1, с. 311-312]

Якщо порівняти позиції східних і західних новочасних гуманітаріїв (і теоретиків, і практиків), то у своїх концептуальних позначеннях рівнів містичного, вони будуть збіжними. Так, Л. Вітгенштайн констатував, що містичне є «невимовним», що воно «виявляється» [40, с. 86.]. Для Ж. Батая містичне виступало синонімом внутрішнього досвіду, який, за його переконанням, «зазвичай називають містичним досвідом, станом екстазу, захвату, щонайменше – мисленнєвого хвилювання» [10, с. 17]. Мислитель зауважував, що «навіть чи навіть існує спосіб її висловити, щоправда до неї існує два підходи: через поезію та опис умов, у яких досягається подібний стан» [11, с. 139]. Отож література виступає чи не єдиним доступним вербальним інструментом проникнення у сферу містичного. Попри всі радикальні твердження, література залишається нерозривно пов'язаною з містикою, принаймні як засіб її омовлення, що, зокрема, пов'язують з досвідом Ф. Достоевського.

Поза сумнівом, питання про містичне входить складовим чинником у поняття художньої цілісності. Зокрема, М. Гіршман підкреслював таку ситуацію в роздумах про спорідненість концептів М. Бубера й М. Бахтіна, вказуючи на те, що «подієва повнота літературного твору» розкривається одночасно як «нероздільність і не злитність», які разом «зосереджені в художній цілісності, однак лише в подієвій повноті твору, зосереджені не як данність, а як заданість і енергетична спроможність» [51, с. 451–456].

Тож один із найсуттєвіших концептів містичного висвітлює себе через досвід літературного тексту. Це проблема точок перетину «реалістичного» з мінливим, нематеріальним, безпредметним, що

найкраще артикулюється висловом Е.М. де Воґюе «містичний реалізм», пізніше детально розробленим М. Бердяєвим. Цей філософ стверджував, що «містицизм завжди буває симптомом потреби в новому світогляді» [17, с. 67] і саме така потреба висловлює себе як нове художнє письмо. Тож у містичному реалізмі, за М. Бердяєвим, фактично слід бачити здійснення парадоксального симбіозу. Раціоналістичне пізнання передбачає розділення суб'єкта й об'єкта. Містичне пізнання передбачає абсолютну їхню тотожність. Як він пише, «варто якомога частіше повторювати, що джерелом метафізики є не тільки розум, а й чуттєвість або чуттєвий, ніби надрозумний розум. Цей гносеологічний містицизм є водночас справжнім реалізмом, оскільки він приводить нас до безпосереднього дотику з реальним буттям, тоді як раціоналізм неминуче ідеалістичний і приводить нас у зв'язок тільки з ідеями» [17, с. 67]. Уточнення цієї ідеї лежить у площині зіткнення власне містичного з «природним», на чому наполягав В. Соловйов [193, т. 2, с. 738.].

Серед перших, хто звернув увагу на специфічність реалістичного письма Достоевського, був В. Розанов. Саме він підкреслював, що цей письменник «проявляє перед нами тайники людської совісті, мабуть, розв'язує та виявляє в межах своїх сил той містичний вузол, що є осердям ірраціональної природи людини» [178, с. 72]. Автор «Усамітненого» також вказав на особливість протиставлення раціонального містичному в Достоевського, пов'язану саме з релігійною природою його етики: «Інше, ніж раціональне, – є містичним. І недоступне для дотику та сили науки – може бути досягнуте релігією. Звідси розвиток у Достоевського містичного і зосередження його інтересу на релігійному, що всі ми спостерігаємо у другому, й головному, періоді його діяльності, який відкривається «Злочином і покаранням»» [178, с. 71.]. Зрозуміло, чому Розанов зараховує Достоевського до письменників «містичних, трансцендентних, релігійних».

Визначаючи письменницький світогляд Достоевського та прирівнюючи його, на рівні з «істинною містикією», до «трагедії в останньому сенсі», Вяч. Іванов вказує, що все це можливе «лише на ґрунті світогляду глибоко реалістичного» [97, с. 379]. Іванов спробував запропонувати власний термін «онтологічний реалізм», який, за його твердженням, «виходить із містичного проникнення в чуже я як певну в *ens realissimum* утверджену реальність». Онтологію містичних текстів Достоевського дослідник пов'язував з увагою письменника саме до мінливих станів людини, хоча, «як кожен істинно містичний досвід, це переживання було для містика реальнішим від чуттєво сприйманого світу, проте неможливим для передачі іншим, не висловлюваним мовою понять, неосяжним для розуму» [97, с. 379].

Класик російської реалістичної літератури свого часу здійснив кардинальні зміни даного методу, внівши до нього чужу, на перший погляд, містичну складову, що дозволило М. Бердяєву, слідом за Е.М. де Вогюе, цілком правомірно назвати його «містичним реалістом». Надзвичайно значущою є наступна оцінка філософа: «За життям свідомим у нього завжди приховане життя підсвідоме, і з ним пов'язані пророчі передчуття. Людей пов'язують не тільки ті відношення й узи, які видно при денному світлі свідомості. Існують більш таємничі відношення й узи, що сходять у глибину підсвідомого життя. В Достоевського інший світ завжди вривається у відносини людей цього світу. Якщо і можна назвати Достоевського реалістом, то реалістом містичним» [18].

Реалізм і містика в Достоевського жодним чином не суперечать одне одному. Він неодноразово розмірковує про це як у публіцистиці, так і в художніх текстах. Для письменника важливо «при повному реалізмі знайти в людині людину. <...> Мене називають психологом: неправда, я лише реаліст у найвищому сенсі, тобто зображую всі глибини душі людської» [81, т. 27, с. 65]. Традиційно реалізм визначають як максимально точне і правдиве відображення дійсності. Проте ще Р. Якобсон зауважив, що дане

визначення приховує двозначність: твори, з одного боку, «задумуються як правдоподібні», а з іншого – «сприймаються як правдоподібні» [254, с. 387]. В цьому плані для автора «Братів Карамазових» містичне було цілком реальною складовою буття, становило визначальний елемент дійсності.

В записній книжці він висловлює свою думку так: «Реальний (створений) світ скінченний, тоді як нематеріальний світ безкінечний. Якщо би зійшлися паралельні лінії, закінчився би закон світу сього. Проте в безкінечності вони сходяться, і безкінечність існує, поза сумнівом. Бо якщо б не було безкінечності, не було б і скінченності, немислима би вона була. А якщо є безкінечність, то є Бог і світ інший, на інших законах, ніж реальний (створений) світ» [81, т. 27, с. 43]. Тож правдоподібна й цілісна картина дійсності для письменника вочевидь передбачала відображення обох цих світів.

Отож Ф. Достоєвський заперечував схематичне розуміння реалізму: «Ідеалізм, по суті, так само реальний, як і реалізм, і ніколи не може зникнути зі світу» [81, т. 23, с. 70]. Іронічні міркування про це рясніють у його художніх текстах: «Ідеї-то немає, так вони тепер на феноменах виїжджають. Ну і як же в нього на портреті вдалися мої бородавки, – живі! Це вони реалізмом називають» («Бобок») [81, т. 21, с. 42]. У цьому його позиція буквально перегукується із філософією В. Соловйова: повнота реальності може бути досягнута тільки з урахуванням її містичного елемента, водночас містичне доступне нам лише через посередництво реального.

Про природу реалізму, позначеного присутністю містичного, неодноразово йшлося на художніх і публіцистичних сторінках «Щоденника письменника» з особливим наголосом на моральній ідеї: «Я страшенно люблю реалізм у мистецтві, – пише він, – проте в деяких сучасних реалістів наших немає морального центру в їхніх картинах» [81, т. 25, с. 90]. За Достоєвським, моральність походить саме з містичних ідей,

під якими він розуміє «переконання, що людина вічна, що вона не просто земна тварина, а пов'язана з іншими світами і з вічністю» [81, т. 26, с. 165]. Моральність, ферментована містичністю, стає критерієм визначення цінності письменницької спадщини. І це завершує семантичне наповнення усієї парадигми *Достоевський* як такої.

В аспекті містичної тематики знаковим виявляється завершальний текст письменника «Брати Карамазови». Узагальнене розуміння Достоевським містичного вкладається в повчання старця Зосіми, хоча окремі його метафори можуть не зовсім збігатися з ортодоксальним вченням: «Багато на землі від нас приховано, проте замість того даровано нам таємне сокровенне відчуття живого зв'язку нашого зі світом іншим, зі світом горішнім і вищим, та й коріння наших думок і почуттів не тут, а у світах інших. Ось чому й говорять філософи, що сутність речей неможливо осягнути на землі. Бог узяв насіння зі світів інших і посіяв на цій землі й виростив сад свій, і зійшло все, що могло зійти, але вирощене живе й існує лише відчуттям дотику свого до таємничих світів інших; якщо послаблюється чи руйнується в тобі це відчуття, то помирає і вирощене в тобі. Тоді станеш до життя байдужим і навіть зненавидиш його» [81, т. 14, с. 290–291]. Тут надзвичайно промовисто вказано на існування таємничого зв'язку зі «світами іншими», який може бути послаблений і навіть зруйнований у кожному окремому випадку. Тоді людина замикається лише на оточуючій матеріальній реальності, втрачаючи духовне бачення містичної складової буття.

Подібні повчання сформували ідеальний характер одного з головних героїв роману, на погляд інших, – трохи дивакуватого Альоші. Оповідач навіть вважає за потрібне застерегти читача від подібної рецептивної помилки: «Передусім оголошую, що цей юнак, Альоша, був зовсім не фанатиком, і, як на мене принаймні, навіть і не містиком зовсім» [81, т. 14, с. 17]. Смерть старця стає складним духовним випробуванням для його улюбленого послухника. Піддавшись раптовому розчаруванню, за коротку

мить він переживає всю тяглість духовної драми свого брата Івана, породженої його математичним матеріалізмом. Молодший брат буквально повторює слова старшого: «Я проти Бога мого не бунтую, я тільки «світу його не приймаю»» [81, т. 14, с. 308]. Однак, миттєве духовне падіння, що кидає молодшого з Карамазових в обійми Грушеньки, ірраціональним шляхом перетворюється на його перемогу над безбожництвом, приводить до повного духовного прозріння цього героя. За Ф. Достоевським, цей стан є моментом його містичного єднання з божественною істиною: «Тиша земна ніби зливалася з небесною, таємниця земна дотикалася до зоряної... Альоша стояв, дивився і раптом як підкошений звалився на землю. <...> Якась ніби ідея опановувала його розум – і вже на все життя і на віки віків. Пав він на землю слабким юнаком, а встав твердим на все життя бійцем і усвідомив і відчув це раптом, у ту саму мить свого захоплення. І ніколи, ніколи не міг забути Альоша за все життя своє потім цієї хвилини. «Хтось відвідав мою душу в той час», – говорив він потім із твердою вірою в слова свої...» [81, т. 14, с. 328]. Містичне перевтілення душевного стану, яке в даному випадку змальовано стосовно юнака Альоші, є характерним станом багатьох значущих персонажів буквально зі всіх текстів письменника. Таким чином, окрім невід'ємного чинника моральності, містичність транспонується в парадигму *Достоевський* водночас через тих численних персонажів письменника, що зазнали досвід містичного перевтілення (як, зокрема, ми це побачили на прикладі Альоші).

Це – домінуючий чинник, який складається не лише із суто релігійного вектора, зокрема біблійного «глокалізму», що приваблювало французьких літераторів-«неокатоликів», але й включає всі інші прояви спілкування персонажа з надприродним, впливаючи також на рецептивну ідентифікацію парадигми.

2.3. Інтертекстуальний рецептивний потенціал знакового імені

2.3.1. *Функція рецепції в інтертекстуальному діалозі «автор – автор».* Існування художньої літератури передбачає наявність трьох фундаментальних категорій – Автор, Текст, Читач. Перипетії літературознавчої думки ХХ ст. послідовно відображають зміщення акцентів з автора на текст і далі – на реципієнта. Зрештою, як зазначає О. Червінська, перенесення уваги «з осі «художник – твір» на вісь «твір – читач (глядач, слухач)»», що відбувається в рецептивній поетиці, відновлює «саму природну вісь «художник – реципієнт»» [231, с. 26]. Серед достатньо ґрунтовно розроблених на сьогодні окремих положень рецептивної теорії [189; 259; 229; 230; 231; 60; 95; 249] відчувається брак такої ланки, що розглядала б діалог автора з автором. Вона виникає на перетині рецептивної поетики з теорією інтертекстуальності, який до цього здійснювався лише в площині рецептивних інтертекстуальних компетенцій читача [355].

У порівнянні з діалогом «автор – читач» проблема «автор – автор» у дотик до концепту інтертекстуальності представляє якісно інший зріз. Образно це висловив ще П. Валері: «Немає нічого особистіснішого, органічнішого, ніж жити іншими. Проте необхідно їх перетравлювати. Лев складається з перетравленої баранини» [35, с. 135]. На відміну від лінійної, незворотної рецепції авторського тексту читачем, наслідки якої практично залишаються прихованими у рецептуючій свідомості (якщо їх експериментально не відслідковувати), продуктивна рецепція одного автора другим має не лінійний, а послідовно циклічний, а подекуди абсолютно хаотичний, але зворотно спрямований рух: творча реакція автора на чужий текст «переробляє» його в інший текст, що й відповідає ситуації діалогу, функціонуючого в межах одного тексту. Читач такого тексту також активізує свій рецептивний статус як свідок та «арбітр» цього діалогу. Складність, на яку нашо́вхується він у цій ситуації, посилюється, по-перше, іманентною здатністю будь-якого тексту до видозмін у

неодмінному перебуванні в так званому «вертикальному контексті», по-друге, у здатності кожного тексту існувати, як сказав би П. Валері, «завдяки своїм метаморфозам і тією мірою, в якій зміг витримати тисячі перетворень і тлумачень» [35, с. 152], особливо у семантичному полі вже чужого тексту.

Звужуючи проблему лише до функціонування в чужому тексті імені іншого автора як парадигми, підкреслимо тільки дотичні до цього специфічні аспекти: якщо ми погодимося з тим, що парадигма належить до своєрідних тропових різновидів, нам залишиться конституювати якість цього різновиду та його функціональну специфіку. Парадигму письменника слід розглядати як певний означник-троп, проте надзвичайно специфічний. В середині парадигми існують метонімічні зв'язки, якщо прислухатися до Б. Томашевського: В метонімії перенесення значення «засноване зовсім не на подібності, а на тому, що між двома поняттями є *реальний* зв'язок» [202, с. 228]. Проте як ціле ця метонімічна парадигма перетворюється на символ, оскільки відсилає до значно ширшої реальності, з якої той чи інший контекст вилучає лише один з потенційних векторів. У цьому – надзвичайно потужний рецептивний потенціал парадигми, оскільки кожен елемент парадигми відсилає до інших її елементів, звідки постає вся сукупність системи. Функціональне значення парадигми розкривається саме у рецепції.

По відношенню до парадигми *письменник* здійснюється подвійна операція: вона вводиться в інший текст відповідно до задуму автора-реципієнта, тобто її семантичне наповнення здійснюється лише в тих певних параметрах, які встановлюються через контекст. Співставляючи подану версію парадигми з власним сприйняттям тієї ж письменницької постаті, читач здатний, в свою чергу, ще більше трансформувати взятий образ, ускладнюючи чи спрощуючи його потенційні можливості. Більшість письменників свідомо ставляться до подібних запозичень. Приміром, А. Жід активно «експлуатуючи» парадигму *Достоевський*, зізнавався, що

російський автор переважно виступав для нього «тільки приводом висловити свої власні думки» [90, с. 341]. При тому для нього парадигма *Достоевський* оорганічно складалася рівною мірою з особистості письменника та його книг: «Я відчуваю, наскільки я далекий від вичерпного огляду тієї мудрості, що можна знайти в його книгах. Повторюю, я свідомо чи несвідомо шукав у них передусім те, що найбільше споріднене моїй власній думці. Звичайно, інші зможуть відкрити в них інше» [90, с. 358]

Буття парадигми підкорюється закону «герменевтичного кола»: сприйнятими виявляються лише частини цілого, що й дозволяє говорити про потенціал, який в ідеалі можна виміряти й описати. Тоді як інтертекстуальне розгортання парадигми спрямоване в безкінечність.

2.3.2. *Парадигма «письменник» у контексті культурологічної інтермедіальності.* Рецептивний потенціал парадигми здатний реалізовуватися в найрізноманітніших прочитаннях, у тому числі бути затребуваним не лише літературою. Вихід за межі власне літератури, за Ю. Карауловим, є необхідною умовою функціонування прецедентних текстів. Подібні явища міжвидової мистецької конверсії слід розглядати в контексті інтермедіальності. Культурологічний потенціал парадигми *Достоевський* актуалізується в численних театральних і кіноінтерпретаціях. Перекодування тексту з мови літератури на мову театру чи кіно завжди пов'язане з його змінами і трансформаціями. При цьому автономність театральних чи кіноадаптацій завжди умовна, оскільки вони існують на фоні літературного першотексту. Їх оцінка здійснюється виходячи з подвійної перспективи: внутрішньої цілісності та відповідності (відмінності) першоджерелу [див.: 151; 257; 363; 338].

Головні принципи можливих театральних постановок власних романів були сформульовані самим Ф. Достоевським. На пропозицію В. Оболенської інсценізувати роман «Злочин і кара» письменник відгукнувся наперед значущими спостереженнями та міркуваннями:

«Стосовно Вашого наміру видобути з мого роману драму, то, звичайно, я цілком погоджуюсь, та й за правило постановив ніколи таким спробам не заважати; проте не можу не вказати Вам, що майже завжди подібні спроби не вдавалися, принаймні цілком. Є якась таємниця мистецтва, за якою епічна форма ніколи не знайде для себе відповідності у драматичній. Я навіть вірю, що для різних форм мистецтва існують і відповідні їм ряди поетичних думок, так що одна думка не може ніколи бути виражена в іншій, не відповідній їй формі. Інша справа, якщо Ви якомога більше переробите і зміните роман, зберігши від нього лише один якийсь епізод, для переробки в драму, чи, взявши початкову думку, цілком зміните сюжет?..» [81, т. 29, кн. 1, с. 225]. Накресленим шляхом і йшла згодом переважна більшість тих, хто брався за перенесення епічних текстів Ф. Достоєвського на сцену чи на екран. Очевидно, що неймовірна кількість театральних і кіноінтерпретацій творів російського романіста зумовлена їхнім інтермедіальним потенціалом. Спроби окреслити цей потенціал можна побачити у жанрових визначеннях «роман-трагедія» Вяч. Іванова чи «поліфонічний роман» М. Бахтіна.

Французи чи не першими відчули драматургічність прози Ф. Достоєвського й почали адаптувати її для сцени. Історія французьких театральних постановок Ф. Достоєвського надзвичайно багата і різнопланова [52; 197]. В наше завдання не входить аналіз театральних і кіноінтерпретацій, тому лише відмітимо деякі з них. Першою французькою постановкою текстів російського автора на французькій сцені була вистава П. Жіністі і Г. Ле Ру «Злочин і кара» (1888 р., Театр Одеон) [306]. На той час відгуки критиків стосувалися не лише постановки, але й самого роману. Драма спровокувала посиленій інтерес до літературного першоджерела [127]. У 1911 р. в «Театрі Мистецтв» була поставлена інсценізація «Братів Карамазових» Ж. Копо і Ж. Круе [326]. Текст цієї інсценізації набув особливої популярності. Окрім журнальної публікації (1911) [326], він вийшов окремою книгою (1946) [280]. На сьогодні вже є

також видання двох англійських перекладів цієї інсценізації (1927 [281] і 2011 [282]). До тепер на сцені ставлять «Злочину і кару» в адаптації Г. Баті (1933) [291; 294].

Віддаленність театральних адаптацій від першотексту провокувалася ще й французькими перекладами, оскільки перші перекладачі Ф. Достоевського дозволяли собі досить вільне поводження з оригіналом [90; 47]. Яскравим прикладом цього слугує переклад «Записок із підпілля», здійснений І. Гальперіном-Камінським і Ш. Морісом під назвою «Підпільний дух» [292]. Хоча на титульній сторінці було вказано, що це адаптація, проте насправді перекладачі не тільки адаптували авторський текст, але й об'єднали у своїй інтерпретації два твори – власне «Записки із підпілля» і «Хазяйку». Для того, щоб таке поєднання мало якусь логіку, перекладачам довелося дописати свій текст [292]. У 1912 р. на основі цього перекладу була поставлена драма А.-Р. Ленормана [328]. Також у 1946 р. вийшла в ефір радіоп'єса «Підпільний дух» Ж. Батая і М.-Л. Батай, яка не була пов'язана з цим перекладом, проте запозичила його назву [48, с. 173–175].

На окрему увагу в цьому контексті заслуговують інтермедіальні експерименти А. Камю – письменника, який знаходився під впливом постаті Ф. Достоевського. Як театральна особистість, А. Камю у свої постановці «Братів Карамазових» (1937) навіть сам грав Івана [346]. Особливий слід у французькій театральній культурі залишила його п'єса «Біси» (1959). У виданні театральної адаптації А. Камю вміщені пасажи та сцени, які були відсутні при театральній постановці [275]. Пізніше А. Вайда використовував «Біси» А. Камю у власних постановках, щоправда, доповнюючи його з першоджерела, згодом екранізувавши задум. Кінокласик висловив свою аргументацію інтертекстуальності: «Режисура Камю зберігає усі особливості митця і його акторів, їхнє бачення твору Достоевського. Так само і ми, захоплені «Бісами» Достоевського, шукали власного погляду на цей безсмертний твір,

послугуючись ключем, якого дав нам Альбер Камю, великий знавець цієї теми» [312, с. 169]

Отже, парадигма ігнорує межі між окремими видами мистецтва, перетворюючи мистецтво на онтологічний простір, що підкорює собі будь-які жанрові контури початкового задуму. Це виразно й озвучив А. Камю: «Ні, я не почуваюся втікачем від своєї професії письменника, ставлячи «Бісовиння», яке підсумовує все, що я зараз знаю і думаю про театр» [101, т. 2, с. 443]. Значущим також є визнання А. Вайди щодо пристосування Ф. Достоевського до сцени: «Розмірковуючи над театральною формою «Бісів» Камю, слід постійно пам'ятати, що своїм існуванням вони завдячують роману Достоевського. Це він був для мене і для акторів джерелом знання про світ, яке ми переносили на сцену. Звідси зміни, скорочення і доповнення, що видалися нам необхідними у постановці. Праця в театрі для мене є постійною боротьбою між текстом і самостійним життям твору, яким є видовище. Актори, їхні можливості і розвиток образів, що я їх пропоную, радять так вибрати з літературного твору те, що виправдовується на репетиціях, щоб твір існував власним сценічним життям» [33, с. 168].

Естетичні можливості парадигми *Достоевський* було відчуте не лише французами. Так, виводить в сценічні персонажі самого автора п'єса чилійця М.А. де ла Парра «Достоевський йде на пляж» (1990) [347], де діє детектив на прізвище Достоевський. Цікавим прикладом інтермедіального функціонування парадигми *Достоевський* була також п'єса Ф. Аррабаля «Черепашка імені Достоевського» (1967) [266]. Французи на своїй сцені інсценізували також російські драматургічні експерименти зі знаковим іменем – п'єси Е. Радзінського «Стара акторка на роль дружини Достоевського» (1984) [352] та В. Сорокіна «Dostoevsky-Trip» (1997) [364]. В програму нашого дослідження не входило теоретичне коментування цих зразків, вони згадуються тут переважно як доказ культурологічного потенціалу парадигми у дотику до інтермедіальності.

Безперечно, що цей еволюційний ланцюг трансгресій парадигми у різноманітних видах сучасної видовищної культури в цілому вказує на можливі міжкультурні перетини у перспективі формування нових культурологічних горизонтів. На даний момент можна лише говорити про функціонування парадигми у численних зразках її кіноверсій (деякі з текстів екранізувалися неодноразово, наприклад, «Ідіот», «Гравець»). Окрім традиційних екранізацій (Ж. Лампен, Л. Дакен, П. Леон, Р. Брессон, К. Отан-Лара), зустрічаються й суттєві переробки першотекстів. Одним з можливих прикладів може бути «Шалене кохання» А. Жулавського (1985). (французького режисера, львів'янина за народженням). Кінокартина максимально осучаснює «Ідіота», дія переноситься у Францію 1980-х років. Попри осучаснення, головна сюжетно-композиційна схема й усі значущі її елементи зберігаються кінотексті, відтворюють першооснову, проте викликають ефект очуднення від впізнаваності та новизни.

Таким чином, літературна парадигма *Достоевський*, долаючи межі власне мистецтва слова, вже активно трансплантується в культурологічний дискурс, перетворюючись у такому разі на інтермедіальний фактор. Французи чи не першими відчували драматургічність прози Ф. Достоевського й почали адаптувати її для сцени, суттєво змінюючи першотексти; зафіксовані театральні версії набували автономного літературного статусу [289; 290; 291; 327; 330; 352]. Традиції театральних адаптацій були перенесені на кіноекран. Вхідження парадигми *Достоевський* у сферу видовищного мистецтва свідчить про плідність міжвидової конверсії в аспекті її рецептивного ресурсу.

Висновки до другого розділу

Ім'я «Ф. Достоевський» перетворюється на знак. Власне ім'я є не просто вказівкою, а елементом опису (М. Фуко). *Достоевський* у цьому плані виступає еквівалентом цілої серії описів-означень на кшталт «батько Раскольников», «співець принижених та зневажених», «автор Братів

Карамазових» тощо. Звідси ім'я, що набуло в культурі певного статусу, виходячи з допоміжних конотацій, визначає зв'язок між текстами, активізуючи на рівні інтертекстуальності свою функціональність тим, що створює нову рецептивну діалогічну ситуацію «автор – автор» на противагу вектору «автор – читач» з різнорідною спрямованістю ліній комунікації. Ця ситуація наочно заперечує постструктуралістську «смерть автора». На протилежність цьому розкривається реальна значущість цієї постаті навіть в доволі контурному окресленні. Кожна парадигма, пов'язана з іменем конкретного митця, передбачає наявність власного домінантного маркеру. У випадку Ф. Достоевського таким є містичний компонент, що робить рецептивний ресурс даної парадигми практично неосяжним. Окрім того, стійке функціональне навантаження парадигми дозволяє також визнати її системним явищем. В цьому разі парадигма *письменник* осібно вписується в систему тропів як її органічний, хоча й не розпізнаний, елемент, здатний перебирати на себе в деяких випадках функцію «системного атрактора». У контексті таких значень, як цитата, ремінісценція або алюзія, розглянутий зразок парадигми виокремлюється як вкрай специфічний феномен. Виступаючи чинником тропової системи, він вписується в параметри метонімічного символу. Нарешті, якість парадигми зберігається навіть за межами літературних текстів, на доказ чого виступають її культурологічні версії.

РОЗДІЛ 3

ДОСТОЄВСЬКИЙ ЯК ТРАНЗИТИВНА ПАРАДИГМА ФРАНЦУЗЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ ХХ – ХХІ СТ.

3.1. Вхідження Ф. Достоевського у французьку культуру

Факт впливу російської літератури на французьку сьогодні загальноновизнаний. Щоправда, спостереження стосуються переважно ХХ ст., оскільки попередня історія засвідчує цілком зворотне: вплив романської літератури на слов'янську, а докорінна зміна ситуації відбувається лише з кінця ХІХ ст. Саме цей переломний момент, а також першорядна роль знакових постатей у ньому викликають особливий науковий інтерес.

Французьке зацікавлення Росією напередодні ХХ ст. пояснюється поживленням політичних, економічних, торгово-фінансових зв'язків між обома державами, а культурні взаємовідносини подаються як їх важливий аспект [31]. У питанні проникнення російської літератури у французький культурний простір цілковита правомірність такого підходу не робить його беззаперечним і єдино можливим. Проти подібного ще в 1893 р. категорично виступав Е. Род: «Успіх російських романів у Франції хотіли поставити в залежність від початку виникнення між обома країнами інших зв'язків – політичного характеру» [177, с. 209], проте «політика і література у Франції абсолютно окремі сфери, й політичні симпатії жодним чином не визначають симпатій літературних» [176, с. 149]. Сьогодні саме цю позицію слід визнати справедливою.

Визначальну роль у кардинальних зрушеннях російсько-французьких культурних взаємозв'язків відіграла російська реалістична література, представлена насамперед іменами І. Тургенєва, Л. Толстого і Ф. Достоевського. Однак, відзначимо, автор «Батьків і дітей» займав у цьому процесі швидше посередницьку позицію, хоча саме йому належить «честь ознайомлення французів із російською літературою» [177, с. 207].

Загальновідомо, що І. Тургенєв близько спілкувався з Г. Флобером, Е. Золя, Е. Гонкурром, А. Доде та ін., відкривши для них багато російських імен. Щоправда, спочатку зацікавленість російською літературою не виходила за межі даного гуртка. Доля власних творів І. Тургенєва служить яскравим тому підтвердженням: у колі французьких літераторів за ними визнавали чимало достоїнств, однак це не спричинило ширшої популярності. Надзвичайно прихильний до автора Е. М. де Вогює зазначав, що той, «дисциплінований західною освітою», не відхилявся від звичних для французів форм: «він складав свої оповідання відповідно до наших вимог» [373, с. 267]. Аналогічної думки дотримувався Е. Род, зізнаючись, що І. Тургенєв «не здавався нам (французам. – Р.Д.) справжнім росіянином», відповідно його книги «не могли користуватися популярністю саме завдяки своїм достоїнствам: їх артистичне виконання й інколи зміст надто уподібнювали їх нашій літературі, щоби вони могли збудити нашу увагу, як це зазвичай трапляється з творами цілковито новими» [177, с. 207–208].

Французів могло привабити лише щось несподіване, не подібне на французьке. Характерні роздуми Ж. Леметра щодо паризької постановки «Грози» О. Островського. Всі персонажі драми здавалися йому «дивними й чужими»: «Це істоти первобутні. Ми запитуємо себе: «Звідки вони взялися?»; потім ми визнаємо їх оригінальними. Один Борис з'являється перед нами блідим і нічого не значущим, саме тому, що він освіченіший і цивілізованіший за інших» [127, с. 19–20]. Отже, якості, завдяки яким І. Тургенєв органічно увійшов у французьку культуру, водночас не дозволили йому стати для неї носієм оригінальної «російськості». Його твори відповідали французьким уявленням про високу літературу, проте в них практично не було нічого незнайомого і надзвичайного.

Зовсім інший тип письма був представлений у текстах Л. Толстого. За твердженням Вогює, «він пориває з минулим, з іноземним рабством; це нова Росія, що лине в пільму в пошуках своїх шляхів, уперто відкидаючи

вказівки нашого смаку, і часто не зрозуміла для нас» [373, с. 267]. Одначе, свого часу саме ця незрозумілість, очевидно, не дозволила публіці належно оцінити перше французьке видання «Війни і миру». Хоча сам Г. Флобер захоплено відзначав у цьому творі «шекспірівський дух» [215, с. 253], проте тодішня преса не звернула на роман Л. Толстого жодної уваги й «він не вийшов за межі невеликого гуртка друзів Тургенєва» [177, с. 208]. Це вкотре доводить, що певні твори, письменники, національні літератури не можуть бути «нав'язані» іншому культурному середовищу зовні. Для здійснення такого процесу необхідний зустрічний рух. Більше того, саме він і є тут визначальним.

За свідченням Е. Рода, цієї ваги у Франції набула творчість Ф. Достоевського, відкрита завдяки статті Е. М. де Вогюе в «Revue des Deux Mondes» 1884 р. [177, с. 209], що збіглася в часі з виходом перших перекладів романів «Принижені й зневажені» та «Злочину і карі». Заслуговує на увагу той факт, що Е. М. де Вогюе був знайомий як із І. Тургенєвим, так і з самим Ф. Достоевським. Він також був присутнім на похороні останнього й залишив яскравий опис цієї події [374, с. 353–356].

Згодом Е. Геннекен підкреслював, що «після По жоден іноземний твір не був прийнятий у Франції з таким захопленим здивуванням, як твори Достоевського» [311, с. 163]. Такий успіх Ф. Достоевського вразив навіть його «першовідкривача» Е. М. де Вогюе: «У Франції нарешті почали перекладати його романи і – що мене дивує більше – їх, здається, читають із задоволенням» [376, с. 204]. Подібний резонанс провокує злет зацікавленості до інших відомих письменників Росії, зокрема, змушує по-новому перечитати й «Війну і мир» Л. Толстого. Виникає справжня мода на російську літературу, механізм зародження якої доволі точно описав Е. Род: «Невеликі замітки молодих письменників, яким іноді вдається нав'язати суспільству свої смаки, поклали початок руху, що був розвинутий періодичною пресою і найзначнішими журналами. Всі почали говорити про цих романістів, яких знали тільки по кількох перекладах, а статті де

Вогюе, що лише один міг нам повідомити про них точніші відомості, читали й обговорювали з таким запалом, який рідко випадає на долю літературних статей» [177, с. 209]. Отже, повноцінне проникнення російської літератури у Францію не тільки розпочалося з Ф. Достоєвського, а й завдячує йому значною «каталізаторською» дією.

Урешті-решт, широка зацікавленість статтями Е. М. де Вогюе підштовхнула його до видання книги «Російський роман» (1886 р.) [376]. Їй хоча сьогодні вона може викликати в деякого іронічну посмішку (як в І. Шайтанова, який наділяє автора епітетом «вікопомний» [235, с. 624]), значення її ролі у входженні російського письменства у французьку культуру неспростовне, праця виступає вихідним пунктом для будь-якого дослідження з даної проблеми. Зокрема, ще О. Н. Пипін, аналізуючи «несподіваний» для його часів (80-ті роки ХІХ ст.) феномен – «успіх російської літератури за кордоном», виокремив книгу саме Е. М. де Вогюе [170]. Вчений чітко вказував на очевидні помилки французького автора, однак відзначив його незаперечну проникливість. Зосередження О. Н. Пипіна на «Російському романі» не випадкове, адже книга вплинула також на сприйняття російського роману й за межами Франції [300].

Віконт де Вогюе поєднував у своїй особі критика, дипломата і, насамперед, письменника. Своєю популярністю (про яку, зокрема, свідчить значна кількість перевидань, останнє – 2010 р. [375]) «Російський роман» завдячує, крім унікального об'єкта дослідження, ще й літературному талантові її автора. Книгою захоплювалися не лише сучасники, називаючи її «пречудовою» (Е. Род), але й більш пізні дослідники, визнаючи, що написана вона «дотепно і блискуче» (В. Дудкін і К. Азадовський). Таким чином, за твердженням І. Пантелей, Е. М. де Вогюе визначив той шлях, яким французьке достоєвськознавство рухалось до середини 1930-х років. Більшість праць про російського класика цього періоду належала саме письменникам, тож через своєрідну белетризацію «образ автора проявлявся в них іноді яскравіше, ніж образ Достоєвського»

[160, с. 251]. Заслуговує на увагу зізнання А. Жіда, подане в лекціях про російського письменника: «Достоевський часто виступає тут для мене тільки приводом висловити свої власні думки» [90, с. 341]. І далі: «Я відчуваю, наскільки я далекий від вичерпного огляду тієї мудрості, що можна знайти в його книгах. Повторюю, я, свідомо чи несвідомо, шукав у них передусім те, що найбільш споріднене моїй власній думці» [90, с. 358]. Зрозуміло, що й автор «Російського роману» припасовував Достоевського до своїх уявлень про літературу.

Суттєвий недолік досліджень Вогює полягає в тому, що він не розгледів найкращих текстів Достоевського. На його думку, роман «Злочин і кара» знаменував «завершення підйому» таланту письменника [376, с. 255]. «Біси» характеризувалися ним як «заплутана, погано побудована, часто смішна й переповнена апокаліптичними теоріями» книга [376, с. 263], а «Братів Карамазових» критик називав «нескінченною історією», прочитати яку вистачило мужності в небагатьох навіть у Росії [374, с. 266]. Вогює відмовляється розглядати останній роман, як і «Підлітка» [376, с. 266]. «Зрештою, не знаєш, – зазначав з цього приводу А. Жід, – яке, власне, почуття повинно взяти гору в тобі: чи вдячність, бо все ж саме він першим вказав нам на Достоевського, чи роздратування, – оскільки, мабуть усупереч своєму бажанню, Вогює, попри усі свої відверто добрі наміри, дає нам плачевно збіднений, неповний і тим самим спотворений образ цього незвичайного генія» [90, с. 206].

Однак, за зауваженням І. Пантелей, Вогює намітив три таких важливих питання, що у ХХ ст. будуть хвилювати всіх французьких достоевськознавців: «Достоевський і французький раціоналізм», «Достоевський і пошуки «релігійної правди», «Достоевський і французька (західноєвропейська) література» [160, с. 251]. Водночас із цим письменником пов'язане закріплення певних штампів у сприйнятті російського автора, головний з яких – це «релігія страждання». Формула «релігія страждання» дала назву окремому розділу «Російського роману».

Для обґрунтування винайденої формули Вогюе використовував не лише художні тексти, а й багатий біографічний матеріал, закидаючи Достоєвському половинчате бачення світу, нездатність осягнути його світлий бік: «Він незрівнянний психолог, коли досліджує похмурі й поранені душі, умілий драматург, але обмежений сценами жаху і дна» [376, с. 267]. Проте варто зазначити, що на подібне трактування можна було натрапити також і в російській критиці (наприклад, відома стаття М. Михайловського «Жорстокий талант» (1882 р.) [139]).

Завдяки Е. М. де Вогюе, поширеним кліше французької рецепції Ф. Достоєвського став також погляд на його тексти як на «безформні». У кращому випадку таку начебто «байдужість у питаннях форми» аргументували «відкриттям ширшого поля для думки», можливістю «цілковито звернути всю свою увагу і всі свої зусилля на суть твору» [177, с. 213]. Проте вже А. Жід заперечував такий неглибокий підхід до даної проблеми: «Звичайно, Франція має право відчувати огиду до всього безформного, проте <...> Достоєвський не безформний, анітрохи не безформний; просто його канони краси не схожі на наші середземноморські канони» [90, с. 358].

Після Вогюе традиційним місцем в інтерпретації не тільки Достоєвського, а й загалом російської літератури, став погляд на неї як на джерело знань про екзотичну для французів Росію, таємничу російську душу. Подібне трактування, щоправда, іронічного забарвлення, зустрічаємо, наприклад, у Ж. Леметра: «В Росії кожен, хто вбив стару чи закопав у землю живу дитину, завжди користується хвилиною, коли на вулиці багато народу, стає на коліна і кається перед усіма. Мабуть, такий там звичай. І ось що змушує паризьких психологів з глибоким виразом бурмотати: «О, ця російська душа» [127, с. 27].

Е. М. де Вогюе також започаткував важливу традицію зіставлення французьких романістів із російськими письменниками – Ф. Достоєвським, зокрема. Саме це спричинило майбутню ферментованість російською

класикою французьких текстів. Порівнюючи автора «Злочину і кари» з французькими натуралістами, він відзначав, що відмінності між ними важко пояснити, хоча вони добре відчуються: їх можна уявити собі як різницю між людиною, яка відвідує лікарню з простої цікавості перед незвичайними ранами, і людиною, яка йде туди, щоб полегшити і зцілити ці рани [376, с. 236]. Прямуючи за ним, Е. Род наголошував на формальній майстерності французьких романістів («Це, так би мовити, національна властивість» [177, с. 211]) й справедливо вважав, що вона привела всіх – реалістів, символістів, декадентів – до сповідування теорії «l'art pour l'art», тоді як, за його словами, «російський письменник любить людство незрівнянно більше, ніж мистецтво: мистецтво для нього засіб, а не мета» [176, с. 149]. На думку цього ж таки дослідника, російська література поклала край згубному французькому захопленню мистецтвом задля мистецтва [176, с. 149–150]. Хоча, наприклад, Е. Геннекен вважав такий шлях для своєї літератури хибним [311, с. 184]. Е. Род також відзначав тогочасну байдужість скептичних французів до метафізичних питань, до надприродного, які згодом стали для них відкриттям завдяки письменникам російським [176, с. 214]. Таке поєднання реальності й надприродного у творчому методі Ф. Достоєвського Е. М. де Воґюе першим назвав «містичним реалізмом» [17, с. 268] (пізніше цю формулу розвинув М. Бердяєв [18]).

Отже, французька рецепція Ф. Достоєвського вже на першому етапі характеризується неоднозначністю. Скажімо, реалістичність персонажів його романів викликала великий сумнів у Ж. Леметра [127, с. 15–16], тоді як Е. Геннекен не бачив тут нічого штучного і вважав характери Достоєвського навіть більш справжніми, ніж ті, які існують у реальній дійсності [311, с. 175].

Кінець XIX ст. став добою рішучого проникнення російського роману у французьку літературу. Російська література почала сприйматися як вияв і водночас ключ до розуміння таємничої «російської душі».

Здивування перед незрозумілим *Іншим* подекуди прикривалося іронією, однак це був найбільш поверхневий план сприйняття. Насправді, разом з екзотичною і загадковою російською душею у французьку свідомість входила зовсім нова й незвична художня форма. Вважаючи російське літературне письмо ледь не відразливим наслідком превалювання ідеї, чи, взагалі, ознакою поганого володіння стилем, французи ставилися до цього досить «поблажливо» саме завдяки оригінальному змістові. Пізніше, у сприйнятті А. Жіда ми бачимо зовсім інші акценти. В цілому, розглянутий період впливу російської літератури в особі Ф. Достоевського на французьку літературу, на противагу раціональній, скептичній свідомості цієї нації, зумлівив її увагу до метафізичної глибини людської природи. Звідси походить ангажованість російської літератури (з її цілковито іншим ставленням до мистецтва слова), закономірність значного впливу Ф. Достоевського на наступні покоління французьких літераторів.

3.2. Транзитивність парадигми *Достоевський* у французькому літературному процесі ХХ ст.

Як підкреслювалося, французька культура відкрила для себе постать Ф. Достоевського вже наприкінці ХІХ ст. Щоправда, перше сприйняття російського письменника нерідко хибувало поверховістю, односторонністю, а то й узагалі викривленістю. Значною мірою це зумовлювалося тим, що французька читацька аудиторія часто знайомилася не безпосередньо з текстами Ф. Достоевського, а з їхніми критичними суб'єктивними інтерпретаціями (показовим прикладом тут виступає Е. М. де Вогюе). Очевидно, що повноцінне функціонування парадигми письменника в іншомовному культурному просторі пов'язане, насамперед, із наявністю достатнього корпусу перекладів. Уявлення про представленість творчості російського автора для французької читаючої публіки дає перелік перекладів, зроблений А. Жідом у 1908 р.: «Злочин і кара» (1884), «Принижені та зневажені» (1884), «Біси» (1886), «Записки із

мертвого дому» (1886), «Записки з підпілля» (1886), «Покірлива» (1886), «Ідіот» (1887), «Гравець» (1887), «Білі ночі» (1887), «Брати Карамазови» (1888, 1906), «Бідні люди» (1888), «Чужа дружина» (1888), «Маленький герой» (1890), «Слабке серце» (1891), «Чесний злодій» (1892), «Хлопчик у Христа на ялинці» (1894), «Дядечків сон» (1895), «Вічний чоловік» (1896), «Підліток» (1902), «Щоденник письменника» (1904), «Із записок невідомого» («Село Степанчиково», 1906), «Двійник» (1906) (див. дет.: [90, с. 207-208]). Залишаючи осторонь проблему якості перекладів, які переважно були вільними адаптаціями, слід констатувати, що на початок ХХ ст. французькою мовою переклали значну частину текстів Ф. Достоевського. Це складало передумови для рецептивного формування образу письменника в його парадигмальних вимірах.

Уже наприкінці ХІХ ст. тексти Ф. Достоевського не лише активно читаються у Франції, але й стають об'єктом запозичень і наслідувань для французьких авторів. Вплив російського класика більшою чи меншою мірою простежується у творчості Ш. Філіппа (1874–1909), М. Швоба (1867–1905), Е. Рода (1857–1910), Г. Мало (1830–1907), М. Прево (1862–1941), П. Маргеріта (1860–1918), Ж. Гюїсманса (1848–1907), А. Доде (1840–1897), Л. де Ліля (1818–1894), В. де Ліль-Адама (1838–1889), П. Бурже (1852–1935) та ін. (див.: [41; 137]). Однак вказаний період демонструє переважно спорадичний характер звертань до постаті Ф. Достоевського, яка вповні актуалізується для французької літератури лише у ХХ ст. На підтвердження цього достатньо назвати імена таких знакових для французького літературного процесу фігур, як А. Жід (1869–1951), М. Пруст (1871–1922), Ф. Моріак (1885–1970), П. Клодель (1868–1955), Ж. Бернанос (1888–1948), Ж.-П. Сартр (1905–1980), А. Камю (1913–1960), А. Мальро (1901–1976), Н. Саррот (1900–1999), А. Роб-Грійє (1922–2008), М. Бютор (1926 р.н.), Ж. Дюамель (1884–1966), М. Юрсенар (1903–1987) – і навіть цей перелік далеко не вичерпує всього обширу відомих реципієнтів-інтерпретаторів російського класика.

Загалом, поліфонічна рецепція постаті Ф. Достоевського французькою культурою ХХ ст. подає надзвичайно об'ємний матеріал для дослідження функціонування парадигми письменника в іншомовному ареалі. Тому ми зосредили увагу тільки на провідних контурах питання та найбільш показових прикладах.

3.2.1. Модерністська інтерпретація Ф. Достоевського.

Ф. Достоевський справедливо вважається класиком реалістичної літератури, проте світова рецепція його постаті, щоправда, дещо парадоксально, засвідчує переважний вплив письменника на представників модерністських течій. Цей факт неодноразово відзначався дослідниками. Так, Л. Єремєєв стверджував, що «більшість учнів і послідовників Достоевського на Заході – модерністи» [87, с. 26]. Романіст, «як жоден інший російський письменник, виявився любим душі західного, зокрема французького, модерніста» [87, с. 26]. Очевидно, рушійні механізми подібної трансгресії приховані не в довільній, як вважалося тривалий час, інтерпретації творчості російського класика європейськими модерністами [143; 144; 145; 41], а у специфічній природі самої цієї творчості. Тобто письменницька парадигма *Достоевський* містила в собі елементи, які не вкладалися в загальну реалістичну парадигму (звідси поширене неприйняття його фігури сучасниками), випереджаючи ними майбутню модерністську парадигму як таку, що, власне, й актуалізувала ці елементи.

3.2.1.1. Проблема прорисовується чіткіше, якщо поруч із Ф. Достоевським розглянути постать Л. Толстого. Знавець європейської рецепції творчості обох російських класиків Т. Мотильова однією з перших помітила закономірність, яку «неможливо проігнорувати»: «вплив Достоевського на зарубіжних письменників у більшості випадків взаємодіє, переплітається (значно рідше – зіштовхується) з впливом Толстого» [145, с. 60]. Хоча дослідниця, згідно з вимогами часу, наполягала на тому, що «головна лінія сприйняття обох великих російських письменників, головна лінія їх впливу на світову літературу

<...> лежить в руслі реалізму», все ж вона змушена була визнати: «Іноземні літератори, пов'язані з реакцією та декадансом, частіше нападали на Толстого, ніж на Достоевського, частіше намагалися опертися на (однобоко витлумаченого) Достоевського, ніж на Толстого (який теж неодноразово піддавався однобоким тлумаченням)» [144, с. 212]. Заслуговує уваги твердження, яке на той час видавалося Т. Мотильовій «очевидним», «що у спадщині Достоевського західні ідеологи реакції та модернізму швидше, ніж у Толстого, знаходили те, чим вони могли тенденційно скористатися у своїх цілях» [145, с. 71–72]. Зрозуміла «тенденційність» не заперечує присутніх положень даного висновку. Характерною особливістю функціонування парадигми *Достоевський* у французькій літературі, особливо наприкінці XIX – початку XX ст., була її пов'язаність із парадигмою *Толстой*. Мало хто так, як А. Камю, сприймав російську літературу не як антагонізм цих двох постатей, а як закономірну дихотомічну сполуку, універсальний маркер XIX ст. російської літератури. Прикметно, що особистий і творчий антагонізм між класиками російської літератури переносився в певний спосіб на їх читачів, відбиваючи тяжіння останніх до реалістичної чи модерністської традиції.

Розглядаючи в такому форматі вплив російських романістів на французьку літературу, Г. Владімірова виокремила певну полярність: «до традицій Толстого примикають Р. Ролан, Р. Мартен дю Гар, а Достоевського називають своїм учителем А. Жід, А. Сюарес, Ж. Рів'єр» [41, с. 39]. Звичайно, що наслідування одного письменника, не означало цілковитого відкидання іншого. Переважно йшлося про певний вибір, який із сучасної часової перспективи можна розглядати як вибір між реалізмом і модернізмом.

Визнання обох російських письменників і декларування власних пріоритетів у ставленні до них демонструє образне висловлювання А. Жіда, датоване початком XX ст.: «Величезна фігура Толстого все ще заступає горизонт, але – подібно до того, як в горах ми, віддаляючись,

помічаємо, що над найближчою до нас вершиною виростає вершина більш висока, яку приховувала від нас сусідня гора, – деяким передовим умам уже, можливо, стає помітно, як за велетнем Толстим показується і росте фігура Достоевського» [90, с. 205]. Якщо А. Жід відкрито позиціонував себе послідовником Ф. Достоевського, то, наприклад, Р. Мартен дю Гар вважав, що «для майбутнього романіста Толстой є найкращим учителем». Автор «Родини Тібо» визнавав, що «відкриття Толстого було, звичайно, однією з найбільших подій його юності та справило сильний і тривалий вплив на його письменницьке життя» [162, с. 170]. Цікаво, що Ф. Достоевський і Л. Толстой неодноразово згадуються в тривалому листуванні обох французьких авторів. А. Жід, як правило, дорікав Р. Мартен дю Гару його винятковою прихильністю до Л. Толстого, на що той одного разу відповів: «Мені осоружна ця учнівська гра, протиставлення обох гігантів. Я зобов'язаний їм обом, – після Толстого саме Достоевський <...> проник у мене найглибше» [304, с. 71–72]. Під цими словами, очевидно, міг би підписатися й Р. Роллан, добре знайомий із творчістю Ф. Достоевського, але схильний віддавати перевагу Л. Толстому. Називаючи «Злочин і кару» найкращим російським романом поряд із «Війною і миром», письменник наводив цікаве порівняння: «Війна і мир» змушує мене думати про велич життя; це океан людських душ, з мільйонами думок; я сам собі здаюся святим Духом, що витає над водами. «Злочин і кара» – це буря душі; нас, ніби чайку, відносить величезна хвиля, яка нас гойдає і струшує, то оббризкує піною, проникаючи нам у тіло мільйонами краплин, то стрімко затуляє нас у свій вир» [358, с. 148]. Зіставлення обох романів розкриває специфічні риси поетики їх авторів, усвідомлюючи які, Р. Роллан стверджував, що «мистецтво, спосіб мислення і бачення» Л. Толстого внутрішньо йому ближчі [358, с. 148]. Подібних прикладів чимало. Вони засвідчують, що на перших етапах засвоєння творчості Ф. Достоевського і Л. Толстого у Франції ці парадигми сприймалися хоч і не як однорідні, проте значною мірою

пов'язані. Ці дві фігури ніби перебувають на орбіті одна в одній. Інерцію такої тенденції у світовій рецепції російських письменників можна спостерігати до сьогодні (наприклад, у творчості М. Кундери, М. Уельбека та ін.).

3.2.1.2. А. Жід належав до тих авторів, які в умовному протистоянні двох класиків однозначно ставали на бік Ф. Достоєвського. Французький письменник постійно звертався до постаті свого російського попередника як у художніх текстах, так і в листуванні, критичних статтях, лекціях, виступах, частина яких була зібрана у книзі «Достоєвський» (1924). Інтерпретація фігури Ф. Достоєвського А. Жідом мала значний вплив не лише на французьку рецепцію, а й загалом.

Отож на початок ХХ ст., завдяки Е. М. де Вогюе та іншим критикам, у Франції вже сформувався певний образ Ф. Достоєвського, який асоціювався зі стереотипною формулою «релігія страждання». Однак А. Жід викривав властивий французам механізм засвоєння іноземного письменника, коли його багатогранна фігура зводилася до однозначної, спрощеної дефініції: «У нас у Франції у великій пошані й значно розповсюджені формули. Це один зі способів «натуралізації» письменника. Це дає нам можливість знайти для нього місце у вітрині. Французькому розумові неодмінно потрібно знати, на чому йому можна зупинитися; а потім він уже не відчуває потреби ні вдивлятися, ні вдумуватися» [90, с. 314]. Подібний нищівний «успіх», за спостереженням автора «Фальшивомонетників», ледь не випав на долю Ф. Достоєвського, «коли п. де Вогюе вигадав назвати «релігією страждання» і в такий спосіб визначити зручною стереотипною формулою вчення, яке знайшов на останніх сторінках «Злочину і кари» [90, с. 232]. Навіть якщо припустити, що таке вчення справді присутнє і формула знайдена вдало, проте вона, за переконанням А. Жіда, «не покриває об'єкта; він аж ніяк не вміщається в ній» [90, с. 232]. Погоджуючись із Е. М. де Вогюе в тому, що Достоєвський з числа тих, хто «потребує одної-єдиної речі: пізнання Бога», А. Жід

вважав, що «в будь-якому випадку це пізнання Бога він хотів показати у своїй творчості у всій його людській і тривожній складності» [90, с. 232]. Аналогічну складність французький письменник закликав побачити і в постаті самого Ф. Достоевського.

Аналізуючи праці А. Жіда про Ф. Достоевського, можна реконструювати рецептивну «стереотипну формулу» парадигми письменника, яка склалася у Франції на той час і проти якої ці тексти були спрямовані. Традиційно французька рецепція була націлена не лише на творчість російського автора, але й на його особу, факти біографії – ще Е. М. де Вогюе називав життя письменника «найдраматичнішою з його книг». Щоправда, й обставини життя, й сама особа письменника змальовувалися, як правило, в похмурих тонах. Звертаючись до листування Ф. Достоевського, А. Жід показував, що «перед нами не божество, а людина – хвора, бідна, вічно стривожена» [90, с. 209], попри це в ній «крізь страждання завжди проступає оптимізм» [90, с. 253]. Очевидно, подібний стереотип сприйняття Ф. Достоевського був поширений не лише у Франції. Наприклад, на початку 30-х рр. минулого століття лектор Гельсінського університету О. фон Шульц також читав окремих курс лекцій про Ф. Достоевського (недавно вони вийшли друком під назвою «Світлий, життєрадісний Достоевський» [248, с. 253]). Лекційний пафос фінського славіста, як і праця самого А. Жіда, було спрямовано проти поширеного трактування Ф. Достоевського як «похмурого» автора.

Суттєвою в плані розуміння парадигми письменника видається аргументація А. Жіда щодо правомірності розгляду особистих документів і приватних листів автора: «Звичайно, завжди знайдуться делікатні любителі літератури, надміру сором'язливі, що воліють бачити тільки бюст великої людини і виступають проти видання особистих документів, приватних листів; у цих писаннях вони ніби не вбачають нічого, крім задоволення, якого зазнає посередність, бачачи, що герої піддаються таким самим слабкостям, як і вона. З цього приводу вони починають розмірковувати

про безтактність, і якщо в них романтичне перо, то і про «плюндрування могил», і вже в будь-якому випадку про нездорову цікавість; вони говорять: «Залишмо людину; важливі тільки твори». – Безперечно. Проте дивовижно і для мене безкінечно повчально те, що *він* їх створив, *незважаючи на свої слабкості*» [90, с. 220]. Зрозуміло, що французький письменник не лише не погоджувався з наведеною аргументацією, але й вказував, наскільки важлива для розуміння творчості постать «реального» автора і як він може перетворюватися на зразок для наслідування.

На основі детального аналізу листування російського класика А. Жід намагався продемонструвати всю складність і багатогранність його постаті. Зрештою, важко не погодитися з висновком, що «як консерватор, але не поборник традиції, монархіст, але демократ, християнин, але не католик, ліберал, але не «прогресист», Достоевський залишається людиною, якою ми не знаємо, як розпорядитися» [90, с. 231]. Закономірно, що така різнопланова парадигма не може бути штучно вкладена в прокрустове ложе якоїсь стереотипної формули.

Ще одним шаблонним судженням, що стосувалося вже виключно творчості російського письменника, було твердження про «безформність» його текстів, яка, вважалось, компенсувалася глибоким змістом. А. Жід заперечував такий поверховий підхід. Він наполягав на тому, що «Достоевський зовсім не безформний», просто канони його краси відрізняються від канонів, прийнятих у Франції. Тому судження про безформність, що впливають виключно із французьких уявлень про «порядок», «логіку», «образ», «помилкові» [90, с. 358]. А. Жід не тільки не вважав тексти російського письменника «безформними», він твердив про їх досконалість: «Картини його – творіння мистецтва настільки потужного і часто настільки досконалого, що навіть якби за ними і навколо них не розкривалися такі глибокі думки, то все ж, гадаю, Достоевський залишився би найбільшим із романістів» [90, с. 245]. Змістовна насиченість романів Ф. Достоевського спонукала багатьох вважати його «психологом,

соціологом, моралістом». Зрештою, він «є одночасно і тим, і другим, і третім, – залишаючись, однак, передусім романістом» [90, с. 247]. Тобто, на переконання А. Жіда, не варто забувати, що «Достоевський, по суті, не мислитель, він – романіст» [90, с. 286]. Саме з такої позиції варто підходити до його творчості.

А. Жід підкреслив не лише формальне новаторство Ф. Достоевського, але й проникливо вказав на ті кардинальні зрушення, які російський автор здійснив на змістовному рівні: «Мені відразу кидається у вічі, що у всій нашій західній літературі, причому я маю на увазі літературу не тільки французьку, роман, за дуже невеликими винятками, займається лише взаєминами між людьми, відносинами емоційними чи інтелектуальними, сімейними, суспільними, класовими, – але ніколи, майже ніколи не займається ставленням індивідуума до самого себе чи до Бога, які тут (у Ф. Достоевського. – Р.Д.) домінують над усіма іншими» [90, с. 242]. Очевидно, справді слід визнати, що Ф. Достоевському притаманне органічне поєднання форми і змісту, яке до сьогодні викликає захоплення й виступає об'єктом для творчого наслідування.

Однією з центральних складових парадигми *письменник*, як йшлося у другому розділі, є створені ним персонажі. У формуванні французького варіанту парадигми російського класика рецепція персонажів відіграла провідну роль. На думку А. Жіда, «найбільше Достоевському дорікали, з точки зору нашої західної логіки, <...> за ірраціональний, нерішучий і часто майже безвідповідальний характер його персонажів» [90, с. 241]. Наприклад, далекими від реальності вважав персонажів романіста, як уже згадувалося, Ж. Леметр. Натомість А. Жід дотримувався цілком протилежних поглядів, що видно із його слів про «Братів Карамазових»: «Жоден витвір художньої фантазії не володіє більш переконливим буттям, ніж ці знаменні образи; ні на мить не втрачають вони своєї настільки яскраво вираженої реальності» [90, с. 239]. Цією реалістичністю персонажі Ф. Достоевського завдячують, за А. Жідом, збереження подвійності

природи, заснованої не так на протистоянні любові та ненависті, як на коливаннях між гордістю і смиренням. Причому часто ці стани не змінюють один одного, а проявляються одночасно [90, с. 283, 301]. В самих персонажах французький письменник виокремлював «три шари», «три сфери»: інтелектуальна сфера, чужа душі й водночас джерело всіх небезпечних спокус, де перебуває демонічне начало; сфера пристрастей, спустошувана бурхливими вихорами, що, однак, не зачіпають власне душі; глибинна сфера, яку не хвилюють пристрасті і яка дозволяє наблизитися до «воскресіння», «другого народження» в християнському сенсі [90, с. 309]. Саме ця глибинна сфера, на думку А. Жіда, була відкриттям Ф. Достоевського, і вона – «зовсім не пекло душі», як вважала більшість, а, «навпаки, це її рай» [90, с. 322]. Французький інтерпретатор російського письменника вважав, що багаторівневість, амбівалентність його персонажів якнайкраще відповідає складній природі реальної людини. Тому «персонажі Достоевського, незважаючи на свою насиченість ідеями, ніколи не втрачають, так би мовити, людських рис і не перетворюються в символи», вони також «ніколи не є *типами* в душі нашої класичної комедії; вони залишаються особистостями» [90, с. 244]. Підкреслимо, що персонажі російського класика стали справжнім відкриттям для модерністської літератури завдяки А. Жіду.

Надзвичайно важливо те, що персонажі Ф. Достоевського сприймалися А. Жідом як першорядні складові парадигми письменника. Стверджуючи, що російський автор «ніколи не висловлює своїх думок у чистому вигляді, а завжди розвиває їх залежно від тих, хто говорить, кого він ними наділяє і хто їх тлумачить» [90, с. 354], інтерпретатор, мабуть, випереджає поліфонічну концепцію М. Бахтіна. Проте, на думку А. Жіда, автор не просто рівноправний зі своїми персонажами, він проявляється в кожному з них: «Ми знаходимо його в кожному з них. <...> Даючи своїм героям життя, він знаходить себе. Він живе в кожному з них» [90, с. 249]. Хоча, «звичайно, вельми небезпечно, а то й нечесно, приписувати автору

думки, які висловлюють дійові особи його романів і повістей; проте ми знаємо, що всі вони є виразниками думки Достоєвського... і як часто він користується навіть незначною особою, щоб сформулювати ту чи іншу істину, яка йому дорога» [90, с. 363]. Тобто, погодимося з А. Жідом, за персонажами завжди проступає письменник, і у випадку Ф. Достоєвського це простежується особливо чітко.

Саме А. Жід підказує ідею сприйняття всього написаного Ф. Достоєвським як цілісного тексту. Він звертає увагу на те, що «надзвичайно цікаво простежити, як Достоєвський переходить від книги до книги»: після «Записок із мертвого дому» природно було розповісти історію Раскольниковова, тобто злочину, який його привів у Сибір, а останні сторінки «Злочину і кари» підготовлюють «Ідіота» [90, с. 308]. А. Жід визнає, що «інколи нелегко буває розплутати клубок ідей, які Достоєвський в кожному зі своїх великих творів ніби зв'язує в тугой вузол; проте, переходячи від книги до книги, ми знову з ними зустрічаємося; саме ці ідеї важливі для мене, тим паче, що я сам їх засвоюю» [90, с. 246]. На прикладі власного досвіду французький письменник показує як парадигма функціонує у свої цілісності.

Вплив Ф. Достоєвського на А. Жіда-письменника загальновідомий [41, с. 51; 137, с. 15–26; 173, с. 38–43]. Французький автор «запозичує в російського письменника мотиви, сюжетні ходи, повторює саму конструкцію творів» [87, с. 28]. Очевидно також, що «Підземелля Ватикану» – це «своєрідний парафраз» «Злочину та кари» [41, с. 55]. Мотивація численних запозичень доволі характерна. На думку Л. Єремеева, «всі ці свідомі запозичення виступають у творчості Жіда як літературне «продовження», як засіб висловити власне світорозуміння в готових і зручних формах» [87, с. 28]. (Сьогодні подібні явища розглядаються як своєрідні рімейки та сиквейли). Закономірно, що увага французького письменника до персонажів Ф. Достоєвського вплинула на творення його власних, надзвичайно чітко проявляються паралелі між

багатьма з персонажів цих авторів. Наприклад, Лафкадіо («Підземелля Ватикану») асоціюється з Раскольниковим, Бернар («Фальшивомонетчики») – із Аркадієм з «Підлітка», Струвілу («Фальшивомонетчики») – з Верховенським, Лаперуз («Фальшивомонетчики») – із Іхменєвим і Смітом із «Принижених і зневажених», Женев'єва Баралюль («Підземелля Ватикану») перегукується із Сонею Мармеладовою [41, с. 51; 137, с. 15–26; 173, с. 38–43] та ін.

Отже, після Е. М. де Вогює другим важливим моментом у формуванні французької версії парадигми *Достоевський* слід визнати діяльність А. Жіда, яка багато в чому оформила провідні контури її модерністського функціонування. Крім важливих теоретичних спостережень літератора над цілісним феноменом Ф. Достоевського, першорядне значення має його власна письменницька стратегія, оскільки для романної поетики французького автора творчість російського класика стала не зразком, від якого можна відштовхнутися, а своєрідною «матрицею» стилю.

3.2.1.3. Якщо рецепція парадигми *Достоевський* А. Жідом є проблемою, що лежить на поверхні й визнається всіма, то у випадку М. Пруста вплив російського письменника має прихований характер і багатьом видається спірним питанням. Так, Г. Газданов у випуску своєї передачі «Щоденник письменника» на радіо «Свобода», присвяченій сторіччю від дня народження М. Пруста, стверджував, що між французьким автором і Ф. Достоевським «немає нічого спільного» [132, с. 139]. Поєднує їх, на думку Г. Газданова, хіба те, що «обидва вони з повним правом входять в історію світової літератури, Достоевський у ХІХ, Пруст у ХХ столітті», «обидва вони переросли рамки національної літератури: Достоевський – російської, Пруст – французької» [132, с. 139]. Попри це, «важко уявити більш різних письменників із більш різною долею», – підкреслював автор «Пробудження» [132, с. 139]. Справді, як зазначав М. Алданов, в романах М. Пруста «немає ні війн, ні революцій, ні

злочину, ні кари, ні принижених, ні зневажених, ні бісів, ні мертвого дому» [132, с. 58]. Проте це не означає, що французький автор лишився цілком відгородженим від потужного впливу парадигми *Достоевський*. Щоправда, на думку І. Шмельова, з російських письменників більший вплив на прийоми М. Пруста справив Л. Толстой, який був йому «ближчий і доступніший», тоді як Ф. Достоевський був для нього «надто глибоким і високим водночас» [132, с. 117]. Не заперечуючи значення автора «Війни і миру» для М. Пруста, слід, проте, визнати, що Ф. Достоевський теж входив до переліку знакових для нього імен.

Як фіксують біографи М. Пруста, він доволі часто висловлював своє захоплення постаттю Ф. Достоевського (див.: [141; 199]). Зважаючи на хронологію виходу у Франції перекладів російського класика, можна припустити, що М. Пруст відповідно знайомився з ними ще за часів свого становлення як письменника. Це важливо, позаяк «у житті майбутнього письменника лектура важливіша, ніж зустрічі» [199, с. 65], тим паче, що в його інтелігентній родині «цитування становило частину культури, набутої і заповіданої в сім'ї <...> Мати і син купаються в морі літературних посилок, поділеної між ними лектури, замилюванні до словами, точною інтонацією» [199, с. 34].

Не випадково, Ж. Рів'єр просив М. Пруста написати статтю про Ф. Достоевського для «Нувель ревью франсез» – знаючи про його пієтет до російського автора. М. Пруст, правда, відмовив, оскільки повністю був поглинутий написанням власної епопеї: «Я пристрасно захоплююся цим великим росіянином, проте недостатньо знаю його. Доведеться читати, перечитувати, і мій труд перерветься на місяці» [141, с. 322]. Про те, що М. Пруст таки перечитував Ф. Достоевського під час написання «У пошуках втраченого часу», свідчать не лише текстуальні відсилання, але й його нарис про російського класика, датований 1922 р. Прикметно, що М. Пруст, який гостро критикував біографічний метод Ш. О. Сент-Бева [168], у своєму нарисі значну увагу все ж приділив саме біографії

письменника [168, с. 178–179]. Проте значно важливішими тут стають спостереження над романною технікою Ф. Достоєвського.

На думку М. Пруста, «усі романи Достоєвського можна назвати «Злочином і карою» <...> Можливо, він ділить надвоє те, що в реальності єдине. У його житті є, звичайно, злочин і кара (яка, може, на мала зв'язку з цим злочином), але він волів поділити їх: перекласти переживання кари на себе («Записки з мертвого дому»), а злочину – на інших» [168, с. 179]. Своєрідність Ф. Достоєвського прихована, за М. Прустом, «у композиції творів» [168, с. 179]. Як стверджує Ж.-І. Тадьє, «ще перед читанням Достоєвського, а тим більше після, Пруст створює ту саму структуру: злочин (або гріх), кара» [199, с. 136]. Так само, як і у випадку звертання до Л. Толстого, можна говорити, що «Пруст зовсім не наслідує, а пристосовує і відтворює одного зі своїх улюблених письменників» [199, с. 214].

Зв'язок М. Пруста з Ф. Достоєвським саме на рівні романної техніки ще в 1930 р. відмічав Х. Ортега-і-Гасет. Іспанський філософ зазначав, що «звичай уникати характеристик або, так би мовити, збивати читача з пантелику, повсякчасна мінливість характерів, конденсація в часі й просторі, зрештою, ця неспішність, *tempo lento*, не є властивими виключно Достоєвському» [157, с. 288]. Наприклад, роман Стендаля «Червоне і чорне», на його думку, «складається з трьох-чотирьох картин, кожна з котрих нагадує своєю внутрішньою структурою цілий роман російського письменника» [157, с. 288-289]. Глибинна структура текстів Ф. Достоєвського, за переконанням Х. Ортега-і-Гасета, «доводиться до крайнощів» в епопеї М. Пруста, де «неспішність, повільність сягає граничної межі й обертається низкою статичних картин без будь-якого руху, поступальності й напруги» [157, с. 289]. Проте це фактично позбавляє роман сюжету і драматичного інтересу, які, за іспанським філософом, є неодмінними складовими даного жанру. Тому, скориставшись відкриттями Ф. Достоєвського, М. Пруст довів їх до тієї межі, за якою роман практично перестає бути романом.

У своїх «Лекціях про Пруста» М. Мамардашвілі також констатував, що у французького автора «декілька разів трапляється внутрішнє і навіть текстуально виражене відсилання до Достоевського» [130, с. 88]. Очевидно, відштовхуючись від слів оповідача з «Полонянки» («Мене дратує, як усі пишномовно говорять і пишуть про Достоевського» [169, т. 5, с. 300]), філософ робив висновок, що М. Прусту «дуже не подобалися наукові чи урочисті розмірковування про Достоевського» [130, с. 88]. Тобто французький письменник не приймав того образу парадигми *Достоевський*, який постає внаслідок суб'єктивних інтерпретацій. Подібні трансформації нашої парадигми, коли образ перестає належати собі самому, якщо скористатися спостереженням М. Мамардашвілі, є «фундаментальним законом культури»: «варто тобі щось зробити, як відразу з'являється твій культурний еквівалент, що відділяється від твого образу й тіла і починає циркулювати в культурі» [130, с. 89]. Як впливає з думки філософа, М. Пруста цікавила не далека від свого первообразу парадигма, а характери і персонажі Ф. Достоевського, які «не знають, що таке істина, і повинні її породити» [130, с. 88]. В них, за логікою М. Мамардашвілі, французький письменник бачив «одну стійку фігуру» – «моральну або духовну» [130, с. 88]. Таким чином, не приймаючи викривленого образу парадигми *Достоевський*, М. Пруст осягав її через унікальних персонажів.

Утім, аналіз епопеї «У пошуках втраченого часу» показує, що її автор сприймав парадигму *Достоевський* і в традиційному для французів ключі – як вираження «російськості». У «Віднайденому часі» йдеться про вбивство Распутіна, яке вразило всіх «російським колоритом». Задля передачі цього колориту М. Пруст звертається до парадигми *Достоевський*: «Так було і в момент убивства Распутіна, – це вбивство вразило нас аж надто яскравим російським колоритом, вчинене за вечерю в дусі Достоевського <...>: надто глибоко розчаровані життям, ми, зрештою, починаємо вірити, що письменство не має з ним жодного зв'язку,

і нас огортає розуміння, коли дорогоцінні ідеї, вказані у книжках, виявляються, не зупиняючись перед згубою, стихійно і природно у щоденному житті, приміром, коли ми бачимо, що вечеря, вбивство, російські події мають виразний присмак російськості» [169, т. 7 с. 79]. Важливо підкреслити, що зауваження М. Пруста вказує ще й на те, наскільки літературна парадигма може бути дотичною до реальної дійсності.

На розлогі міркування про феномен Ф. Достоевського натрапляємо в «Полонянці». Очевидно, думки романного оповідача значною мірою суголосні ставленню до російського письменника самого М. Пруста. Особливу його увагу привертала персонажі Ф. Достоевського, в трактуванні амбівалентної природи яких відчувається вплив А. Жіда: «любов і найзапекліша ненависть, доброта і зрадливість, несміливість і безчільність – це єдино два стани одної і тої самої натури» [169, т. 5, с. 300]. Найвиразніше ця подвійність, на думку М. Пруста проявляється в жіночих образах: «Жінка Достоевського (така сама своєрідна, як жінка Рембрандта) зі своїм таємничим личком, знадливий чар якого раптом змінюється, нібито досі вона тільки вдавала комедію доброти, в страшне зухвальство (хоча душа її в глибині залишається радше доброю), – хіба вона не одна й та сама у Настасії Пилипівни, яка пише ніжні листи до Аглаї і признається, що вона її ненавидить, чи в цілковито подібних візитах: Настасія Пилипівна, завітавши до Ганиних батьків, ображає їх, Грушенька так примиляється до Катерини Іванівни (яка уявляла її бузувіркою), аж це раптом вискалює зуби і зневажає Катерину Іванівну (хоча душа у Грушеньки добра)? Грушенька, Настасія – постаті зарівно оригінальні, зарівно таємничі, як куртизанки Карпаччо або рембрандтівська Вирсавія» [169, т. 5, с. 298]. Персонажі Ф. Достоевського можуть видатися далекими від реальності. «Всі ці завжди неодмінні блазні, всі ці Лебедєви, Карамазови, Іволгіни, Ставрогіни, цей примарний кортеж здається ще фантастичнішим від тих людей, які залюднюють «Нічний

дозір» Рембрандта», – стверджує оповідач [169, т. 5, с. 300]. Одначе, «ці образи глибокі і правдиві, і створити їх міг лише Достоевський. <...> як у них відслонюються правдиві грані людської душі!» [169, т. 5, с. 300]. Слідом за А. Жідом, у багатогранності, амбівалентності, непослідовності персонажів Ф. Достоевського, що, на перший погляд, зближає їх із фантастичною вигадкою, М. Пруст вбачає найбільшу реалістичність. Звернемо увагу на те, що автор «У пошуках утраченого часу» вписує Ф. Достоевського у широкий культурологічний контекст, тим самим виводячи парадигму *Достоевський* за суто літературні виміри.

Окрім персонажів, модерністський автор відзначав ще й предметні образи Ф. Достоевського: «Як Вермеер творить людську душу, певен колір матерії і місьць, так і Достоевський творець не лише людей, а й кам'яниць. Дім, де сталося вбивство, в «Злочині і карі» з його двірником – хіба це не таке саме диво, як і шедевр трагічного дому в Достоевського, цей темний і довгий, високий і просторий дім Рогожина, де Рогожин убиває Настасію Пилипівну? Ця нова і страшна краса дому, ця нова і складна краса жіночого обличчя – ось це нечуване, що приніс Достоевський у світ, і хай літературні критики порівнюють його з Гоголем, із Поль де Коком – усе це дарма, бо їм чужа ця прихована краса» [169, т. 5, с. 299]. Саме краса виступає центральною категорією у прустівській інтерпретації Ф. Достоевського. Твердження про те, що «великі письменники завше komponували лише один твір або, радше, завжди відбивали в різних середовищах одну й ту саму красу, приносячи її у світ» [169, т. 5, с. 297], засвідчує розуміння парадигми письменника як цілісності.

Незвичним в інтерпретації М. Пруста постає поширене зіставлення парадигм *Достоевський* і *Толстой*: «Щодо Достоевського, то я не відбіг від нього, коли згадав про Толстого, який ступив у його слід. У Достоевського згущено начорно багато з того, що розвинеться у Толстого. У Достоевського є та первісна понурість примітивів, яку висвітлять потім

учні» [169, т. 5, с. 301]. Л. Толстой постає тут у якості послідовника Ф. Достоевського.

Ключовим для розуміння принципів побудови епопеї «У пошуках утраченого часу» дослідники називають пояснення «достоевщинки», властивої пані де Савіньє [132, с. 105; 42, с. 49–50]. «Пані де Савіньє, як і Ельстір, як і Достоевський, замість підкорятися в розповіді логіці, себто починати з приводу, показують спершу наслідок, збивають нас на манівці. Так Достоевський показує своїх героїв. Їхні вчинки такі самі оманливі, як Ельстірові ефекти, де море опиняється на небі» [169, т. 5, с. 299]. Аналогічний прийом, доведений до крайнощів, використовував у своїй епопеї сам М. Пруст.

Загалом, рецепція парадигми *Достоевський* М. Прустом являє собою типовий для французького модернізму зразок. Поглиблення відкриттів у романній техніці, посилена увага до «надреальних» персонажів російського автора, вираження «російськості» – все це насичує семантичний потенціал парадигми. Як і інтерпретації А. Жіда, прустівський кшталт парадигми *Достоевський* справив значний вплив на її подальше функціонування у французькій літературі.

3.2.2. *Трансгресія «містичного реалізму» Ф. Достоевського у практику письма літератури «католицького відродження».* Реалістичний метод Ф. Достоевського значно відрізнявся від того, що зазвичай іменують класичним реалізмом. Як уже зазначалося, тяжіння до російського письменника загалом відчували переважно письменники модерністського складу, а не ті, які продовжували реалістичні традиції. Специфічною властивістю методу Ф. Достоевського виступала просякнутість його текстів містичною складовою, яку Е. М. де Вогює тонко відмітив у визначенні «містичний реалізм». Цей аспект творчого методу письменника приваблював не лише модерністів, але, насамперед, представників «католицького ренесансу» у французькій літературі, найбільш яскравими з

яких були Ж. Бернанос (1888–1948), Л. Блуа (1846–1917), П. Клодель (1868–1955), Ш. Пегі (1873–1914), Ф. Моріак (1885–1970).

Закономірно, що представників літератури «католицького ренесансу» насамперед цікавив християнський вимір парадигми *Достоевський*. У цьому плані російський письменник постає певним зразком, на який орієнтуються французькі письменники. Так, Ален-Фурньє після прочитання «Містерії про милосердну любов Жанни д'Арк» твердив: «Це пречудово... Я знаю, про що говорю. Після Достоевського, напевне, не було ще такої людини, яка була б настільки очевидно Людиною Божою» (цит. за: [161, с. 13]). Справді, тут Ален-Фурньє добре знав, про що говорив, оскільки усвідомлював значний вплив на власну творчість Ф. Достоевського [137, с. 29–35].

Неабияку вагу парадигма *Достоевський* мала, як відомо, й для Ф. Моріака, який особливу увагу приділяв, зокрема, романним прийомам і персонажам російського письменника [162, с. 162–165; 137, с. 51–74; 61, с. 132]. Персонажі Ф. Достоевського викликали інтерес і в П. Клоделя, який відверто зараховував себе до послідовників російського класика в плані техніки створення абсолютно нового літературного характеру: «Я відкрив для себе Достоевського, який справив значний вплив на моє розуміння характерів. Достоевський – винахідник поліморфного характеру <...> Характер персонажа раптово зазнає певної спонтанної мутації, тобто в ньому виявляється дещо, чого в ньому до цього не могло і бути. В цій непередбачуваності, в цій незбагненності людської природи і полягає найбільше достоїнство творів Достоевського. Людина не відає про себе і вона ніколи не знає, на що здатна в нових умовах» (цит. за: [47, с. 112]). Саме П. Клодель наповнює парадигму *Достоевський* таким значенням, як учительство (в інших письменників цей сенс у загостреному вигляді прочитується як пророцтво): «Достоевський був одним із тих великих просвітницьких умів, уроки якого я сприйняв» (цит. за: [47, с. 113]). Зокрема, для літератури «неокатолицького ренесансу» парадигма

Достоевський, насамперед близька їм у духовній площині, виступала також плідним джерелом для власних художніх пошуків.

Виокремимо нижче приклад, що пов'язаний із рецепцією парадигми на рівні творчого методу, представлений у романах Ж. Бернаноса, що «увійшов в історію французької літератури ХХ століття як національний Достоевський» [212, с. 5].

3.2.2.1 Коли Ж. Бернанос дебютував у літературі романом «Під сонцем Сатани» (1926), розголос, спричинений «схвальними відгуками іменитих критиків» і «престижною національною премією» [212, с. 5] був таким, що сприяв більш уважному прочитанню тексту та намаганням вписати його в певний літературний контекст. Сучасники відразу відзначили очевидний вплив Ф. Достоевського на французького романіста. Зокрема, П. Клодель у листі до автора зазначав, що знайшов у романі «ту воістину царську велич, ту силу, те незаперечне панування над подіями та персонажами й той особливий дар романіста, який я волів би назвати даром нерозривних сукупностей і розбурханих людських воль. <...> Цей же таки дар ми знаходимо в Достоевського, так, наприклад, «Ідіот» скомпонований з п'ятох чи шістьох великих сюжетних ліній або подій» [20, с. 539]. Представляючи «нового романіста», А. Бельсор зізнавався, що він нагадує йому В. де Ліль-Адама, П. Клоделя, окремі тексти Б. д'Оревільї та Л. Блуа, але «найчастіше «Братів Карамазових» та «Бісів» Достоевського» [365, с. 29].

Попри ці спостереження, проблема безпосереднього знайомства Ж. Бернаноса з текстами Ф. Достоевського до написання «Під сонцем Сатани» залишається спірною. Можливо, тут спрацювала типологія письменницької особистості. Те, що він читав російського письменника, «не викликає жодних сумнівів» [332, с. 43], проте всі наявні згадки про це зустрічаються вже після виходу дебютного роману. Як опосередкований аргумент на користь прямого впливу наводять значну популярність автора «Злочину та покарання» в тогочасній Франції, суголосність його поглядів

духовним шуканням французької інтелігенції [353, с. 71–83; 365, с. 29–41]. Так чи інакше, «спорідненість душ, що має місце поміж двох письменників, виходить за рамки питань впливу та дати» [353, с. 71–83], вона міститься на світоглядному рівні, що в плані творчості зближує їхнє художнє ставлення до дійсності.

Аналогії підкріплюються тим, що «Бернанос, як і Достоевський, захоплений ідеєю «ситуації межі життя і смерті», коли людське життя переосмислюється в світлі надприродного» [213, с. 8]. Звичайно, що Ж. Бернанос аж ніяк не був епігоном російського класика, містичний компонент його текстів формувався на тлі великої європейської традиції, що підкреслює й В. Фесенко: «Світогляд Бернаноса позначений впливом негативних містиків Жана де ля Круа, Св. Терези Лізьє. <...> В його текстах чимало відголосків текстів Рюйсбрюка, Екгарта та інших рейнських містиків» [213, с. 12]. І все ж порівняння тексту Ж. Бернаноса з романами Ф. Достоевського підказує, що саме цей вплив був визначальним.

Початок роману Ж. Бернаноса «Під сонцем Сатани» створює атмосферу містичного. «Надходить вечір <...> над землею нависло небо, просякнуте першою сутінню, неозора порожнеча, вже наповнена крижаним холодом і розрідженою тишею... Час, якому завжди віддає перевагу поет, що пропускає життя крізь своє серце, щоб добути з нього його *таємну*, запашну, затруєну сутність (тут і далі курсив наш. – Р.Д.)» [20, с. 27.]. Пора, в яку розпочинається романна дія, перехідна між днем і ніччю, світлим і темним. Так само протиставляється земля й нависле над нею небо, неозора, холодна, безмовна порожнеча. Проте поет здатний відчутти таємну (містичну) сутність життя, яка може бути запашною і/або затруєною. Хиткий перехідний стан, напівсвітло, напівтемрява, не просто слугує відправною точкою тексту, він визначає його провідну тему, підноситься до метафори людського існування. Історії головних героїв роману Мушетти і абата Доніссана, «святого з Люмбра», розгортаються як

постійне метання між Добром і Злом. Причому друге часто підступно перебирає на себе личину першого.

Досить розгорнутий пролог роману («Історія Мушетти») показує духовний (чи, скоріше, бездуховний) ґрунт тієї особистості, якою стала Жермена Малорті (Мушетта) з багатой родини мірошників. Батько, «всіма шанований комерсант», який «ніколи не мав справи з чимось іншим, крім своєї совісти та свого grosбуха» [20, с. 44], відгородив дочку від церкви, заборонив відвідувати уроки катехізису («Попи розбещують свідомість дітей», а «черниці обробляють дівчат, як того бажають попи» [20, с. 37]). Відтак ґрунт спустошеної душі цієї «збунтованої дитини» [20, с. 65] засіюється прогресуючим пороком, хоча душа Мушетти відкрита сприйняттю навіть надприродного: «Крізь прочинене вікно в кімнату проникали пахощі вечора, в яких завжди відчувалося *щось таємниче*» [20, с. 62]. Душа, не позбавлена чутливості, але насильно відчужена від релігійних істин, не відчуває різниці між святістю та бісівством: «Мені здається, що кличе мене – тут чи там, яка різниця? – крізь гомін, який накочується на мене... хтось інший... Той, хто втішається й милується собою в мені... Чоловік чи *звір*... То я з глузду з'їхала? Що ж, нехай!.. Чоловік чи *звір*, який володіє мною...» [20, с. 67–68]. Звичайно, ми відчуваємо тут літературну родичку Емми Боварі. Але важко не помітити й аналогію між героїнею Ж. Бернаноса та цілим рядом хитких і трагічних у своїй долі героїнь Ф. Достоевського.

Мушетта змінює коханців, мимоволі вбиває одного з них, падає все нижче і нижче, поволі втрачає людську природу, випромінюючи на близьких відчуття жахливої небезпеки. Особливо виразна інтимна сцена з черговим коханцем – лікарем Галле: «Він пішов до своєї аптечки, відчинив дверці, намацав там один із флаконів, понюхав, водночас пильно дослухаючись і з тривогою в погляді, знічений мовчазною присутністю *істоти*, що була в нього за спиною, не виказуючи себе ані криком, ані зітханням, ані якимсь віддзеркаленням у шибках, ані чимось іншим, що

розвіяло б *чари...*» [20, с. 68]. Присутність містичного в її душі пов'язана з темрявою, яка поступово приводить її до божевілля.

Ж. Бернанос змальовує магічний вплив затемненої душі Мушетти на тих, кого вона до себе вабить, що властиво й жіночим образам Ф. Достоєвського. Біля неї лікар постійно відчуває щось містичне: «У тій усмішці він прочитав лише невимовну жалість, якусь дуже *зверху* жалість, позначену майже *надлюдською* витонченістю почуття. А що світло лампи падало тільки на біле чоло, залишаючи нижню частину обличчя в темряві, то ця усмішка, ледь угадувана, видавалася дивно нерухомою й *таємничою*» [20, с. 68]. *Звір*, який захоплював її нутро, проривався назвни: «Вона рвучко нахилилася до нього, взяла його обидві руки, лагідно торкнулася їх щокою, й у ту ж таки мить він відчув на своєму зап'ястку й навіть у своєму серці гострий укус зубів» [20, с. 69]. І це відбувається саме з людиною науки, більше того, медиком, що мав би своїм досвідом бути досить застережливим стосовно божевільних.

Містика тут перетворюється на щось інфернальне: «Ти віриш у пекло, котику?» [20, с. 77]. Ж. Бернаносу, як і Ф. Достоєвському, вдається цілком реалістичними описами викликати відчуття присутності надприродного. Він відтворює процес розростання недоброї містичної стихії в натурі лікаря. Коханцю передається той постійний стан, в якому перебувала душа цієї жінки, що вже знаходилася на межі самогубства: «Чи був то стукіт крапель дощу по шибках? Чи сутінь, яка раптом згустилася? Чи щось *менш очевидне й більш таємниче*? Галле підбіг до дверей, схопився за ручку й широко їх розчинив. Він розчинив їх не так для своєї коханки, як для того, щоб випустити крізь них свій страх, небезпеку, що йому загрожувала» [20, с. 73].

Сцена в будинку лікаря Галле, якою завершається пролог роману, цілком зосереджена на зображенні того, як душа героїні поступово віддається на поталу темним силам. За своєю містичною атмосферою цей фрагмент нагадує епізод самогубства Кирилова з «Бісів» Достоєвського.

П. Фокін переконливо доводить присутність у ньому, крім Кирилова й Верховенського, третьої зацікавленої сторони [216, с. 212–221]. Так само поміж Мушеттою й Галле відчувається присутність чогось містичного, що заповняє героїню, позбавляючи людського. Вона, як і Кирилов, кусає свого співрозмовника. За Д. Мережковським, цей акт у випадку Кирилова, що передує його самогубству, свідчить про входження в нього нечистої сили [136, с. 438]. Самогубство Мушетти, як остаточна капітуляція перед мороком, лише відтермінується на деякий час, до зустрічі з абатом Доніссаном.

Саме абат є найбільш виразною аналогією до персонажів Достоевського у романі «Під сонцем Сатани». Він надзвичайно нагадує нам водночас і Альошу Карамазова, й Івана, хоча образи останніх сформовані на православному, а не католицькому ґрунті. Бернанос виводить релігійну рефлексію за конфесійні межі, тут релігійне постає як загальнохристиянське й виражається переважно саме як містичне відчуття. Якщо Альоша мав учителем старця Зосиму, то в Доніссана був абат Менусегре, який свого часу «дискутував про життя бенедиктинських містиків», «третьій містичний стан» тощо [20, с. .86.]. Він зумів розпізнати у мужиковатому, малоосвіченому вчорашньому семінаристові, якому завжди важко давалися священицькі обов'язки, майбутнього сповідника та пастиря. «Він завжди буде позначений тим знаком, який слуга Божий щойно розпізнав на його чолі», – йдеться в тексті роману [20, с. 114]. Прикметно також, що портретні штрихи, якими змальовано позитивних героїв, у Достоевського й Бернаноса збігаються. Портрет Доніссана міг би бути продубльований портретом Альоші. Читаємо: «Скажуть, можливо, що червоні щоки не заважають ні фанатизму, ні містицизму; а мені здається, що Альоша був навіть більше, ніж хто-небудь, реалістом. О, звичайно в монастирі він цілком вірив у чудеса, але, як на мене, чудеса реаліста ніколи не збентежать. Не чудеса схиляють реаліста до віри. Істинний реаліст, якщо він не віруючий, завжди знайде в собі силу і

здатність не повірити й чуду, а якщо чудо постане перед ним невідпорним фактом, то він швидше не повірить своїм відчуттям, ніж допустить факт. Якщо ж і допустить його, то допустить як факт природний, але такий, що досі йому був невідомий. У реалісті віра не від чуда народжується, а чудо від віри. Якщо реаліст раз повірить, то він саме по своєму реалізмові повинен неодмінно допустити й чудо» [81, т. 14, с. 24–25]. Ці рефлексії можуть бути розповсюджені і на відтворення образу бернаносівського персонажа. В обох випадках наголошується на фізичному здоров'ї й цілком реалістичному світосприйнятті, що нібито протистоять містиці. Роблячи таких героїв об'єктом впливу надприродного, автори, очевидно, мають на меті продемонструвати повсюдну присутність містики.

Бернанос приділяє дуже багато уваги змалюванню тих духовних глибин Доніссана, що будуть у змозі перемогти темні сили. Самотня душа абата набирає сили поступово: «Жодна зовнішня ознака не виказувала цієї радості, й, здавалося, вона триватиме, як і почалася, підтримувана нічим, наче світло, джерело якого залишається невидимим і куди провалюється кожна думка» [20, с. 113], «він прагнув кудись потойбіч» [20, с. 116]. Після цілої низки великих і малих спокус, містичних станів клірик, як свого часу Альоша в Достоєвського, отримує відчуття Бога: «Із глибини безодні, в яку він, як йому здавалося, був навіки вкинтий, чиясь рука раптом піднесла його так високо й закинула так далеко, що він віднайшов там свої сумніви, свій розпач, навіть свої гріхи перетвореними, звеличеними. Він перетнув кордони світу, в якому кожен крок уперед вимагав надлюдських зусиль, і мета прийшла до нього зі швидкістю блискавки. Це внутрішнє видіння було коротким, але сліпучим. <...> І відкриття цієї таємничої присутності було таким живим, що він рвучко обернув голову, ніби щоб зустрітися з поглядом друга» [20, с. 117]. Проте цей стан був надто короткочасний. Піддавшись спокусі гординею, абат втрачає здатність відрізнити світлі й темні містичні сили: «На першому етапі містичного вознесіння мужність покидає нещасливця, чия голова йде обертом, і з усіх своїх сил він

намагається зламати цю пасивну зосередженість, внутрішню мовчанку, видима бездіяльність якої завдає йому прикрости... Як майстерно замаскувався Той інший, що втерся між ним і Богом!» [20, с. 118–119]. Кидаючи виклик Сатані, Доніссан тим самим опиняється в його руках.

Видіння переносить абата, як він гадав, на «найвищий щабель ієрархії», даруючи йому «святість» [20, с. 113]». Однак йому не вистачає сил і покори втриматися на ньому. Самовільно взявши на себе непосильне й богопротивне зобов'язання боротися зі Злом ціною власного спасіння, Доніссан спроектував цю боротьбу всередину себе, ніби ілюструючи прозріння Міті Карамазова, що «диявол із Богом бореться, а поле битви – серця людей» [20, с. 100]. Диявол, якого викликав на бій майбутній «святий із Люмбра», постає перед ним в образі лише звичайного баришника, що нагадує нам нікчемного чорта Івана Карамазова.

Найбільша спокуса підстерігає кюре з Люмбра наприкінці його життя, коли він намагається оживити мертвого хлопчика, вважаючи, що заслужив цей знак із Неба. Фактично, подібна спокуса підстерегла й Альошу, коли він вимагав чуда нетлінності, що супроводжує останки святих, для свого наставника старця Зосіми. Саме через це він бунтує, але також отримує відчуття Найвищого.

Ми розглянули лише найбільш очевидні аналогії. Наведені текстуальні паралелі свідчать про іманентну близькість світоглядних позицій двох письменників. Своєрідність художньої манери Достоевського, підхопленої його французьким послідовником, в тому, що в обох випадках містичне сприймається і зображується як невід'ємна, визначальна складова буття. Тому кожний із цих письменників, підносячись над традиційною реалістичною поетикою, але не виходячи за межі цієї поетики, ускладнює її генезу і тим самим виводить на інший, значно вищий рівень. Те, що свого часу переважно виглядало як своєрідність художньої манери Ф. Достоевського, виявилось онтологічним передчуттям, і сьогодні воно набуває певних поетологічних вимірів,

входячи в семантичне коло парадигми письменника, через яку художня думка здатна досягнути істини реальності та істинну реальність.

3.2.3. *Філософський вимір парадигми письменника.* Ф. Достоевський зізнавався у листі до М. Страхова: «шваховатий я у філософії», проте відразу ж додавав: «але не в любові до неї; в любові до неї я сильний» [81, т. 29, ч. 1, с. 125]. Як переконливо показує вплив російського письменника на світову філософську думку, він виявився сильним не лише в любові до філософії, але й у самому філософуванні. Прикметно, що культурна вага Ф. Достоевського була вперше належно оцінена саме філософами – представниками «російського релігійно-філософського Ренесансу» [126, с. II]. В. Соловйов, В. Розанов, Д. Мережковський, Вяч. Іванов, М. Бердяєв, Л. Шестов, С. Булгаков, К. Леонтьєв, В. Зеньковський – кожен з них «ніби вважав своїм обов'язком писати книги про Достоевського» [126, с. II].

Важливий той факт, що діяльність російських релігійних філософів розгорталася переважно в еміграції, зокрема у Франції. Їхні праці часто майже одразу перекладалися французькою мовою, впливаючи на французьку рецепцію постаті Ф. Достоевського (див., наприклад: [274, 278]). Сьогодні філософський вимір, що суттєво ферментує парадигму *Достоевський*, виступає об'єктом численних наукових досліджень [125, 298, 322].

3.2.3.1. Один із провідних векторів функціонування парадигми *Достоевський* у ХХ ст. пов'язаний із філософією екзистенціалізму. Російського письменника разом із С. К'єркегором традиційно зараховують до предтеч цього філософського напрямку [238; 317]. Щоправда, екзистенціалізм важко назвати філософією у строгому розумінні цього поняття. Об'єкти його дослідження – страх, відчай, самотність, страждання, свобода, абсурд, бунт – не вкладаються в рамки традиційної філософії з її вірою у наукове, логічне пізнання. Вони належать швидше до царини інтуїтивного, художньо-образного осмислення. Характерно, що відомі філософи-екзистенціалісти прославилися і як письменники

(Ж.-П. Сартр, А. Камю). Тому екзистенціалізм набуває подвійних вимірів, виступаючи не лише філософською, але й літературною течією, у колі яких парадигма *Достоевський* займає одну з центральних позицій.

У своєму філософському есе «Міф про Сізіфа» (1942) А. Камю звертав увагу на органічну пов'язаність філософії та роману [101, т. 3, с. 133–140]. Він стверджував, що «великі романісти – то романісти-філософи» [101, т. 3, с. 138]. До таких А. Камю беззаперечно відносив Ф. Достоевського. Звичайно, що для французького письменника парадигма *Достоевський* не вичерпувалася лише своїм філософським виміром. Він чітко усвідомлював її подвійну природу: «Усі герої Достоевського ставлять собі питання: у чому ж, власне, полягає сенс життя? <...> В романах Достоевського питання ставляться з такою напругою, що спонукають лише до крайніх рішень. Існування облудне або вічне. Якби Достоевський задовольнився дослідженням цього питання, він був би філософом. Але він досліджує, які наслідки в житті людини можуть спричинити такі ігри розуму, і саме в цьому він є митець» [101, т. 3, с. 140]. Подібне поєднання філософії та роману французький письменник вважав найкращою якістю не лише літератури, але й філософії.

Для А. Камю класична російська реалістична література була провідним орієнтиром для власної творчості. У листі до Б. Пастернака він зізнавався: «Без російського ХІХ століття я був би нічим» (цит. за: [219, с. 322]). Російське ХІХ ст. для письменника-екзистенціаліста втілювалося у двох парадигмах – *Достоевський* і *Толстой*. Причому перевагу він віддавав саме Ф. Достоевському: «Наша літературна продукція, може, й справді, якщо вона чогось варта, покликається радше на Достоевського, аніж на Толстого» [101, т. 3, с. 565]. Різницю між ними А. Камю вбачав у тому, що «Достоевський шукає насамперед рух, Толстой – форму» [101, т. 3, с. 565]. Ця відмінність викривалася ним також і на персонажному рівні: «Між молодими жінками з «Бісовиння» і Наташою Ростовою існує та сама різниця, як між персонажем кінофільму і театральним героєм:

більше жвавості і менше плоти. Ці слабкості генія, зрештою, компенсуються (і навіть виправдовуються) у Достоевського через введення додаткового духовного виміру, корені якого сягають гріха або святості» [101, т. 3, с. 565]. Проте, плідна для французької літератури парадигма *Достоевський*, на думку А. Камю, засвоювалася недостатньою мірою, оскільки, крім кількох винятків, поняття, близькі російському генію, «проголошені неактуальними нашими сучасниками, яким дістались у спадок від Достоевського лише тіні» [101, т. 3, с. 565]. Тож, звідси, на парадигму *Достоевський* переважно орієнтуються лише вартісні французькі літературні зразки, а обмежена кількість таких прикладів тільки засвідчує їх вагу.

Сам А. Камю протягом усієї своєї творчості перебував під інтелектуальною владою Ф. Достоевського. Проблема літературного діалогу «Достоевський і Камю» в науковому дискурсі є однією з найбільш досліджених [123; 219; 270; 283; 297; 356; 366]. Загальновідомий, наприклад, визначальний вплив «Братів Карамазових» на «Стороннього», «Записок із підпілля» на «Падіння» [270; 283; 297; 356; 366]. Захоплення А. Камю театром, де він виступав не лише режисером, а й актором, також значною мірою було пов'язане з Ф. Достоевським. Відомо, що у власній інсценізації «Братів Карамазових» (1937) на основі адаптації Ж. Копо він виконував роль Івана [346, с. 11], а театральна адаптація «Бісів» (1959) вийшла не тільки за межі театру, але й була перенесена А. Вайдою на кіноекран (1988) [33], виступаючи згодом основою для численних театральних постановок цього роману [33]. Загалом, «Біси» були для А. Камю одним із центральних текстів з усієї творчості російського письменника. Особливо актуальним для екзистенціалістської філософії виявився образ Кирилова.

А. Камю вважав, що «існує лише одна по-справжньому філософська проблема – проблема самогубства. Вирішити, варте чи не варте життя того, що бути прожитим – отже, відповісти на головне питання філософії» [101,

т. 3, с. 72]. Саме у Ф. Достоєвського ця «проблема обговорюється безпосередньо, велично й зворушливо» [101, т. 3, с. 140]. Головна увага французького екзистенціаліста в цьому плані була прикута до Кирилова. Проте цей образ сприймався автором «Міфу про Сізіфа» в цілісному контексті творчості Ф. Достоєвського: «Кирилов проступає в інших персонажах, котрі самі починають нові теми абсурду. Ставрогін і Іван Карамазов втілюють у щоденних вчинках істини абсурду. Саме їх смерть Кирилова звільняє» [101, т. 3, с. 143]. На думку А. Камю, «тема самогубства в Достоєвського є <...> темою абсурду» [101, т. 3, с. 143] – центральною темою для філософії екзистенціалізму. Хоча «ніхто, поза сумнівом, не зумів надати абсурдному світові таких знайомих і таких болісних чеснот, як Достоєвський» [101, т. 3, с. 144], однак французький письменник враховував позицію самого автора, «гідну відповідь творця своїм героям, Достоєвського – Кирилову» [101, т. 3, с. 145]. За А. Камю, «Брати Карамазови» відповідають «Бісовинню», таким чином, Кирилов, Ставрогін і Іван зазнають поразки [101, т. 3, с. 144]. Тому, у випадку Ф. Достоєвського, «з нами веде мову не абсурдний романіст, а екзистенційний» [101, т. 3, с. 144]. Такий підхід засвідчує, що для А. Камю Ф. Достоєвський якраз виступав цілісною парадигмою – образ російського класика складався для нього не лише з сукупності текстів, але й з усвідомлення авторської позиції, яка в них присутня.

Для французького автора «ідея мистецтва, відокремленого від свого творця, не лише старомодна. Вона облудна. <...> Митець точнісінько так, як і мислитель, заглиблюється у свій твір і самозвершується в ньому» [101, т. 3, с. 135]. Приклад Ф. Достоєвського наштовхував А. Камю на міркування, які буквально відповідають нашому розумінню письменника як парадигми: «Глибока думка перебуває в постійному становленні, поєднуючись з життєвим досвідом і формуючись у ньому. Так само неповторне творіння людини вбирається у силу протягом вервечки своїх численних подоб – окремих образів. Одні доповнюють інших,

виправляють їх або, так би мовити, надолужують прогаяне, а ще суперечать одне одному. Якщо щось і завершує творчість, то в жодному разі не переможний крик засліпленого митця: «Я все сказав», – а смерть творця, яка кладе край його досвідові та книзі його геніальності» [101, т. 3, с. 146-147]. Виходячи з цього, постструктуралістська «смерть автора» може бути переосмислена в екзистенційному плані як завершення формування парадигми: «Звичайно, низка творів може бути лише низкою наближень до однієї й тієї ж думки. Проте можна зрозуміти й інший тип творців, які діють через послідовне поєднання частин. Їхні твори можуть видатися позбавленими зв'язку між собою, до певної міри навіть суперечити один одному. Але якщо їх взяти в цілому, вони відновлюють свою впорядкованість. Саме смерть їхнього творця надає їм кінцевого сенсу. Вони вбирають найяскравіше світло з життя свого творця. До цієї миті низка його творів є лише зібранням поразок. Але якщо всі ці поразки мають одне й те ж відлуння, то в цьому разі творець зумів повторити образ свого власного талану, розголосив безплідну таємницю, володарем якої він є» [101, т. 3, с. 147]. Таким чином, смерть письменника довершує формування парадигми. З цього моменту він уже нічого не може до неї додати. Парадигма починає функціонувати як цілісність, об'єкт різноманітних прочитань і трактувань, що лише висвітлюють ті чи інші її грані, жодним чином не змінюючи її сутності.

3.2.3.2. Знакову роль парадигма *Достоевський* відіграла також у творчості ідеолога атеїстичного напрямку французького екзистенціалізму Ж.-П. Сартра. У його інтерпретації філософський вимір парадигми звужувався до богоборчих персонажів, з яких він виводив свій варіант екзистенціалістської філософії: «Достоевський колись писав, що «якщо Бога немає, то все дозволено». Це – вихідний пункт екзистенціалізму» [187, с. 327]. Звичайно, що, крім власне філософських ідей, проповідуваних героями російського автора, Ж.-П. Сартр брав у нього й літературні уроки. Особливо виразно вплив Ф. Достоевського виявляється

в романі «Нудота» [137, с. 75–85]. Прикметно, що французького екзистенціаліста цікавила не тільки творчість Ф. Достоевського, але й його біографічна особа. Він навіть планував звернутися до постаті російського письменника як прямого об'єкта «екзистенційного» психоаналізу. «Цей психоаналіз ще не знайшов свого Фройда, і тільки в деяких особливо вдалих біографіях можна натрапити на передчуття його. Ми сподіваємося подати трохи згодом два приклади такого психоаналізу, пов'язані з Флобером і Достоевським» [185, с. 779], – зазначав Ж.-П. Сартр у своєму фундаментальному екзистенціалістському трактаті «Буття і ніщо». Задум був реалізований лише стосовно Г. Флобера (праця «Ідіот у сім'ї: Гюстав Флобер»).

Не зупиняючись детально на означених аспектах рецепції парадигми *Достоевський* Ж.-П. Сартром, вкажемо на ще один вектор її розгортання, пов'язаний із розумінням телеологічної природи літературної творчості як такої. Йдеться про сартрівську концепцію «ангажованої літератури», яка значною мірою закорінена у досвіді російського письменства, зокрема в особі Ф. Достоевського. Ідея ангажованості виникає у Ж.-П. Сартра як опозиція до тези про відсутність у мистецтві й літературі практичної користі. Ще Платон говорив, що, наслідуючи дійсність, мистецтво вдається до копіювання копій і замість наближення до ідей рухається в зовсім протилежному напрямкові («Бенкет»). Кантівське розуміння прекрасного як «доцільності без цілі», парадокс О. Вайлда «Будь-яке мистецтво не дає жодної користі», «чисте мистецтво», «мистецтво заради мистецтва» – подібні приклади, яких можна навести чимало, викликали полемічний запал у Ж.-П. Сартра.

Як правило, утилітарність літератури особливо гостро ставиться під сумнів у кризові історичні моменти. Наприклад, досвід світових війн привів деяких митців і мислителів до постановки й відповіді на цілком конкретні запитання: «Для кого я пишу?» (Ж. Бернанос) [21, с. 17–18], «Що таке література?», «Що означає писати?», «Для чого письменник

пише?», «Для кого письменник пише?» (Ж.-П. Сартр) [186], «Навіщо поети?» (М. Гайдеггер) [189]. Якщо аргументи Гайдеггера надто метафізичні й не задовольняють практичний розум, то сартрівська концепція «ангажованої літератури» виглядає доволі струнко та функціонально.

Перевага французького філософа в цьому плані, можливо, пояснюється тим, що він свідомо виводить за межі аналізу поезію, справедливо вказуючи на принципову різницю між нею і прозою у ставленні до слова. Поезія «запрошує поглянути на мову з вивороту», «по той бік людського буття», «очима Бога» [186, с. 17–18], тоді як «проза за своєю природою утилітарна», «це, загалом, конкретна духовна позиція» [186, с. 18–19]. Прозаїк, за Сартром, це той, хто діє через викриття, оголення несправедливої дійсності. «Ангажований» письменник усвідомлює, що його слово – дія. Він розуміє, що оголювати означає – змінити, і що не можна оголювати, не маючи на меті змінити» [186, с. 21]. З цього випливає, що ангажованість обов'язково передбачає активізацію реципієнта.

У такий спосіб Сартр знімає проблему доцільності без цілі, що поставала перед Кантом. Твір існує не сам по собі, а тільки тоді, коли його сприймають. Прикметно, що значно випереджаючи ідеї констанцької школи рецептивної естетики, Ж.-П. Сартр констатує: «Процес писання передбачає і процес читання, вони утворюють діалектичну єдність. Ці два взаємопов'язані акти потребують наявності як автора, так і читача. Тільки їх спільне зусилля змусить виникнути той украй конкретний і одночасно уявний об'єкт, яким є твір людського духу. Мистецтво може існувати лише для інших і завдяки іншим» [186, с. 37], «писати – означає звертатися до читача, який повинен перевести у площину об'єктивного існування викриття, здійснене через мову» [186, с. 40]. Отож, з опертям на екзистенціалістів, робимо висновок, що парадигма письменника спроможна актуалізуватися лише рецептивною свідомістю.

Обґрунтовуючи роль читача в літературі, філософ звертається за прикладом до творчості Ф. Достоевського: «Читання можна назвати творчістю під керівництвом автора. З одного боку, в об'єкта літератури немає іншої субстанції, крім читацької суб'єктивності. Очікування Раскольниковова – це моє власне очікування, котрим я його наділяю, без читацького нетерпіння залишилися б тільки нудні літери на папері. Його ненависть до слідчого – це моя ненависть, породжена друкованими сторінками, й сам слідчий не зміг би існувати без цього гострого почуття, що я маю до нього через посередництво Раскольниковова» [186, с. 39]. З іншого боку, «всі літературні твори несуть образ читача, для якого вони створені» [186, с. 63]. Тобто, за Ж.-П. Сартром, історія літератури гіпотетично може і повинна включати не лише історію творів і авторів, але й читачів.

Концепція «ангажованої літератури» прямо співвідносилася з традиціями російської класичної реалістичної літератури ХІХ ст., яка ставила перед собою завдання не лише відображати дійсність, але й впливати на неї. Саме цей аспект природи і функцій літературної творчості вважався французами наприкінці ХІХ ст. одним із головних відкриттів російських письменників (Е. М. де Вогюе), які бралась засвоїти французька література, що до того перебувала під визначальним впливом ідей «мистецтва заради мистецтва» (Е. Род). Досвід двох світових війн відновив актуальність «дієвого» мистецтва, художніх принципів російської класики, зокрема, значення та особливу генеруючу роль парадигми *Достоевський*.

3.2.3.3. Загальновідомо, що ставлення представників різних художніх методів до зображуваної ними дійсності принципово різниться між собою. За Ж.-П. Сартром, занурений у сучасність реалістичний письменник, володіючи «доволі неясним уявленням про майбутнє», звертається до нагальних проблем, які потребують негайного, на його думку, розв'язання [186, с. 97–98]. Проте це не означає, що актуальність злободенного твору

автоматично знімається разом із проминанням описаної в ньому дійсності. Логіка історичного поступу парадоксально доводить, що пророчими виявляються твори, звернені саме до сучасності, а не до майбутнього, адже існує значно більше шансів на повторення того, що вже було, ніж на здійснення уявлюваного передбачення. Саме таким пророчим даром, заснованим на ретельному аналізі сучасності, володів Ф. Достоевський. Хоча свого часу це ставилося під сумнів (наприклад, М. Михайловським [139], Л. Шестовим [239]). Суголосність його творчості новим суспільно-історичним реаліям й ідейно-філософським пошукам сьогодні безсумнівна (див., напр.: [63; 104]).

Досвід XX і вже навіть XXI століття виразно демонструє нагальність «проклятих питань», які особливо переймали ще Ф. Достоевського. Серед них виділяється проблема нігілізму, найповніше розкрита в романі «Біси». Висловлені в ньому ідеї глибоко резонували з наступними історичними подіями. За часів Радянського Союзу це відверто доводилося тривалою табуїзованістю названого тексту. Тільки в останні роки існування наддержави з'явилася можливість розглядати твір із перспективи революційних подій початку XX ст. [104; 182], що раніше могла собі дозволити лише еміграційна критика [195; 340]. Нова суспільно-історична ситуація кінця XX – початку XXI ст. дає чимало підстав для чергового *перечитування* класики.

Зокрема, розглянемо нижче найбільш презентативний приклад з сучасного французького світоглядного досвіду, в якому можна спостерігати активне функціонування парадигми *Достоевський* саме у сфері сучасного філософського дискурсу. Один із найавторитетніших представників французької «нової філософії» [122] А. Глюксман (нар. 1937 р.) у праці «Достоевський на Манхеттені» (2002) акцентує, що «Біси» «виявилася пророчою» книгою. «Вона виступила провісницею руйнівних відносин, встановлених Леніном» [55, с. 105]. Але, як він підкреслює, «під час другого читання, уже після закінчення холодної війни виявляються

грані, що досі не бралися до уваги» [55, с. 105]. Першу спробу такого «другого читання» цей автор здійснює в «новофілософському» трактаті «Одинадцята заповідь» (1991) [56], де всіляко апелює до авторитету Достоевського при аналізі феномену інтегризму. В новішій праці цього автора тексти письменника перечитуються у світлі трагедій 11 вересня в Нью-Йорку та Чеченської війни.

В обох книгах А. Глюксман спирається на сартрівську концепцію ангажованої літератури. Щоправда, її інтерпретація тут дещо відкорегована. Наголошуючи, слідом за Ж.-П. Сартром, на подвійній функції письменника: «викривати те, що є, і служити тому, що повинно бути» [55, с. 198], він відповідно протиставляє літературу викривальну («тераско пічну») та літературу ангажовану («волюнтаристську», «мобілізаційну»), ігноруючи те, що ці дві функції в Ж.-П. Сартра є нероздільними характеристиками власне ангажованої літератури. Останній був цілком свідомий небезпеки, що підстерігала моралізаторську літературу: «Добрі наміри породжують погану літературу» (А. Жід) [186, с. 115]. З цього погляду, позиція будь-якого митця доволі амбівалентна. З одного боку, якщо він лише викриває, показуючи «насилля, спостережене зсередини», «виставлене у стверджувальній і завойовній логіці свого розгортання» [55, с. 191], то ризикує бути звинуваченим, за прикладом Достоевського, в «надмірній жорстокості» свого таланту [139] чи навіть бути притягнутим до суду, що сталося з Г. Флобером. У такому випадку А. Глюксман пропонує розрізнити досвід нігілізму та нігілістичний досвід [55, с. 207]; про це ж говорив А. Камю, коли застерігав від ототожнення «абсурдного твору і твору, в якому ставиться проблема абсурду» [101]. З іншого боку, письменник ризикує впасти в надмірну дидактичність.

Стверджуючи, що «російське диво є виграним – зі знанням справи і на грані надриву – парі літератури викривальної і тераскопічної з літературою волюнтаристською й мобілізаційною» [55, с. 198–199], А. Глюксман тим самим ніби відмовляє російській літературі в

налаштованості на пошуки позитивних ідеалів (відсутністю ідеалу, до речі, дорікав Ф. Достоевському й М. Михайловський [139]). Проте парадигма *Достоевський* включає й виразно позитивних персонажів – Соню, Альошу, князя Мишкіна, але вони, для А. Глюксмана, «виділяються» так, «як виділялися б інопланетяни» [55, с. 101]. На доказ справедливості своєї тези про відсутність у російській літературі позитивних ідеалів французький філософ наводить історію про спалений другий том «Мертвих душ» М. Гоголя, говорить про прокляття Л. Толстим літератури [55, с. 102, 198], про те, що публіцистика Ф. Достоевського поступається цінністю, як вважається, його романам [56, с. 274]. Останнє твердження вочевидь перегукується з відомою думкою М. Бахтіна: «Достоевський-художник завжди отримує перемогу над Достоевським-публіцистом» [12] (до речі, в іншому місці сам А. Глюксман цитує «Проблеми поетики Достоевського» [55, с. 199]).

Однак зауважимо, що загальноприйнята думка про другорядність публіцистики Ф. Достоевського по відношенню до його художньої спадщини зовсім не означає, що публіцистика автоматично вилучається із самої парадигми *Достоевський*. Поняття парадигми в даному випадку охоплює абсолютно всі прояви письменника як такого. Іманентна структура парадигми передбачає центральність одних і периферійність інших її елементів. Ієрархізація парадигмальних елементів, яка здійснюється рецептивною свідомістю, не обов'язково збігається з внутрішньою структурою вихідного зразка. Цим пояснюється відмінність рецептивних образів парадигми *Достоевський* як в окремих свідомостях, так і, ширше, в національних літературах, в яких ця парадигма функціонує. Приклад ставлення А. Глюксмана до публіцистики Ф. Достоевського самим фактом проголошення цього ставлення засвідчує включеність публіцистики, нехай із негативним відтінком, до образу парадигми письменника в інтерпретації французького філософа.

Висновки А. Глюксмана впливають зі спотвореної інтерпретації концепції ангажованої літератури, штучно розділеної на викривальну і мобілізаційну (волюнтаристську). Для наочності представник «нової філософії» порівнює ці вектори зі старою і новою медициною: перша (аналітична) «концентрувалася на дефекті, терпляче класифікувала дефекти», друга (синтетична, зцілююча) «теоретизувала, виходячи із блага» [55, с. 202]. Тут буквально повторюється порівняння, яке наводив ще наприкінці ХІХ ст. Е. М. де Вогюе, щоб пояснити принципову відмінність французької та російської літератур. Зрештою, насамкінець «новий філософ», не говорячи прямо про це, повністю солідаризується із Сартром: «Лікар і письменник, викривальники, підхоплюють: так, руйнування є явищем об'єктивним й суб'єктивним; я, ти, ми йому піддаємося, воно констатується, отже, можна підняти й мобілізувати проти нього» [55, с. 203]. Порівняємо з Ж.-П. Сартром: «Назвати – означає показати, а показати – означає змінити» [186, с. 73]. В цьому суть ангажованої літератури, яка змінює через викриття, «оголення», розраховуючи при цьому на активну співтворчість, співучасть реципієнта.

Зосереджуючись на проблемі нігілізму, пріоритет в її художньому осмисленні А. Глюксман визнає насамперед за російською літературою. Вона з часів Пушкіна вперто «розглядає усібіч єдиний об'єкт своїх медитацій – варварство» [55, с. 98]. І тут же цитуються слова Достоевського: «Звідки взялися нігілісти? Та вони нізвідки й не взялися, а всі були з нами, в нас і біля нас» [55, с. 98]. За думкою А. Глюксмана, щоразу відкривали нові грані даного феномену І. Тургенєв, Ф. Достоевський, А. Чехов, О. Солженіцин, В. Шаламов та ін. Проте автор застерігає від спрощеного розуміння цієї проблеми. Він вважає, що позиція російської культури знаходиться по інший бік осі. Росію, пише він, «вважають відсталою, приреченою безкінечно наздоганяти. Тільки письменники передбачили, що вона небезпечно забігла наперед, являючи всій планеті дзеркало майбутнього на ХХІ вік» [55, с. 197]. Автор «Бісів»

займає центральну позицію в дискурсі французького філософа, виступаючи одним із провідних елементів цього дзеркала.

Прочитання російського класика часто зводять до аксіоми «Якщо Бога немає, то все дозволено», забуваючи, що він проникливо досліджував наслідки подібного – розлом, розрив, розпад [55, с. 119]. Тобто все те, що породжує нігілізм, який, за А. Глюксманом, лежить в основі сучасного тероризму. «Достоевський з'явився, щоби вказати нездоланні для зарази межі» [55, с. 102]. На думку А. Глюксмана, кадри падіння веж-близнюків якнайдоречніше було би супроводити субтитрами з «Бісів»: «Ми проголосимо руйнування... чому, чому, знову-таки, ця ідейка така приваблива!.. Ми пустимо пожежі... Ми пустимо легенди... Розкачка така піде, якої ще світ не бачив...» [55, с. 19]. Ми не знаємо, чи відстежив А. Глюксман також і той факт, що перший день хроніки роману датується 12 вереснем (це вираховано Л. Сараскіною [182, с. 20–23]), проте справедливність наведених ним аналогій очевидна. Терористичним методам, спрямованим проти держави, відповідає, власне, й державницький тероризм (зруйнування Грозного), між якими філософ ставить знак рівності.

Гостра злободенність віддаленої в часі літератури пояснюється тим, що «нігілізм йде старим шляхом» [55, с. 38]. Основною мішенню залишається місто [55, с. 9–38]. Хоча в Ф. Достоевського зображене провінційне містечко, а сучасні терористи спрямовують свої атаки супроти великих міст, проте логіка їхніх дій залишається тією самою. За А. Глюксманом, зберігає актуальність і триступенева ієрархічна градація «бісів». «Є активісти: дрібні групи «бісів», чи «одержимих», спеціалістів із шельмування. Є більш рідкісна публіка, «наші» в широкому сенсі», як це розуміє Верховенський <...>. Нарешті, окремо тримається Єдиний, вожак, якого оповиває й робить таким обожнюваним таємниця» [55, с. 22-23]. «Злочини 11 вересня подібним чином були розіграні на трьох сценах» [55, с. 22-23].

Як то показано на прикладі вбивства Шатова, не винайдений також ліпший спосіб згуртування нігілістичної спільноти, ніж спільний кривавий злочин [55, с. 106]. Безперспективність стримування «бісів» «ласкою» важко продемонструвати краще, ніж це зроблено Достоевським за допомогою образу Юлії Михайлівні, яка організовує безглуздий благодійний бал із метою відволікти нігілістів від свого задуму. А. Глюксман не випадково наводить цей епізод у приклад міністру в справах молоді та спорту Марі-Жорж Бюффе у зв'язку зі зривом бьорами футбольного матчу Алжир – Франція 2001 року [55, с. 72]. У книзі легко можна знайти ще чимало подібних паралелей, де парадигма *Достоевський* відіграє ключову світоглядну функцію.

Варто зауважити, що інтертекст «Достоевського на Манхеттені» включає не тільки «Бісів». Тут рудиментарно присутні також «Злочин і кара», «Ідіот», «Підліток», «Брати Карамазови», «Записки з мертвого дому», «Записки із підпілля», «Бобок», а також підготовчі матеріали і критичний дискурс навколо творчості письменника (з посиланнями на М. Бахтіна та Ж. Като).

Відсилання до першотекстів може здійснюватися за допомогою специфічних маркерів. Так, згадка «трьох святих нігілістичного календаря – «Наполеона», «Ротшильда», «Великого Інквізитора» [55, с. 111], – розташовуючи перших двох історичних осіб поруч із персонажем «Братів Карамазових», автоматично переводить їх з історичного плану в контекст романів «Злочин і кара» та «Підліток» відповідно. Ще більш резонансною на інтертекстуальному рівні видається вибрана А. Глюксманом цитата з «Бобка»: «Панове! я пропоную нічого не соромитися!.. хочу, щоби не брехати... На землі жити й не брехати неможливо... Все це там наверху було зв'язане гнилим мотуззям. Геть мотуззя, і проживемо ці два місяці в найбезсоромнішій правді! Роздягнемося й заголимося» [55, с. 101]. Поза тим, що цей текст став предметом прискіпливого дослідження вже згадуваного М. Бахтіна, даний фрагмент, поза сумнівом, перегукується із

сартрівським розумінням функції ангажованої літератури – «оголювати» з метою змін. Зрештою, все зцементується до купи загальною антинігілістичною спрямованістю аналізованої книги.

Узагальнюючи сучасну нігілістичну картину, яку неможливо змалювати без літературного скальпеля, А. Глюксман стверджує, що саме останній «дає очі, щоб бачити, але тільки мужність – ця початкова звитяга, що не належить нікому й може пробитися у кожному – дозволяє стримати, іноді загнuzдати, зрідка викорінити руйнівний шал <...> Нігілізм можна перемогти» [55, с. 214]. На нашу думку, ця мужність і стає читацькою відповіддю на викритий у романі світ, яку передбачав Ж.-П. Сартр: «Якщо мені подають цей світ разом із його несправедливостями, то не для того, щоб я безпристрасно їх розглядав. <...> Світ письменника викривається до самої його суті тільки через сприйняття його читачем, читацьке обурення або захоплення. Його великодушна любов – клятва наслідувати, а великодушне обурення – клятва змінити. Незважаючи на те, що література й мораль – зовсім різні речі, за естетичним імперативом ми завжди відчуваємо імператив моральний» [186, с. 55–56]. Звідси випливає, що «новий філософ», по суті, повністю повторив свого попередника-екзистенціаліста, хоча показово проголошує критичне ставлення до нього.

Загалом, парадигма *Достоевський* вписана А. Глюксманом не лише в контекст російської літератури, але й у контекст світової гуманітарної культури. З огляду на це, доволі дивно, що А. Камю удостоївся в його книзі лише побіжної згадки, хоча той розглядав схожу проблему й не менш активно спирався на Достоевського. Автор «Міфу про Сізіфа» та «Бунтівної людини», відсилаючи нас до Івана Карамазова, також підкреслював: «З цього «все дозволено» починається справжня історія сучасного нігілізму». До того ж у його філософських працях є цілі розділи, зосереджені на близькій «Достоевському на Манхеттені» проблематиці («Кириллов», «Нігілізм і історія», «Терор», «Індивідуальний тероризм», «Шигальовщина» та ін. (див.: [101, т. 3]). Проте не тільки Камю не входить

до активного арсеналу «нового філософа» – з його орбіти випадає ще й Г. Марсель, який також висловлював цікаві думки стосовно нігілізму, розглядаючи «Бунтівну людину» [133, с. 288–307]. Це демонструє, що історія інтерпретацій парадигми не завжди враховується при новому зверненні до неї. При цьому схожість рецептивних образів парадигми доводить, що сама парадигма визначає власні рецептивні контури.

«Достоевським на Манхеттені» А. Глюксман обґрунтовує, що саме російській літературі вдалося найглибше розкрити сутність «нігілістичної зарази». Маючи за об'єкт препарації російську дійсність, класична традиція своїми узагальненнями виходить далеко за її рамки. Причому долає не лише просторові, а й часові кордони, залишаючись в окресленому аспекті справді пророчою. Праця французького філософа однозначно свідчить про те, що Ф. Достоевський у цьому плані насправді є парадигмальною постаттю.

3.2.4. *Семантика парадигми Достоевський у художній інтерпретації Нового Роману та нового Нового Роману.* Відомо, що так званий Новий Роман (*Le Nouveau Roman*), як специфічна мистецька течія, виник у Франції в 50-х рр. минулого століття. Однак саме іменування напряму з'явилося не відразу. Новий тип письма, який був представлений у «Портреті незнайомця» (1947) Н. Саррот, першим відчув Ж.-П. Сартр. У передмові до роману він спочатку визначив його як «анти-роман» [361]. Прикметно, що збірник статей К. Моріака, присвячений також представникам цього нового напряму, називався «Алітература» [337]. Подібними визначеннями підкреслювалося агресивне неприйняття всього того, що раніше звично розумілося під «романом». На думку Л. Зоніної, представників цього напряму поєднувала не «єдина позитивна програма чи схожі прийоми письма, а саме відмова від традиційних структур роману – хронологічно визначеної дії, причинно-наслідкових зв'язків усередині сюжетного розвитку, психологічно і соціально зумовленого персонажа» [94, с. 59]. Проте А. Роб-Грійє спростовував подібний підхід до розуміння

Нового Роману: «Ми не тільки не перекреслюємо минуле, але ми ні в чому так легко не погоджуємося один з одним, як у перерахуванні імен наших попередників, і наша єдина амбіція – продовжити їх. Не зробити краще (ця претензія безглузда), а наслідувати їх сьогодні, в час, який належить нам» [175, с. 590]. Серед попередників він називав «Флобера, Достоевського, Пруста, Кафку, Джойса, Фолкнера, Беккета» [175, с. 590]. Справді, ці імена були знаковими для кожного з новороманістів (див., наприклад, есе Н. Саррот «Від Достоевського до Кафки», 1947 [360]).

Представникам цього напрямку йшлося не про агресивне відкидання традиційних романних структур, а про «продовження постійної еволюції романного жанру» [175, с. 589]. Причому акцент робився саме на формальних параметрах жанру. Увага до форми текстів Ф. Достоевського після праць А. Жіда стала загальноприйнятою для всієї європейської модерністської інтерпретації російського письменника. Так, Х. Ортега-і Гасет у своїх «Думках про роман» (1930) погоджувався, що інтерес до романів Ф. Достоевського може бути «приписаний використовуваному ним матеріалові, тобто загадковому драматизмові дії, украй патологічному характерові персонажів, екзотизму слов'янських душ, таких відмінних своєю хаотичною вдачею від наших – чепурних, гранованих та ясних», але вважав, що «цього замало», оскільки «матеріал ніколи не рятує мистецький твір, і золото, з якого зроблено статую, її не освячує» [157, с. 285]. На думку іспанського вченого, «мистецький твір живе більше із своєї форми, ніж з матеріалу, своїм чаром він зобов'язаний структурі, внутрішній будові», новаторством якої відзначаються романи Ф. Достоевського [157, с. 285]. Згодом цей погляд на тексти російського письменника засвоїли і розвинули теоретики і практики «нового роману».

В есе «Від Достоевського до Кафки», написаному, щоб «протидіяти настільки спрощувальній дискримінації», коли «так звану метафізичну літературу, літературу Кафки, протиставляли літературі, яку зневажливо іменували «психологічною»», що уособлювалася у творчості

Ф. Достоевського [184, с. 139], Н. Саррот доводила не лише сьогодні вже очевидну істину, що російський і австрійський письменники художньо пов'язані, а й те, що Ф. Достоевський був «учителем» Ф. Кафки [184, с. 160]. Навіть більше, на думку Н. Саррот, «він був попередником – байдуже, знають вони про це чи ні – майже всіх європейських письменників нашого часу» [184, с. 160]. За її висновком, цей вплив Ф. Достоевського стосувався насамперед романної техніки побудови персонажів.

Класичний персонаж реалістичної традиції виступав для новороманістів об'єктом найжорсткішої критики. А. Роб-Грійє відносив його до «застарілих понять»: «Скільки ж нам твердили про цього «персонажа»! І, на жаль, не схоже, щоб цьому настав кінець. Протягом п'ятдесяти років він на ладан дихав, найсерйозніші есеїсти неодноразово констатували його смерть, і все ж він надалі красується на п'єдесталі, куди його поставило ХІХ століття. Його мумія зберігає свою королівську, хоча вже й підроблену, велич посеред шанованих традиційною критикою цінностей» [175, с. 539]. Особливо дратувала цього дослідника некритична безапеляційність авторитету класичних зразків літературних персонажів, що перетворювалися на своєрідні нормовані еталони: «саме по цій ознаці критика впізнає «істинного» романіста: «в його книгах є персонажі, він створює живі образи». Щоб обґрунтувати дану точку зору, звертаються до звичного розмірковування: Бальзак залишив нам батька Горіо, Достоевський створив Карамазових, відповідно «написати роман» може віднині означати лише одне: «додати декілька сучасних фігур до портретної галереї, якою є наша історія літератури» [175, с. 539].

«Смерть» персонажа для Нового Роману констатувала також Н. Саррот: «Не тільки сам романіст перестає вірити у своїх персонажів, але й читачу також уже не вдається в них повірити. Як наслідок, персонаж роману, позбавлений цієї подвійної опори – віри в нього романіста і читача, – завдяки якій він міцно стояв на ногах, несучи на своїх плечах

увесь тягар оповідуваної історії, хитається і розвалюється на наших очах» [184, с. 196]. Втрата довіри до персонажа, за новороманісткою, є закономірним наслідком «ери підозри», в яку всі вступили в середині ХХ ст.

На думку Н. Саррот, подолати кризу персонажа можна лише повністю змінивши традиційне уявлення про дану літературну категорію. Початок подібної трансформації персонажа вона знаходила якраз у Ф. Достоевського. Погоджуючись з А. Жідом, що всі персонажі російського автора «зіткані з однієї тканини», таємними пружинами дій яких є гордість і смирення, новороманістка водночас вважала, що «за ними прихована ще більш таємна пружина, ще більш таємна рушійна причина, гордість і смирення є лише її відзвуками, відголосками, відображеннями» [184, с. 169]. Такою пружиною, за Н. Саррот, постає «постійна і майже маніакальна потреба контакту, зв'язку з іншою людиною, потреба в заспокійливій, але недосяжній близькості, <...> що кожної хвилини змушує їх будь-якими способами намагатися прокласти собі шлях до іншої людини, пробитися в її душу якомога глибше, змусити її прибрати свою тривожну і нестерпну непрозорість, а також змушує їх самих у свою чергу відкривати іншим схованки свого серця, довіряти найбільш сокровенні думки» [184, с. 170]. Даний аспект парадигми *Достоевський* Н. Саррот зі знанням (уродженка Іваново-Вознесенська) приписувала ментальній складовій: «Ця постійна потреба у встановленні контактів і зв'язків – споконвічна і головна риса характеру російського народу, характеру, в якому закорінена вся творчість Достоевського» [184, с. 177].

Зрушення в конструюванні персонажа, започатковані Ф. Достоевським, як відзначала Н. Саррот, вплинули на розвиток усього європейського романного жанру: «Вся справа в тому, що його персонажі вже мають тенденцію стати тим, чим персонажі наступних романів будуть ставати чимраз більшою мірою, тобто не стільки людськими «типами» у плоті, подібними до тих, що ми бачимо навколо нас, не тими «типами»,

своєрідний безкінечний «перепис» яких, здається, і повинен бути головною метою романіста, а простими опорами, «носіями», провісниками тих часом ще невідомих станів душі, що ми знаходимо в самих собі» [184, с. 178]. Зрештою, деконструктивний персонаж у Новому Романі досягає, за Н. Саррот, рис «певної розпливчатої, невизначеної, невловної та невидимої істоти, певного анонімного «я», все і ніщо, найчастіше лише відображення самого автора» [184, с. 197]. Як бачимо, в Новому Романі персонаж розчиняється в авторському «я». Звідси відсутність імен персонажів, оповідь від першої особи, специфічна нарація. Отже, Н. Саррот доволі прозоро вказала, звідки тягнеться коріння переосмислення природи романного жанру в Новому Романі – з досвіду Ф. Достоевського.

М. Бютор також проголошував своїм попередником Ф. Достоевського. Він визнавав, що «сьогодні будь-який літературний винахід відбувається в уже насиченому літературному середовищі. Будь-який роман, вірш, нове творіння – втручання в уже існуючий пейзаж. Ми всі знаходимося в гігантській бібліотеці, ми проводимо життя на фоні книг» [32, с. 84]. Він вважав, що Новий Роман переймає від «великих романів» минулого саме «структуру» [32, с. 70]. Під структурою письменник розумів передусім стиль: «Стиль це не тільки відбір слів, але й вибір слів усередині фраз, абзаців і сцен. На всіх рівнях гігантської структури роману виявляється стиль, тобто форма, роздуми над формою» [32, с. 68]. У своїх роздумах про поетичність роману М. Бютор, спираючись на те, що стиль – це автор, писав: «Роман може і повинен бути поетичним не тільки у фрагментах, але й цілком. Нам уже відомо, що у великих письменників – чи то Бальзак, Стендаль чи Достоевський – подібні, що відразу можуть бути визначені як «поетичні», фрагменти пов'язані з іншими і лише втрачають поетичні властивості, коли вирвані з тексту, оскільки насамперед вони пов'язані з уже давно виявленим «елементом» – стилем, тобто саме тим, що допомагає впізнати і виокремити автора, принцип його відбору мовних можливостей, словника,

граматичних форм» [32, с. 67–68]. Надзвичайно важливою для розуміння сутності парадигми тут виступає вказівка на те, що фрагмент не може бути вилучений із контексту без втрати своїх іманентних властивостей. Причому, як можна зробити висновок із полеміки М. Бютора з А. Бретонам щодо фрагмента з тексту Ф. Достоевського, новороманіст розумів контекст саме як парадигму, що включає всі тексти письменника.

Надзвичайно показовим виступає сам факт актуалізації парадигми *Достоевський* у першому «Маніфесті сюрреалізму» (1924) А. Бретона. Важливо підкреслити, що тут парадигма переосмислюється з незвичними для модернізму негативними конотаціями. Йдеться про уривок зі «Злочину та кари», опис кімнати жертви Раскольнікова: «Невелика кімната, в яку пройшов молодик, з жовтими шпалерами, геранями і мусліновими фіранками на вікнах була в цю хвилину яскраво освітлена призахідним сонцем... В кімнаті не було нічого особливого. Умеблювання, все надзвичайно старе й із жовтого дерева, складалося з дивана з величезною вигнутою спинкою, круглого столу овальної форми перед диваном, туалету із дзеркальцем у простінку, стільців біля стін та двох-трьох копійчаних картинок у жовтих рамках, які зображали німецьких панянок із пташками в руках, – ось і всі меблі» [272, с. 17-18]. А. Бретон категорично заперечував цей опис: «У мене немає жодного бажання припускати, щоб наш розум, нехай навіть мимохить, розважав себе подібними мотивами. Мене запевнятимуть, ніби цей школярський рисунок тут цілком доречний, ніби в цьому місці книги автор якраз і мав право надокучати мені своїми описами. Та все ж він даремно витрачав час: в цю кімнату я не ввійду» [272, с. 18]. Звідси французький сюрреаліст робив висновок, що поетичність взагалі невласлива романові як жанру.

М. Бютор переконливо довів, наскільки хибно прочитав цей уривок з Ф. Достоевського ідеолог французького сюрреалізму. Новороманіст зі здивуванням писав про критичний відгук А. Бретона: «... вибраний як приклад повної протилежності поезії людиною, яку я вважаю одним із

найбільших авторитетів у цій сфері, не тільки великим поетом, але і критиком, який надзвичайно тонко відчуває поезію у всіх її проявах, і який уміє, коли про неї заходить мова, майже завжди мене переконати, але тут – він просто «відмовляється» її бачити» [32, с. 59]. А. Бретон пропонував просто пропускати подібні місця в тексті, на що М. Бютор відповідав: «Тут би обурився будь-який письменник. В жодному випадку не можна дозволити, щоб читач пропустив цей опис кімнати. Звичайно, пробігшись по діагоналі, як, на жаль, і читає більшість критиків, можна не помітити декілька слів, фраз чи сторінок, але до них обов'язково потрібно повернутися, позаяк цей опис знаходиться саме там, він необхідний» [32, с. 60–61]. Варто «вставити назад сторінку, витягнуту з книги, і ми побачимо, що вона – наріжний камінь усієї будови, вона з'являється у критичний момент сюжету: зібрані тут елементи ми виявимо на інших важливих сторінках, через це місце пройдуть інші персонажі. Якщо, прочитавши всю книгу, знову до неї повернутися, то окремі слова відродять цілий твір і він виникне знову» [32, с. 58]. Проте важливо не лише відчитувати уривок у контексті твору, без якого він неповноцінний, але й у контексті всієї творчості письменника: «Якщо вставити даний твір у всю творчість письменника, в інших вузлових моментах ми знайдемо такі самі деталі [32, с. 58]». Таке спостереження виокремлює кожний твір як презентативний фрагмент цілісності вищого порядку. Воно прямо підтверджує наше розуміння письменника як парадигми, куди включено всю його творчість.

М. Бютор блискуче виявляє, як опис «жовтої» кімнати функціонує в інших текстах Ф. Достоевського: «А коли герані на віконці, залитому сонцем, знову з'являться у «Сповіді Ставрогіна», серце злочинця сповниться тим самим відчуттям. <...> Червоний павучок на герані, палюче сонце буде світити, затьмарюючи раніше описане сонце і світ золотого віку і в жахливому пробудженні після сну про «Асіса і Галатею» [32, с. 67]. Однак, «щоб подібне розгортання могло відбутися, потрібно,

щоб у ту мить, коли автор говорить, що молодик увійшов у кімнату, ми як спільники погодилися зайти разом із ним, а той, хто відмовиться, позбавить себе доступу до всіх цих цінностей» [32, с. 59]. Безперечно, що повноцінне розгортання парадигми можливе лише за умови зустрічної рецептивної реакції.

Для М. Бютора *Достоевський* – це не лише виключно текстова парадигма. За нею прихована також позатекстова реальність. У цьому плані новороманіст близький до традиційного французького сприйняття даної парадигми як джерела знань про далеку Росію, причому, знову ж таки традиційно, парадигма *Достоевський* виявляється пов'язаною з парадигмою *Толстой*: «Ми пізнаємо всесвіт в основному з книг, зокрема романів (для скількох із нас Росія XIX століття відкрилася через Толстого і Достоевського)» [32, с. 85].

На прикладі такого новороманіста, як А. Роб-Грійє, можна простежити, як парадигма співвідноситься не тільки з реальною дійсністю, але й з реальною, хоч і міфологізованою, особою автора. Йдеться про циркуляцію у французькій культурі міфу про «ставрогінський гріх» [237, с. 81] Ф. Достоевського, який завдячує своїм виникненням М. Страхову. Вже в А. Жіда натрапляємо на відголос цього міфу: «В житті Достоевського є деякі надзвичайно темні факти. Такий, зокрема, той, на який є вже натяк у «Злочині та карі» (Ч. IV. Гл. II) і який, очевидно, став темою однієї глави «Бісів» <...>. В ній йдеться про звалтування дівчинки. Збезчещена дитина вішається, а злочинець, Ставрогін, який знає, що вона вішається, чекає на її смерть у сусідній кімнаті. Яка доля дійсності в цій похмурій історії? З'ясування цього для мене в даному випадку неважливе. Як би там не було, Достоевський після однієї пригоди в цьому роді, відчував те, що доводиться називати докорами сумління» [90, с. 275]. Очевидно, «ставрогінського гріху» стосується також тема вкрай показового діалогу оповідача з Альбертиною в «Полонянці» М. Пруста, де про це згадується: «А сам Достоевський кого-небудь замордував? Усі

відомі мені його романи могли б мати титул «Історія одного злочину». У нього це причепливий мотив, він повсякчас про нього й мовить. Хіба це природно? Не думаю, люба Альбертино, але його життя я знаю погано. Але певне одне: він, як усі люди, пізнав у тій чи іншій формі гріх і, очевидно, у формі, забороненій законом. У цьому сенсі він мав бути трохи злочинцем, як і його герої, адже вони, зрештою, не зовсім злочинці, вони заслуговують на обставини, що зменшують їхню провину. Але навіть не так важливо, був він чи не був злочинцем. Я не повістяр; можливо, творців приваблюють такі форми життя, яких вони не досвідчили особисто» [169, т. 5, с. 299–300]. За цим визнанням постає відкриття креативної природи письменницької практики.

Якщо в А. Жіда і М. Пруста відчутна певна недовіра до прямого отождоження вчинків героя і автора, то для А. Роб-Грійє в даному випадку дистанції не існує: «Стійкий інтерес Достоєвського до історій про маленьких згвалтованих дівчаток чи юних дівиць, або таке ж постійне звертання Мішле до розповідей про надмір чутливих чаклунок, підданих тортурам і жорстоким покаранням, здаються вельми двозначними (або, навпаки, вельми прозорими), незважаючи на те, що обом цим видатним громадським діячам, яких можна назвати і знаменитими збоченцями, суспільство приписувало таку якість, як висока мораль» [175, с. 239]. Як видно, навіть для інтелектуального читача парадигма може обростати міфами, які буває важко, особливо на значній просторовій і часовій відстані від першоджерела, відрізнити від її істинного наповнення.

Загалом, такий ракурс інтерпретації парадигми *Достоевський*, який дає А. Роб-Грійє, можна пояснити його надмірним захопленням технікою створення образу Ставоргіна. Дозволимо собі навести доволі розлогу характеристику цього персонажа новороманістом, оскільки у власній творчості він неодноразово до нього звертається: «Ставрогін – це пустий центр, що постійно переміщується всередині «Бісів». Він не просто один із демонів, а демон демонів: відсутній демон, якого бракує. Про дії (десь там,

за кордоном) цього персонажа, який майже ніколи не з'являється на авансцені, ми дізнаємося тільки із дріб'язкових уривків, що отримуємо з рук друго- і третьорядних посланців, не здатних ні розкрити, ні зрозуміти їх сенс. Іноді, раптом вирвавшись на авансцену, він здійснює щось несподіване, дивне, виголошує кілька незв'язаних і невтямних слів, залишаючись незрозумілим ні родичам, ні поліції, ні навіть змовникам, ватажком яких він ніби виступає. Кожен із нас говорить собі, що повинна існувати якась глибинна мотивація його поведінки, проте всі спроби розгадати щедро розсипані на шляху його прямування загадки залишаються даремними» [175, с. 106–107]. Відчуваючи очевидну спорідненість головного персонажа власного роману «Підглядач» зі Ставрогіним, А. Роб-Грійє виправдовувався: «Працюючи над «Підглядачем», я «Бісів» не читав. Однак усе вийшло так, ніби мені захотілося воскресити пером ту ж саму заборонену порожнечу, ту ж саму центральну порожнину і відтворити в душі власного роману теж саме мовчання-тишу, але – на відміну від Достоевського – використавши порожнечу як животворну силу» [175, с. 107]. Хоча в іншому місці своєрідної автобіографії цього новороманіста натрапляємо на таке зізнання: «Я перечитую одну вирізку з періодичної преси, а саме ту, що дуже давно вистриг із розділу «Різне» якогось щоденного видання («Сповідь Ставрогіна» справді публікувалася окремо в «Nouvelle Revue Francaise» у 1922 р. (див.: [90, с. 275]). – Р.Д.). У ній мовиться про здійснений людиною на ім'я Ставрогін сексуальний злочин (турбота про пристойність не дозволила автору розказати про здійснене цілком відверто), жертвою якого стала маленька дівчинка. Опис кімнати, а також фрагмент газети, читати який стало важко, оскільки поганої якості папір на згинах уже протерся, тепер вставлені в мій третій роман, в «Підглядача» [175, с. 86]. Отже, цей факт певною мірою може пояснити увагу письменника до «ставрогінського гріха» Ф. Достоевського.

Якщо у випадку з романом А. Роб-Грійе відгороджувався від впливу «Бісів», то про персонажа з фільму «Прекрасна полонянка» (1983) Анрі де Корінта він відверто зізнавався, що це «викапаний Ставрогін із роману Достоевського» [175, с. 87]. Опис де Корінта збігається з вищенаведеним описом Ставрогіна: «Його непередбачувана діяльність проходила за кордоном, і сьогодні про неї відомі лише не доступні для поєднання в одне ціле обривки, що дійшли до нас виключно завдяки розповідям (що іноді доповнюють одна одну, але іноді суперечать і частіше за все не мають явного взаємозв'язку), почутим від третіх осіб, більшість з яких прямого контакту з ним не мала» [175, с. 87]. В А. Роб-Грійе парадигма *Достоевський* задіюється ще й у кіномистецьку практику. Поза тим, що ми спостерігаємо майже абсолютну схожість персонажів, важливий сам факт виведення цієї парадигми в інтермедіальний простір.

Теза новороманістів про те, що роман живе постійними змінами, тобто, по суті, є континуальним жанром, передбачала невідворотний відхід літератури від принципів самого Нового Роману. Закономірно, що Новий Роман мав би бути автоматично замінений чимось на кшталт нового Нового Роману. Власне, це передбачав ще А. Роб-Грійе: «Як тільки Новий Роман почне «служити чому-небудь» – психологічному аналізу, католицькому роману чи соціалістичному реалізмові, – це стане для письменників-новаторів сигналом того, що проситься на світ новий Новий Роман, про який ще не можна сказати, чому він зможе прислужити. Крім літератури» [175, с. 605]. Автор «Підглядача» виявився правим у своєму передбаченні. Зрештою, А. Роб-Грійе сам примкнув до нової течії, яка, логічно, поставала як критика свого попередника – Нового Роману.

Так, один із найбільш відомих представників нового Нового Роману Ф. Солерс (1936 р.н.) стверджував, що Новий Роман був «гнітючим і вимушеним епізодом» в історії літератури [192, с. 9]. У передмові до збірки есе «Війна смаку» письменник і критик зізнавався, що «завжди прагнув витворити живу, вертикальну історію мистецтва та літератури,

звести рухливі сходи, якими можна підніматися й спускатися в обидва боки (наприклад, від Війона до Рембо чи Жене, від Сада до Пруста, від Селіна до Сен-Симона, від Данте до Джойса, від Кафки до Паскаля) [192, с. 8]». Вважаючи, що «упередження завжди прагне відшукати за автором людину», Ф. Солерс наголошував, що для нього, навпаки, важливо за людиною відшукати автора [192, с. 13]. «Війна смаку» присвячена переважно французьким письменникам, проте в ній раз по раз виникає парадигма *Достоевський*. Вона виступає своєрідною матрицею, на фоні якої прочитуються такі фігури, як М. Пруст, А. Мальро, С. де Бовуар, Ж. Жене та ін. В перспективі впливу Ф. Достоевського актуалізуються й аспекти новаторського письма [192, с. 45, 280], й біографічні мотиви смертної кари [192, с. 189], й філософський вимір [192, с. 338], ставрогінський мотив [192, с. 397]. Як показує досвід Ф. Солерса, парадигма *Достоевський* не втратила своєї актуальності і в межах течії нового Нового Роману.

3.3. Функціонування парадигми *Достоевський* в постмодерністському тексті

3.3.1. Жанрово-антропологічний аспект парадигми Достоевський у романі М. Уельбека «Можливість острова». Рецептивні стосунки з парадигмою майже ніколи не бувають однозначними. Окремі її елементи подекуди безапеляційно приймаються, подекуди від них категорично відмовляються. Саме в цьому полягає суть трансформацій, які визначають не лише тяглість традиції, але й умови існування мистецтва як такого, включаючи його парадигмальні елементи. Авторитетність парадигми, з якою споріднене новочасне літературне явище, автоматично стає запорукою його власної ваги.

Як приклад розглянемо досвід М. Уельбека (1958 р.н.) – одного з найвідоміших представників сучасного літературного процесу Франції. Знаковими фігурами, за його словами, для нього завжди були «Апостол

Павло, Паскаль, Достоевський, Бальзак, Бодлер», із сучасників – «рано померлий Перек» [221]. Дослідники значно розширюють цей перелік. Так, окреслюючи рух французького роману 1950–2000 рр. «від Сартра до Уельбека», С. Гіллен виділяє показові постаті А. Роб-Гріс, вже згаданого Ж. Перека та П. Модіано з П. Мішоном [312]. Ще більше імен, присутніх у творчості М. Уельбека, виявляє Д. Ногез. Він називає серед натхненників вказаного автора також Г. Флобера, Е. Золя, Ш. Бодлера, Ж. Гюїсманса, А. Камю, Е. Йонеско, С. Беккета, поза французькою традицією – знову ж таки Ф. Достоевського разом із Т. Манном. Проте для повного уявлення, на думку дослідника, сюди також варто додати «шансон, рок, підліткові журнали, наукову фантастику» [344, с. 9]. Подібна суміш, помножена на скандальну репутацію, забезпечену дражливими темами та граничною відвертістю в їх розкритті, принесла М. Уельбеку надзвичайну популярність. Свідченням офіційного визнання стало вручення йому Гонкурівської премії (2010 р.) за роман «Карта й територія».

3.3.1.1. Внаслідок невпинно зростаючої популярності, творчість М. Уельбека стає об'єктом численних наукових рефлексій не тільки у Франції – помітна виразна тенденція до розширення дослідницької географії [102]. Тексти цього автора зазнають різностороннього вивчення, підкреслюється, зокрема, їх пов'язаність на генологічному рівні з жанром утопії (див.: [140, 316]). Визнається також інтертекстуальна поліфонія уельбеківського тексту. Нижче зосередимося на виявленні лише одного зі знакових її чинників – слідів парадигми *Достоевський* у романі «Можливість острова» («La Possibilité d'une île», 2005 [313]) та її функціональності на рівні специфіки утопічної моделі світоустрою.

Жанр утопії, як відомо, традиційно виводять із «Держави» Платона. В нашому випадку звертає на себе увагу розвідка П. Журдана і С. Фабра з доволі промовистою назвою «Від Платона до Уельбека, утопія в літературі» [316]. Природно, що протягом історії цей жанр зазнавав чимало трансформацій, тому, завперш, важливо з'ясувати сучасні його параметри.

Адже, за спостереженням Є. Ковтун, ХХ ст. виявилось особливо плідним на метаморфози даного жанру: виникає не лише «нова личина утопії в її «заперечувальному» варіанті (антиутопія)», відбувається не просто «зрощення її з раціональною фантастикою», не тільки демонструються «нові форми літературного міфу, чарівної казки, притчі, «нащадка» «готики» – fantasy», але особливо актуальною постає «ідея синтезу перерахованих форм» [107, с. 37]. Прикметно, що, на відміну від попередніх епох, саме ХХ ст. тяжіє до антиутопії.

Органічно споріднені риси утопії та антиутопії часто здатні так тісно переплітатися навіть у межах одного тексту, що на позначення цього феномену вже з'явилися спеціальні визначення: «пантопія» [180, с. 139-146] й «амбітопія» [242, с. 209]. Проте таке очевидне смислове протиставлення утопії й антиутопії, з погляду поетики, на думку Є. Ковтун, втрачає сенс, оскільки «вони являють собою різновиди в цілому єдиної художньої структури» [107, с. 76]. Пристаючи, загалом, на це твердження, все ж слід констатувати, що М. Уельбек тяжіє переважно до антиутопічного жанрового варіанта.

Помітно, що не останню роль у жанрових вподобаннях автора відіграє особливе захоплення науковою фантастикою, на якому окремо наголошував Д. Ногез [344, с. 9]. Проте французький письменник не цілком відповідає образіві типового наукового фантаста. Коло його інтересів розширюється не тільки соціальною критикою чи вільним оперуванням табуйованими темами, але, насамперед, зверненням до базових релігійних і філософських питань. Наприклад, один із центральних мотивів роману «Можливість острова» – клонування людини – осмислюється як досягнення наукового прогресу в контексті «вічних» релігійно-філософських проблем віри, безсмертя, мети існування, істини, любові та ін.

Сюжетні лінії роману сходяться навколо псевдохристиянської секти елогімітів, яка пояснювала походження людини від високорозвинених

інопланетних істот Елогімів. Діяльність секти зосереджувалася на облаштуванні будівлі посольства, куди мали прибути «інопланетяни», щоб відкривати обраним секрет вічного життя. Допоки вищі істоти не прибули, секта провадила наукові дослідження, що мали забезпечити людям безсмертя шляхом клонування. Через низку випадкових, але дуже вдалих збігів обставин секта набула широкої популярності, витіснила через певний час усі інші релігії. Елогіми зосередили у своїх руках значну частину грошового і наукового потенціалу людства, що дало змогу досягнути успіхів у справі клонування. Внаслідок цього людство розділилося на дві частини: обраних, тих, хто прийняв учення, та всіх інших. За 2000 років через катаклізми, спричинені атомними війнами, населення планети значно скоротилося. Звичайні люди майже повністю здичавіли і повернулися до первісних форм співіснування, натомість удосконалені клони утворили спільноту неолюдей, яка практично виключала будь-які форми активного контакту, крім обмеженого електронного листування.

На такому загальному тлі розвивається особиста історія коміка Даніеля, «типової людини», «показового представника виду», «настільки далекого від віри», що йому було «абсолютно байдуже» до віри інших [207, с. 313]. Очевидно, елогімство найлегше прищеплюється подібному типові людини. За М. Уельбеком, таких людей виявляється більшість.

Отже, романна дія розгортається у двох часових пластах. З одного боку, це початок XXI ст., наша сучасність, з іншого – майбутнє, віддалене від неї ще на 2000 років. Їм відповідає переплетення в тексті двох наративних планів: розповіді Даніеля¹ та коментарів його далеких клонованих копій Даніеля²⁴ і Даніеля²⁵. Поперемінне чергування наративних точок зору чітко структурує текст.

Опис долі всього людства і перенесення дії в далеке майбутнє вказує на те, що М. Уельбек використовує традиційну модель утопії (див., напр. [107, с. 76]). Зрештою, про це свідчить сама назва роману – «Можливість

острова». Класичним зразком жанру, від якого він бере своє ім'я, є «Утопія» Томаса Мора. Утопія тут, як відомо, є назвою острова. Тож романний заголовок прочитується як «Можливість утопії», що, власне, цілком відповідає змісту.

Утім, структура роману М. Уельбека спирається не лише на утопічну традицію. Оскільки йдеться, по суті, про становлення нової «релігії», то, закономірно, виникає питання про наявність і нових священних текстів. На роль таких претендують розповіді про життя (апокрифи), започатковані Даніелем і запроваджені як обов'язкові для складання автобіографії всіма прихильниками секти. Кожна з таких мала виключно персональне практичне значення, проте існували, так би мовити, «канонічні», які розповідали про зародження елогіміської церкви. «Про ці важливі дні, крім Даніеля¹, свої свідчення залишили ще троє; розповіді про життя Слотана¹ – якого Даніель називає ученим – і Жерома¹ – Мента – узагалі збігаються з його розповіддю: беззастережна довіра адептів, їхня віра у воскресіння пророка... <...> Сповнена різних тональностей, надзвичайно стисла розповідь Венсана¹, що завдала багато клопоту її дослідникам, підтверджує всі ці факти» [207, с. 263–264]. Якщо взяти до уваги, що різниця між двома часами в романі складає 2000 років, то тут цілком упевнено можна констатувати алузію на євангельську традицію Святого Письма.

Загалом, інтертекстуальний пласт роману надзвичайно широкий і розмаїтий. Актуалізуючи утопічну та біблійну парадигми, він залучає також чимало відомих літературних і філософських імен. Серед них особливої функції набуває постать Ф.М. Достоевського, який у своїй творчості декілька разів звертався до змалювання утопічної моделі світоустрою. Найвиразніше це проявилось у «Сні смішної людини», сні Версілова в «Підлітку» і в ідеях Івана Карамазова. Підкреслимо, в даному випадку, інверсований характер утопічної «версії» в Достоевського: якщо «Сон смішної людини» переносить нас на фантастичну планету-двійника

Землі, мешканці якої, до появи Смішної людини, ще не зазнали гріхопадіння, то сон Версілова показує земних людей, які втратили Бога і безсмертя, проте, як не дивно, це пробуджує в них любов один до одного, хоча й не позбавляє туги. Довершує гармонійну картину повернення Христа, «нове й останнє воскресіння» [81, т. 13, с. 379]. Фантазія Івана Карамазова повторює, здається, сон Версілова, однак не залишає в ньому місця ні для Бога, ні для безсмертя. «Якщо людство відречеться від Бога <...> Люди злучаться, щоб взяти від життя усе, що воно може дати, але неодмінно для щастя і радості в одному тільки тутешньому світі» [81, т. 15, с. 83].

Найкраще відповідаючи «цивілізації відпочинку, в якій воно народилося», елогіміське вчення ніби реалізовує ідеї Івана Карамазова про безбожне влаштування людства. До того ж воно обіцяє земне безсмертя. «Нікого ні до чого не зобов'язуючи, зводячи людське життя до зацікавленості та втіх, воно перебирало на себе характерне для всіх монотеїстичних релігій зобов'язання: перемогу над смертю. Але, позбувшись духовного лушпиння, елогіми обмежили цю перемогу та змінили саму сутність зобов'язання, звівши все це до необмеженості матеріального життя, тобто до необмеженого задоволення фізичних втіх» [207, с. 312]. Саме таким його приймає більшість людства у творі М. Уельбека.

Із розповідей далеких копій Даніеля постає, що вічне життя, до якого нас було «ласкаво» запрошено на початку роману, виявляється ерзацом безсмертя. Замість спільної втіхи, неолюди опинилися замкнутими в безкінечній самотності, позбавлені будь-яких почуттів. «Я мусив бути щасливим, як мудре дитя, чиє щастя забезпечене повагою до необхідних процедур, безпекою, відсутністю болю та ризику; та щастя чомусь не було, і спокійне очікування перетворилося на заціпеніння <...> Я зрозумів, що це була явна ознака невдачі, – зрозумів і забажав долі Даніеля 1, його сповненого суперечностей і тортур шляху, шалених любовних

пристрастей, незважаючи на всі муки, що він пережив, і, врешті-решт, трагічний кінець» [207, с. 374]. Даніель 25 відчуває тугу за тим «живим життям» (за виразом Достоевського) [207, с. 193], яке завдяки любові спізнав його предок. Навіть, якщо любов дуже часто пізнається через страждання. Він відмовляється від свого «безсмертя» і прямує до Ланзароту, острова, де колись мало бути зведене посольство нової віри.

Фінал роману можна трактувати як такий, що повертає надію в «можливість утопії». «Тієї ж миті хмари неочікувано розсунулись і промінь сонця осяяв поверхню води. Мені чомусь згадалося велике сонце моралі, яке, згідно зі Святим Письмом, повинно було освітити світ, але в тому, майбутньому світі мене вже не буде, і я навіть не міг уявити собі, яким буде той світ» [207, с. 414]. Вірогідно, це є натяком на картину Клода Лоррена зі сну Версілова, де сонце також асоціюється з Христом. 2000 років після Христа, за романною хронологією, людство відмовилося від нього і ступило на шлях неолюдей. Ще через 2000 років устами Даніеля 25 воно відмовляється від цього помилкового кроку. В цілому тут відбувається розвінчання моделі безбожного влаштування людства, протиставлення «живого життя» і життя штучно сконструйованого наукою, осягнення любові через страждання.

Отже, «Можливість острова» цілком улягає схемі утопічного жанру, інверсуючи її. В романі можна виділяти риси як утопії, так і антиутопії, або ж звертатися до таких визначень, як пантопія чи амбітопія, в будь-якому випадку розуміння тексту залишиться неповним без інтертекстуальних відсилань до творчої практики Достоевського, усвідомлення якої дає зрозуміти справжній сенс авторської інверсії по відношенню до попередньої інтелектуальної традиції. Таким чином, перед нами ще один окремий вектор, який провокує парадигма *Достоевський*, – жанрологічний.

3.3.1.2. Іманентна полівекторність літератури так чи інакше неминуче фокусується на феномені «людини», що спонукає розглядати її в

рамках антропологічних координат. Оперуючи широким людинознавчим інструментарієм, література не лише аналітично проникає в сутність усього людського, але й наново синтезує образ людини в усій повноті. Визначальна для особистості саморефлексивність у літературі трансgressує за межі індивідуального, набуваючи загальнолюдських вимірів. Це влучно узагальнив молодий Ф. Достоєвський: «Людина є таємницею. Її потрібно розгадати. І якщо будеш її розгадувати все життя, то не кажи, що втратив час; я займаюся цією таємницею, оскільки хочу бути людиною» [81, т. 28, кн. 1, с. 63]. Відома максима стосується не тільки власного творчого кредо майбутнього письменника, але й виражає сутність літературної практики як такої.

Осягнення феномену людини передбачає, зокрема, вписування його в ряд інших феноменів задля виявлення наявних подібностей і відмінностей. Саме в цьому плані в антропологічний дискурс включається дискурс тваринний. Властиве для людської культури звертання до образу звіра особливо, за спостереженням Л. Геллера, актуалізується постмодерністською ситуацією, що асоціюється з поняттями «кінця гуманізму» чи навіть «кінця людини». «Звір і «звіринність» взяли на себе роль тієї іншості/інакшості, без якої немислиме визначення людини. Більше того, вони стали розмічати простір самої людяності» [49, с. 8]. На думку вченого, опозиція звір – людина розмивається, що дозволяє розглядати звіра не тільки як «межу людини», але і як «двійника-дзеркало» [49, с. 7–8]. Виразно відмежована від решти тваринного світу, людина продовжує більшою чи меншою мірою бути носієм тваринного начала в собі.

Порівняння людини і тварини визнається сьогодні класичним антропологічним методом [106, с. 16]. Подекуди він навіть набуває концептуального характеру, як у німецькій школі «філософської антропології» (М. Шелер, Г. Плеснер і А. Гелен) [106, с. 10]. Вибудовуючи свою «філософію індивідуальності», Ф. Герхардт констатує, що людина як

тварина нічим не переважає і ні в чому не поступається іншим живим істотам. «Єдине, що можна з упевненістю стверджувати, – це інакшість людини стосовно інших живих істот» [106, с. 16]. Спорідненість та інакшість досягається, за Ф. Герхардтом, через порівняння людини з іншими живими істотами, яке не повинне зупинятися тільки на констатації відмінностей. Водночас учений застерігає від того, щоби біологічна антропологія трактувалася як підрозділ зоології [106, с. 17]. Проте поруч із тваринним началом людина також містить у собі начало духовне. Саме воно кардинально вирізняє її з-поміж інших тварин.

Схематично ієрархію тварного світу можна зобразити у вигляді такого ланцюга: нежива природа–рослини–тварини–людина–Боголюдина. Розміщена поміж твариною і Боголюдиною, людина постає не монолітною, а внутрішньо ієрархізованою. В. Соловйов говорить про «природну» і «духовну» людину в залежності від її переважаючих якостей. Різниця між ними «не в тому, що перша зовсім позбавлена вищого, духовного елемента, а в тому, що цей елемент у ній не має сам по собі сили довершеного здійснення і, щоб отримати його, повинен бути запліднений новим творчим актом, або дією того, що в богослов'ї називається благодаттю» [193, т. 1, с. 276]. Тобто будь-яка людина в проекції Боголюдини потенційно може культивувати в собі божественне начало, применшуючи в такий спосіб тварне.

На противагу цьому, атеїстична свідомість в особі Ф. Ніцше підміняє ідеал Боголюдини надлюдиною: «Бог мертвий, – тепер ми хочемо, щоб жила надлюдина» [152, с. 285]. Людина змальовується як «линва, напнута між звіром і надлюдиною» [152, с. 13], як «те, що слід перебороти» [152, с. 36]. Насправді, за влучним зауваженням В. Соловйова, все залежить від того, «як ми розуміємо, як вимовляємо слово «надлюдина» [193, т. 2, с. 628]. М. Бердяєв констатує, що, по суті, «надлюдина» є шляхом від людини до Бога» [17, с. 103], проте «Ніцше збивається на біологічне розуміння «надлюдини» [17, с. 103], сходить із «вершин етики в низи

зоології» [17, с. 104]. Надлюдину, в певному сенсі, можна розуміти як синонім Боголюдини, проте в Ніцше це однозначно людинобог, який, на думку С. Булгакова, мало чим відрізняється від людинозвіра [30, т. 2, с. 458–498]. Надлюдина тут постає не в результаті плекання божественного, а як наслідок розвитку тваринного. Іншими словами, за поняттям надлюдини ховається досконала тварина. Нарешті, поняття «тварина» об'єднує найрізноманітніші види, що відкриває простір для численних алегоричних і метафоричних порівнянь людини із ними.

Спроекуємо накреслені вектори послідовно на творчість Ф. Достоевського і М. Уельбека. Обидва автори характеризуються активним використанням тваринного дискурсу в своїй художній антропології. Звичайно, Достоевський аж ніяк не був письменником-натуралістом у буквальному розумінні. За спостереженням В. Владимирцева, «в художньо-філософському універсумі письменника антропологія (поетичний логос і людина) невід'ємно, за взаємною доповнюваністю, поєднується і певною мірою суміщається із зоологією (логос і тварина)» [42, с. 120]. Тваринне цікавило його тією мірою, якою воно слугувало для розкриття людського. Співвіднесення людини і тварини простежується на різних рівнях поетики художника. Найперше, що впадає у вічі й що, на думку В. Владимирцева, може бути прийняте за відправну точку систематизації, – «зооморфне кодове начало в поетичних іменуваннях» на рівні ономастикону й топонімії [42, с. 122]. Дослідник зазначає, що зоонімія є надзвичайно важливим прийомом для Достоевського: завжди багатозначний і багатоаспектний, він «виводить на парадоксальне сплетіння найнесподіваніших внутрішньоіменних контекстних значень» [42, с. 123]. Зразковим прикладом, у даному випадку, виступає ім'я головного героя роману «Ідіот» – Лев Мишкін.

Характерно, що власна класифікація тварин у Достоевського вибудовується саме з огляду на їх зв'язок із людиною. Так, він пише: «Тварини поділяються по буденному відношенню до людини на три

розряди: 1) одних ми любимо, 2) других боїмося і 3) яких не помічаємо (комахи й ін.)» [18, т. 20, с. 171]. На основі цього навіть пропонується ієрархічна систематизація бестіарію письменника [Владимирцев В., с. 128–132], яка підводить до висновку, що «художня антропологія і зоологія пов'язані в нього відношеннями взаємної проекції, з повним дотриманням інтересів поетичного людинознавства» [42, с. 133]. За словами самого письменника, «у всіх тваринах вражає нас одна їх властивість, саме їх правда, а відповідно правдивість, наївність. Вони ніколи не прикидаються і ніколи не обманюють» [81, т. 20, с. 171]. Тобто, з одного боку, тварина постає нижньою межею людини, а з іншого – людина, перетворюючись на найжорстокішу тварину, може доводити тваринне в собі до такого рівня, куди не сягає жодна тварина. Парадоксальним чином, тварина тоді виступає тією мінімальною точкою відліку, до якої повинна повернутися людина. Звідси, людина потенційно стоїть перед вибором: або позбутися тваринного на шляху до Боголюдини, або ж доводити тваринне до краю, обираючи ідеалом людинобога (звіролюдину). Людинобог Достоевського зароджується в дилемі героя «Злочину та кари»: «Твар я тремтяча чи право маю», яка впливає з іншого подібного питання: «Чи воша я, як усі, чи людина?» [81, т. 6, с. 322], і має свій розвиток в інших текстах письменника (див. про це докладніше: [77]).

Грунтовно осмислена Достоевським проблема тваринного й божественного в людині знаходить продовження, а може, певною мірою, і повторення, у романі М. Уельбека «Можливість острова». Очевидно, що уельбеківський конструкт неолюдини, центральний для даного тексту, багато в чому спирається також на теорію надлюдини в Ніцше. Німецький філософ неодноразово згадується в тексті [207, с. 168, 217, 235, 323, 355, 356]. Даніель навіть іронічно називає себе «Заратустрою середнього класу» [207, с. 355]. Проте за цією іронією ховається цілком конкретна функція: «Моя розповідь про життя, будучи поширеною та рясно витлумаченою, покладе край людству – такому, яким ми його знаємо тепер» [207, с. 360].

У Ф. Достоєвського аналогічні сподівання покладав на приклад свого життя Кирилов. Неолюдська спільнота в Уельбека буквально втілює його фантазії про «перероджене фізично» людство.

Наведені паралелі впливають не тільки із традиційних уже порівнянь Ніцше і Достоєвського [238; 341; 362], попри кардинальну протилежність їхніх світоглядів, заснованих на надзвичайній близькості теорій Раскольнікова та Кирилова з ніцшевськими ідеями надлюдини. Внаслідок цього кирилівський людинобог і надлюдина Ніцше починають сприйматися як одне ціле. Людинобогу в Достоєвського протистоїть ідеал Боголюдини. Передчуття останнього в романі Уельбека втілюється в очікуванні Людей Майбутнього. Якщо між людинобогом, надлюдиною і неолудиною цілком можна поставити знак рівності, то Людина Майбутнього наближається до Боголюдини. Відсутність віри в Бога в такому разі змушує розглядати людину лише як одну із тварин. Це буквально проголошує Даніель: «Я не тільки ніколи не належав до жодної конфесії, я навіть ніколи не вірив у Бога. Для мене речі були такими, якими я їх бачив: людина – це тварина, що виділилася з-поміж інших тварин шляхом складної, часом болісної еволюції; людина складалася з матерії, втіленої в органах, після смерті ці органи розкладались, обертались на молекули; не було ніякої мозкової діяльності, ніякої думки, нічого такого, що можна було б визначити як дух чи душу. Мій атеїзм був настільки стійким, настільки радикальним, що навіть не сприймав такі теми всерйоз» [207, с. 223]. Проте страх смерті спонукає людину підмінити віру в Бога вірою в технічний прогрес. Проголошуючи «необмеженість матеріального життя», елогіміське вчення, озброєне клонуванням, робило підміну в самій релігійній ідеї потойбічного буття «другого життя», на противагу цьому обіцяло земне безсмертя в найближчій перспективі [207, с. 312]. На таких засадах формується в Уельбека спільнота неолюдей.

Існування неолюдей уже позначене «відсутністю Слова», «неспроможністю осягнути Присуність» [207, с. 121]. Цих істот найбільше

відрізняло від людей «усвідомлення абсолютного детермінізму». «Як і вони, ми були всього лише розумними машинами; але, на відміну від них, ми прекрасно усвідомлювали, що ми – всього лише машини» [207, с. 400]. Індивідуальна поведінка неолюдей повинна була стати «такою ж передбачуваною, як і робота холодильника» [207, с. 385]. Це наближало їх до «електропобутових приладів середніх розмірів та складності» [207, с. 385]. Отже, неолюдина не просто «долала» в собі все людське [207, с. 158], вона зводилася до звичайної речі, що традиційно вважається чимось нижчим навіть від тварини. Такий спосіб технократичного влаштування майбутнього людства розвінчується французьким письменником як хибний. Далекий нащадок Даніеля, подібно тому, як його попередник «поклав край людству», своєю подорожжю до Ланзароту кладе край неолюдському проекту: «Життя неолюдей було спокійніше, раціональніше, віддалене як від страждання, так і від утіхи, і те, що я пішов, стало найкращим свідченням його помилковості» [207, с. 405]. Подорож Даніеля²⁵ сприймається як своєрідна ініціація, повернення до людського. «Я нарешті починав розуміти, що значило бути людиною» [207, с. 376].

Відмежовуючись від сучасних йому людей, які зневажливо і справедливо іменуються істотами, дикунами, Даніель²⁵ проникає в людську сутність за допомогою собаки Фокса. Однією з найбільших людських таємниць для неолюдей уявляється любов у її найрізноманітніших проявах (не випадково в посланні Марії²³, ще одного клона, який відмовився від свого нелюдського існування, Даніель²⁵ знаходить уривок із «Бенкету» Платона, в якому Арістофан викладає свою теорію любові [207, с. 408]). Смерть Фокса від рук людей-дикунів змушує Даніеля²⁵ страждати, а через страждання – пізнати любов. «Тепер я точно знав, що спізнав любов, оскільки мені стало відоме страждання» [207, с. 399]. Сприймання себе на рівні машини приводить героя до визнання, що «доброта, співчуття, відданість, альтруїзм видаються нам

незбагненними таємницями, що часом містяться в обмеженому просторі тілесної оболонки собаки» [207, с. 62]. Саме в погляді Фокса він бачив «іскру передчуття появи Людей Майбутнього» [207, с. 414]. Отже, собака не тільки слугує засобом для викликання людській почуттів, а й сам виступає носієм чогось такого, що дозволяє саме її ставити ближче до людини, ніж механістичного клона.

Останні рядки змальовують героя Даніеля²⁵, що повертається у людський стан, знайшовши порятунок лише за межами нелюдського топосу. Персонаж усвідомлює, з іронічною посмішкою в бік дарвінізму, початок власного відродження як реверсію до стану мавпи: «Щодо мене, то я буду й далі, в межах можливого продовжувати, своє існування вдосконаленої мавпи» [207, с. 414]. Отже, на прикладі роману М. Уельбека вектор людського та тваринного постає у значенні семантичного кільця: від людини через тварину знову до людини.

У порівнянні з Ф. Достоєвським, що ставив людину в осердя, де парадигма окреслюється у вигляді річ–тварина–людина–надлюдина (людинобог)–Боголюдина, в Уельбека, як його сучасного адепта, ми спостерігаємо варіювання значень у цьому ж ланцюжку. Хоча, на перший погляд, тут відбувається заміна «надлюдини» «неолудиною», а «Боголюдини» – «Людиною Майбутнього», але спільним є те, що в обох випадках наступний після «людини» щабель реверсує за допомогою тваринного до людського.

3.3.2 Роман Ф. Бегбеде «Простіть і відпустіть» як зразок постмодерністського обігрування парадигми. Відомо, що постмодерністська література інтертекстуальна за визначенням [86; 93]. Цитатність виступає однією з визначальних її ознак. Щоправда, ставлення до класичної літератури, яку охоче залучає у свій дискурс сучасний напрям, часто набуває іронічного забарвлення. Водночас іронічний реєстр не заперечує самого факту пов'язаності постмодерністських текстів із класичною літературною традицією. В цьому плані парадигма

Достоевський не втрачає актуальності для французької літератури. Прикметно, що навіть сьогодні у французькому сприйнятті Ф. Достоевського продовжують практично без змін функціонувати рецептивні стереотипи, закладені більше століття тому, хоча вони й прикриваються іронічним пафосом.

Показовим прикладом тут виступає роман «Простіть і відпустіть» («*Au secours pardon*», 2007 р.) [269] французького письменника Ф. Бегбеде (1965 р.н.) – літературного критика, автора телепрограми «Книги і я», редактора видавництва «Flammarion», засновника літературної премії «Prix de Flore» тощо.

Події його твору розгортаються в Росії 2007 року. Однак російські реалії початку XXI століття текстуально становлять скоріше умовний, декоративний рівень. Важливішу роль відіграють численні відсилання до російської літературної класики. О. Пушкін, А. Чехов, М. Булгаков, М. Горький, Б. Пастернак, В. Набоков, О. Солженіцин – імена, які навмисно покликані акцентувати на собі читацьку увагу, планомірно виринаючи на текстовій поверхні. Отже, інтертекстуальність стає ледь не домінантною ознакою даного роману.

Ф. Бегбеде не приховує власної стратегії письма. На питання щодо його джерел про Росію дає таку відповідь: «Велика російська література, класичні романи XIX століття. <...> Але взагалі, – підкреслив він, – потрібно частіше сюди приїжджати і, звичайно, читати, читати, читати російську класику» [43]. Водночас письменник свідомий того, що «у нього в голові своя Росія, Росія його снів, фантазій», яка, знову ж таки, «асоціюється з персонажами великої російської літератури» [43]. Важливо, що література є не стільки додатком до особистих спостережень, скільки їх підмурівком, призмою для осмислення.

«Російський текст» виявляє себе навіть архітектонічно: роман складається з чотирьох частин, епіграфованих іменами виключно російських класиків: «Зима» (І. Тургенєв), «Весна» (М. Булгаков), «Літо»

(О. Пушкін), «Осінь» (Б. Пастернак). Але книжка в цілому відкривається епіграфом саме з Ф. Достоевського. Як цитата, що є безпосереднім проявом інтертекстуальності, епіграф важливий тим, що визначає рецептивний ресурс тексту, є вказівкою для читача, який «повинен наповнити смислом інтертекст» [171, с. 138]. Тобто він виступає своєрідною інтерпретантою (термін М. Ріффатера), що вказує, як потрібно тлумачити інтертекст. Таким інтерпретаційним ключем стає цитата з листа російського письменника: «У мене лише одна мета: бути вільним. Заради цього я жертвую всім. Та часто, часто я думаю про те, що дасть мені свобода... Що я зроблю, сам-один, серед чужого натовпу?» [15].

Чільне місце даного епіграфа в романі спонукає особливо уважно поставитися не лише до теперішнього контексту, в який він заново вписується, а й до першоджерельного ресурсу, зокрема, до іншого, вже цитованого нами, фрагмента даного листа: «Людина є таємницею. Її потрібно розгадати, і якщо будеш розгадувати її все життя, то не кажи, що втратив час; я займаюся цією таємницею, бо хочу бути людиною» [81, т. 28, кн. 1, с. 63]. Однією з центральних в романі французького письменника постає проблема різних версій свободи. Розв'язати її – це, значною мірою, привідкрити таємницю людини. З епіграфом кореспондують рефлексії головного героя на початку твору: «Як же воно складно – бути вільним. Свобода – важкий тягар, та з ним звикаєшся, як і зі смертю. В Росії ви відчуваєте це краще, ніж будь-де» [15, с. 23–24].

Ф. Бегбеде виносить в епіграф фрагмент із першого (з уцілілих) листа Достоевського до брата по жахливій смерті їхнього батька [81, т. 28, кн. 1, с. 409], підкреслюючи цим, що тема батьківства тут знакова. Насамперед вона визначає стосунки Лени Дойчевої з головним героєм Октавом Паранго (не підозрюючи того, він закохується у власну доньку). Водночас юна Лена інтуїтивно відчуває в Октавові саме батька: «Я люблю слухати його голос, коли він іде поруч і щось мені пояснює, життя з ним зрозуміліше й веселіше. <...> Я говорила з Октавом про те, як важко мені

було жити без батька» [15, с. 186]. Інцест не здійснився, однак усвідомлення цієї ситуації призводить до катастрофи з імовірною загибеллю героя.

Окрім наведеного вище буквального плану, дана тема має й інший вимір. Сам автор зазначає, що в цьому романі поруч із новою для себе темою батьківства занурився також у містичну проблематику [149]. На неї прямо вказують дві історії, розказані Октавом. Одна з них, переказана Леною, є розповіддю «про дитину, на очах в якій її батько помирає від інфаркту. Дитині років з чотири, вона не розуміє, що діється, намагається розкрити повіки свого творця, трясє його за руки, щипає. <...> Дитина починає плакати, кличе на допомогу, <...> цілує нерухоме обличчя... І тоді батько розплющує око й починає сміятися. Це був просто жарт, він прикинувся мертвим, він же не збирався кинути її напризволяще!» Виявляється, що у такий дивний спосіб він хотів розповісти «історію про Ісуса; <...> Ісус не був сином Бога, він наш батько. Батька тут немає, він пішов на небо, але він живий, не помер» [15, с. 187]. Знавці Ф. Достоевського завважують у цьому епізоді приховану ремінісценцію з «Ідіота» (див.: [81, т. 8, с. 184]). Другою подібною історією є розповідь про ведмежа та його матір [15, с. 68–69]. Наведений уривок спрямовує нас до провідної проблеми роману – стосунків батьків та дітей, зокрема, людини й Отця небесного.

Отже, генероване ідеями Ф. Достоевського, С. К'єркегора, Ж.-П. Сартра та їхніх послідовників поняття свободи набуває екзистенційного наповнення у значенні *свободи покинутої саму на себе людини*. Свобода без Отця справді стає «важким тягарем»: «Серед хаосу, яким є моє життя, релігія спливає чудовим дитячим спомином, приємним поверненням, рятівним колом. Я ясно зрозумів, що мати Бога – це як мати батьківщину, кордони, дім, батька. Релігія – надійне укриття, – зізнається герой. – Я мав би раніше зрозуміти, що неможливо викреслити все одразу – віру, сім'ю, націю, минуле. Віра зігриває, з нею йти життям значно

спокійніше, аніж вештатися в самотині буремним світом» [15, с. 106]. Отже, цей роман – головно про рятівний шлях до Бога. В одному з інтерв'ю Ф. Бегбеде пояснює звернення до цієї тематики важливим для нього осмисленням сенсу краси: «Читання великих російських романів багато чого мене навчило <...>. Можливо, завдяки цьому в мене вийшов роман про пошук краси, яка, як сказав великий Федір, врятує світ. Платон говорив, що пошук краси – це пошук Бога. Проте праця письменника – теж пошук краси. Тобто, можна сказати, я шукаю Бога» [43]. Аналогічне відсилання до Платона маємо в тексті [15, с. 169], що демонструє не лише глибинний зв'язок між класиками, але й розкриває генезу авторської рефлексії. Тож проблему слід виводити за суто тематичні межі.

Назва «Простіть і відпустіть» промовисто вказує на те, що спосіб авторських пошуків закладений у власне жанрову модель сповіді, за законами якого особливої ваги набуває постать центральної дійової особи. У даному випадку, зважаючи на очевидну автобіографічність Октава, маємо розуміти, що перед нами художній двійник Ф. Бегбеде. Сповідальний наратив у тексті Ф. Бегбеде розкривається переважно у площині інтертекстуальності: поза уривками з Достоевського, висвітлюючи особистісні риси героя, цитуються численні зразки світової спадщини. Згадки тих чи інших авторів, книг, літературних героїв і ставлення до них стають суттєвими портретними штрихами. Інтертекст формує образ будь-якого з персонажів. В одному з інтерв'ю автор виголошує, що «книги не пишуться «з нічого». Кожен письменник відштовхується у своїй творчості від книг, які він прочитав. На мене, звичайно, вплинула творчість багатьох авторів <...>, а ще я відкрив для себе російських романістів XIX століття, чий вплив я чимало відчував під час написання моєї останньої (на момент інтерв'ю. – Р.Д.) книги» [149].

Фабула роману «Простіть і відпустіть» доволі екстравагантна – головний герой сповідається православному священику в Храмі Христа Спасителя в Москві: «Я прийшов до вас, бо хочу змінитися, це треба

зупинити, я не можу більше так жити» [15, с. 24]. Ідейна вага цієї події підказується духовною біографією самого Ф. Бегбеде, пов'язаною з отриманням ґрунтовної католицької освіти. Він є співавтором книги релігійних діалогів із відомим католицьким єпископом Ж-М ді Фалько «Я вірую – Я теж ні» (2004), суть якої містко сформульована у передмові: «Ця книжка ризикує перетворитися у сповідь, принаймні – з мого боку» [14, с. 14]. Письменник вказує на зв'язок між своїми книжками: «Я написав книгу «Я вірую – я теж ні», в якій веду діалог з католицьким священником. І мені захотілося, щоб Октав вів рятівні для душі бесіди з православним попом у храмі Христа Спасителя, який москвичі не люблять. Октав сповідається, а з часів Жан-Жака Руссо у французів це чудово виходить» [43]. Зіставлення або, радше, протиставлення православ'я і католицизму неодноразово підкреслюється у романі Ф. Бегбеде (ваша церква, ваша традиція сповіді, ваш Господь), його важко уникнути при французькому погляді на Росію.

Цим зрізом ще раз підтверджується важливість ролі Достоевського як відомого опонента католицизму. Перед нами постмодерністський текст, повністю просякнутий іронією. В такому саме ключі варто сприймати різноманітні доречні й недоречні звертання до священника (отче, митрополите, попе, batiouchka, paracha, pater noster, starets, монсеньйоре, заступнику патріарха) чи їстівні порівняння архітектурно і за суттю чужих церков (велетенське тістечко, тістечко бізе, кульки морозива в золоченій обгортці, вишукані десерти). Не оминає цього всюдисущого постмодерністського іронізування і сам Ф. Достоевський. Проте буде помилковим сприймати іронію як замаскований інтертекстуальний антагонізм. Вона лише переводить інтертекст в інший реґістр. Аналогічним іронічним пафосом пронизана і сцена відвідин квартири російського письменника: «З манюнькою Єленою Дойчевою ми відвідали квартиру, де Ф. Достоевський написав «Братів Карамазових»: нічого цікавого, за винятком хіба що м'якої шапочки, яку він забув у Парижі.

Зупинений годинник показує час його смерті: вісім тридцять шість, 28 січня 1881 року. Тепер я розумію, як пишуться шедеври: достатньо мешкати в похмурій квартирі й з м'яким ковпаком на голові чекати, що раптом щось таки з'явиться на аркуші паперу. І ось, гоп! – ти лишень кидайся – а там, як пощастить, твоє помешкання збережуть недоторканим» [15, с. 148–149]. Октава також відвідує квартири-музеї О. Пушкіна і В. Набокова. Знаковість цих імен для російської культури сама собою зрозуміла. Знайомство з меморіальним Петербургом ніби в мініатюрі демонструє принцип осягнення Росії загалом саме через посередництво літератури. Іронія цьому не заважає.

У змалюванні покаятної розповіді Октава священику («вмощувався животом на землю, на голі кам'яні плити», «тіло вросло в асфальт», питання «як стати сіллю землі, коли вона вся в залізобетоні?» тощо [15, с. 94–97]), крім біблійних алюзій, прочитується легка пародія на відому сцену каяття Раскольниковова зі «Злочину та кари»: «Все разом у ньому пом'якнуло, і ринули сльози. Як стояв, так і впав він на землю... Він став на коліна посеред площі, поклонився до землі й поцілував цю брудну землю, з насолодою і щастям (переклад наш. – Р.Д.)» [81, т. 6, с. 405]. На перший погляд, інтертекстуальний зв'язок між наведеними фрагментами простежується не зовсім чітко. Проте, зважаючи на авторську характеристику героя, порівняння виглядає доречним: «Якщо в класичній літературі навіть вельми похмурі персонажі, чи то Раскольников у Достоєвського, чи Бардамю в Селіна, знаходили так чи інакше шлях до добра, до внутрішнього воскресіння, то в сучасній літературі все набагато складніше. У наш час більшість людей втратила моральні цінності: нема більше ані ідеалів, ані соціальних утопій, ані віри в Бога» [Неистовая ирония 2008]. На додаток до цього наведемо також враження Лени від Октава: «Він мені нагадував Раскольниковова. На самому початку книги, коли п'яничка говорить йому в закуточній: «Адже потрібно, щоб кожна людина могла піти хоч куди-небудь» [15, с. 179]. П'яничкою, як відомо, є

старий Мармеладов, якому спершу буквально йдеться про позичання грошей, але далі його слова набувають філософського узагальнення і зрештою можуть інтерпретуватися читачем як спроба звернення до Бога [81, т. 6, с. 14].

Ще однією відвертою демонстрацією впливу Ф. Достоевського на авторське письмо, з-поміж безлічі менш виразних паралелей, стає один сюжетний вектор. Мова йде про російського олігарха Сергія Орлова: «Я зустрівся з цим кумедним мільярдером під час моїх нічних вилазок. Я дав йому прізвисько Ідіот, на честь Достоевського» [15, с. 26]. Характеристика «кумедний мільярдер» відсилає до кілька мільйонної спадщини князя Мишкіна з роману Достоевського. Перебування Октава Паранго в Москві пов'язане, за текстом, з «особливою місією: знайти нове обличчя для «L'Idéal» – світового лідера косметичної галузі» [15, с. 42]. Цією назвою, по-перше, пародіюється всесвітньо відома французька компанія «L'Oréal». Знання того факту, що одна з найбільших часток у згаданій компанії належить *швейцарському* концернові «Nestlé», вочевидь відсилає читача до князя Мишкіна («швейцарське» композиційне кільце часопростору твору). Швейцарська прописка «Nestlé» зайвий раз підсилює враження про генетичний зв'язок персонажів сучасного французького письменника та російського класика. Те, що своєю поведінкою герой Ф. Достоевського не вписувався в загальноприйняті рамки, говорить радше про «ненормальність» таких норм, ніж самого князя. Мишкін повертався до Росії з певною ідеєю «філософом», який «мав гадку повчати» [81, т. 8, с. 51]. Звичайно, з властивим йому способом спілкування будь-які повчання і спроби втілення ідей наперед були приречені на невдачу. Зрештою, наприкінці роману герой зазнає повної відчуженості від людства. В такому розрізі Ідіот з «Простіть і відпустіть» виглядає цілком контрафактурно: успішний ділок-пристосуванець, який у фіналі стає президентом Росії.

Деякі інтертекстуальні відсилання аж надто оприявлені, що виправдовується зорієнтованістю роману на французьку публіку. Компетентному російському читачеві таке оголення прийому може здатися надмірним. Скажімо: «я дав йому прізвисько Ідіот, на честь Достоевського» [15, с. 26], чи: «якщо я коли-небудь відкрию щось таке в Пітері (забігайлівку на кшталт «Онегіна». – Р.Д.), то найменую це «Грушенька» – на честь нищівної пожирачки чоловіків (і себе самої) з «Братів Карамазових» [15, с. 151]. Подібних прикладів чимало.

Проте інтертекст простежується не лише на рівні цитат чи алюзій, але й формує широту проблематики французького тексту, навіть його жанрове вирішення. Очевидно, що інтертекстуальність у даному романі стає не тільки ознакою постмодерністського стилю, поза цим вона бере на себе значно важливіше функціональне навантаження: підводить читача до необхідності пізнання культури іншої країни.

На прикладі твору Ф. Бегбеде можна констатувати, що образ Росії до сьогодні значною мірою продовжує опосередковано формуватися через її літературну класику. Особлива роль тут, безперечно, належить Достоевському, численними інтертекстуальними відсиланнями до якого просякнута досліджуваний текст. Російський автор виступає у даному разі важливою знаковою парадигмою, яка, окрім творчого спадку письменника, включає і той потужний контекст, в якому він закорінений.

Висновки до третього розділу

Ми мали можливість відстежити, як формується та дискурсує парадигма *Достоевський* у контексті такої європейської культурної форми, як французька література. Вхідження спадщини Ф. Достоевського у французьке рецептивне коло ще наприкінці ХІХ ст., завдяки статтям Е.М. де Вогюе, супроводжується зародженням першої версії письменницької парадигми, що дала значну кількість штампів, впливових до цього часу: «релігія страждання», безформність текстів, джерело

тлумачень «таємничої російської душі» тощо. Найперший вплив парадигми *Достоевський* на французьку літературу позначається переакцентуванням уваги французьких письменників на метафізику духовного стану людини.

У сприйнятті парадигми *Достоевський* зміщення акцентів вперше здійснює модерністське тло, яке відчуло на собі вплив так званого містичного реалізму автора «Братів Карамазових». Надалі досвід таких письменників, як А. Жід, М. Пруст, Ж. Бернанос, Ф. Моріак, А. Камю, Ж.-П. Сартр, А. Глюксман, а в наші часи – М. Уельбек, Ф. Бегбеде та ряд інших, вказує на абсолютно індивідуальний вимір рецепції кожного з них окремо, щоправда, аргументований різною рецептивною мотивацією відповідного напрямку. На сьогодні інтертекстуальне тло багатьох прикладів включає парадигму *Достоевський* надзвичайно активно, виходячи із потреб у релігійній, філософській, світоглядній аргументації. В більшості випадків, навіть попри полемічний штиб звертань, авторитет імені Ф. Достоевського залишається непідвладним запереченню.

ВИСНОВКИ

Інтертекстуальна теорія у вітчизняному літературознавстві сьогодні функціонує як плідний теоретико-методологічний інструмент, хоча кожний з дослідників, як правило, декларує власний ракурс. Найбільш конструктивними видаються спроби подолати хаотичну свавільність рецепції інтертексту шляхом герменевтичного аналізу. Активні сучасні дискусії навколо інтертекстуальності, зокрема, в аспекті літературного тексту як зразка комунікації між художниками, тобто своєрідної «поетики діалогу», генерують нові теми, що потребують осібного дискурсу. До таких відносимо й концепт нашого дослідження про фігуру письменника як генералізуючу парадигму інтертексту.

Огляд розвідок інтертекстуальної теорії в Україні показав, що вони не зводяться у висновках до спільного знаменника, а в дотуку до нашої проблематики – жодним чином не зачіпають проблеми функціонування парадигми в інтертексті. З'ясувалося, що фігура письменника до цього часу переважно розглядалася в аспекті продукування інтертексту, без урахування рецептивного потенціалу самої парадигми.

Вибір французького контекстуального поля для розгляду функціонування парадигми *Достоевський*, безперечно, вплинув на висновки. Ми виходили з того, що російська рецепція класика, можливо, продемонструвала би кількісно об'ємніший матеріал, проте не дала би цілком об'єктивних узагальнень. Функціонування імені Ф. Достоевського як парадигми в контексті французької культури в нашій роботі мало подвійну мотивацію: по-перше, враховано той факт, що з російських письменників саме він спричинив посутній вплив на цілісне русло французької літератури ХХ ст.; по-друге, творчість Ф. Достоевського (зокрема, перекладацька) значною мірою формувалася шляхом рецепції французької культури. Ще одним суттєвим аргументом на користь вибраної парадигми слугувало й те, що прямим каталізатором для виникнення французької наукової версії теорії інтертекстуальності були

праці російських учених, присвячені також поетиці Ф. Достоевського.

Висновкове узагальнення відносно перетворення життєвої та творчої практики митця у знаковий чинник *парадигма* базується на спостереженнях щодо поступового нарощення функціонального навантаження авторського імені не стільки в аспекті комунікативного потенціалу феномену інтертекстуальності як такого, скільки міститься в герменевтичному ресурсі самого зразка. Цей процес відбиває динаміку входження письменника як певного герменевтичного «тексту» в інший контекст. З'ясовуючи контури авторської присутності у власному та чужому тексті, різноманітні способи її реконструкції та деконструкції рецептуючою свідомістю, було виявлено зв'язок цих факторів з якістю парадигми.

Численні спроби узагальнень термінологічного навантаження поняття «парадигма», артикульованого ще Платоном, не виробили його сукупного тлумачення, його неможливо розкрити без відповідних конотацій. Ми відмежувалися від гносеологічного і світоглядного вимірів даного поняття, наголошуючи на його онтологічному статусі, в першу чергу вбачаючи у парадигмі специфічно структуровану сукупність маніфестацій певного феномена.

З метою оприявлення конститутивних параметрів парадигми *письменник* було досліджено фактичне співвідношення поняття «письменник» з категорією «автор», з чого зроблено висновок, що в даному випадку *письменник* об'єднує всі можливі прояви автора як в літературному тексті, твк і у позатекстовій реальності, виступаючи, таким чином, збірним поняттям.

Розглянутий матеріал ідтверджує, що парадигма ніколи не працює в повному обсязі, а транспонується як детермінований знак у конкретну свідомість, саме там набуваючи відповідних, обмежених або й деформованих контурів. Зокрема, на інтертекстовій комунікативній осі «автор – автор» літературна рецепція парадигми стає явищем двобічним:

тут здійснюється не лише вплив на рецептуючу особу, але й сама рецепція здатна видозмінювати парадигму, певним чином розгортати її семантичне наповнення. Це наочно продемонструвала рецепція французькими письменниками аналізованої парадигми.

Конституювання семантичного наповнення парадигми *Достоевський* виходило з уявлення про неї як особливого тропу метонімічної моделі (у різнобічних конотаціях), з такими властивостями, як структурована цілісність, пов'язаність та перетин багатьох рівнів. В цьому разі парадигма *письменник* осібно вписується в систему тропів як її органічний, хоча й не розпізнаний елемент. Виступаючи чинником тропової системи, він чітко вписується в параметри метонімічного символу.

В конкретно взятому інтертекстуальному полі парадигма *письменник*, як правило, функціонує носієм окремих ідей, тем, навіть стильових ознак жанру, маркуючись цитатами, ремінісценціями чи алюзіями, проте постає аргументованою системою тільки тоді, коли її цілісна рівновага визначається чітко проявленим аттрактором. Зокрема, в аспекті художнього методу парадигма *Достоевський* центрується так званім містичним компонентом.

Містичність транспонується в парадигму *Достоевський* поміж іншим через тих численних персонажів письменника, що зазнали досвід містичного перевтілення. Ферментований містичним «надлишок» змісту потенційно здатний видобувати з парадигми нові й нові значення. Отже, містичний компонент чинить рецептивний ресурс даної парадигми практично неосяжним. Тому ми пропонуємо конституювати його як домінуючий чинник даної парадигми, який складається не лише із суто релігійного вектора, але й включає всі інші прояви спілкування персонажа з надприродним, впливаючи, в свою чергу, на рецептивну ідентифікацію парадигми.

Для сумарної ідентифікації парадигми визначальною є також біографічна складова, що дозволяє говорити про імпліцитного автора не

лише в межах одного тексту, але й творчого спадку в цілому. Біографія митця в функціональному контурі парадигми виступає ще одним специфічним текстом й інтегрується до загального корпусу власне літературних текстів письменника. Окреслюючи в такий спосіб парадигму «письменник», доходимо висновку, що категорія автора є її семантичним ядром.

Письменник постає автором певного корпусу текстів. Причому інтертекстуальна рецепція ієрархізує сукупність текстів письменника, виокремлюючи найбільш затребувані та значущі. Домінантними у формуванні образу парадигми *Достоевський* виступають романи «п'ятикнижжя», далі – «Злочин і кара», «Записки із підпілля». У французькому сприйнятті сюди додається ще «Вічний муж». Інші тексти, які складають невід'ємну частину парадигми, знаходяться на рецептивній периферії.

Функціонування письменницької парадигми здійснюється також в умовному конструкті персоносфери, де будь-який із персонажів може виступити презентантом автора. Персоносферний ресурс парадигми *Достоевський* складає ціла галерея знакових персонажів – від Раскольников, князя Мишкіна (Ідіота), Підлітка, Ставрогіна, Кирилова, Карамазових, Петра Верховенського до відповідної галереї жіночих образів, образів дітей тощо. Навіть другорядні персонажі здатні поставати втіленням самого автора і сприйматися як невід'ємні складові одного цілого, витворюваного даною парадигмою.

Новітня літературна традиція Франції яскраво презентує постать Ф. Достоевського як актуальну транзитивну парадигму. Її рецепція в іншомовному культурному просторі пропонує окрему низку теоретично перспективних висновків.

Трансплантуючись в іншу культуру, фігура письменника не відразу набуває своїх парадигмальних вимірів. Важливою передумовою стає, по-перше, контрастний ментально-тематичний означник цієї постаті, що

«розхитує» рівновагу чужої для себе культури, ламає її культурні стереотипи, пропонуючи натомість якісно іншу парадигмальну модель. По-друге, тут неабияке значення має самий французький ґрунт, на якому прищеплювалася ця парадигма. Французький модерністський текст щонайповніше активізує парадигму *Достоевський*, як про це переконливо свідчить досвід М. Пруста (як вважалося, непрозорий по відношенню до спадщини Ф. Достоевського) та А. Жіда (який називав себе прямим продовжувачем його творчої практики).

Розширення семантичного кола парадигми надалі правомірно пов'язувати з практикою екзистенціального дискурсу, наприклад, із філософсько-художньою творчістю А. Камю та концепцією ідеологічної ангажованості літератури у сартрівській інтерпретації цього поняття. Розгортання семантичного потенціалу парадигми *Достоевський* спостерігається далі в новофілософській інтерпретації нігілізму, підхопленій зі сторінок роману «Біси». Цей вектор інтертекстуального становлення парадигми вказує, зосібна, на її світоглядно-філософську валентність.

Нарешті, активне функціонування суто парадигмальної матриці демонструє література новороманістів та постмодерністів. Якщо для новороманістів, як показує досвід Н. Саррот, А. Роб-Грійє, М. Бютора та інших авторів, парадигма *Достоевський* передбачає адекватний вимір постаті та спадщини письменника, то в контексті постмодерністського письма, як у Ф. Бегбеде, вона іронічно шаржується, не втрачаючи при цьому, парадоксальним чином, власної ідентичності; це також виразно демонструють тексти М. Уельбека. Авторитетність самої парадигми, з якою суголошується новочасне літературне явище, практично стає запорукою його власної ваги.

Проведений аналіз культурної транзитивності парадигми *Достоевський* засвідчує стійкість її параметрів у французькому інтертексті. В більшості випадків вона продовжує функціонувати

практично без змін, зберігаючи рецептивні стереотипи, закладені більше століття тому. Щоправда, в інтертексті рецептивні стосунки з парадигмою майже ніколи не бувають однозначними. Окремі її елементи подекуди безапеляційно приймаються, подекуди їх категорично заперечують. В цьому полягає суть трансформацій, які не лише визначають тяглість традиції, а й забезпечують умови існування мистецтва як такого.

Загалом, у літературі парадигма *Достоевський*, перетинаючи рамки літератури, набуває такого семантичного наповнення, що виходить за межі власне художньої якості текстів, перебираючи на себе також функцію своєрідного ментального та світоглядного символу. У цьому випадку актуалізується та реальність, яка породила ці зразки і яку вони висловлюють. Зокрема, Ф. Достоевський традиційно репрезентує чужі та незнайомі західному реципієнту феномени православності, слов'янства, російськості тощо.

Отож окреслені контури парадигми *Достоевський* вказують на надзвичайну семантичну потужність потенціалу такої форми, її провокуючу (в позитивному сенсі) функцію в літературному процесі. Ментальний, філософський, світоглядно-релігійний, біографічний, поетикологічний виміри породжують найрізноманітніші інтертекстуальні, дискурсивні, культурологічні, інтермедійні зразки засвоєння парадигми.

Звичайно, подальше функціонування розглянутої у нашій роботі парадигми може набувати нових, несподіваних форм, певних конотативних девіацій, але безперечним залишається висновок, що рецепція досвіду Ф. Достоевського у статусі імені-парадигми означає найвищу його вагу, непідвладну зворотній девальвації, незаперечне входження цього імені у французький літературний пантеон, як, зрештою, і в канон світової культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. Собрание сочинений / С.С. Аверинцев ; [под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова]. – К. : Дух і літера, 2006. – 912 с.
2. Автономова Н.С. Деррида и граматологія / Н.С. Автономова // Деррида Ж. О граматологии. – М. : Ad Marginem, 2000. – С. 7–107.
3. Автономова Н.С. Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров / Н.С. Автономова. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2009. – 503 с. – (Российские Пропилеи).
4. Алефиренко Н.Ф. Фразеология в свете современных лингвистических парадигм : монография / Н.Ф. Алефиренко. – М. : Элпис, 2008. – 271 с.
5. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : [сб. ст. / науч. ред. П.Е. Бухаркин] / И.В. Арнольд. – изд. 2–е. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 448 с. (Лингвистическое наследие XX века).
6. Барт Р. S/Z / Ролан Барт ; [пер. с фр.]. – 3-е изд. – М. : Академический Проект, 2009. – 373 с. – (Философские технологии).
7. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Ролан Барт ; [пер. с фр. Г.К. Косикова и В.П. Мурат]. – М. : Прогресс, 1989. – 615 с.
8. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте / Ролан Барт ; [пер. с франц. и послесловие Сергея Зенкина]. – М. : Ad Marginem / Сталкер, 2002, – 288 с.
9. Баршт К. Постструктурализм в свете открытия А. Потебни (заметки о ракурсах филологического бытия) / К. Баршт // Литературоведение как проблема ; [отв. ред. Е.Г. Местергази, гл. ред. Т.А. Касаткина]. – М. : Наследие, 2001. – С. 347–375.
10. Батай Ж. Внутренний опыт / Жорж Батай ; [пер. с франц. С.Л. Фокина]. – СПб. : Аксиома, Мифрил, 1997. – 336 с. (Критическая библиотека).

11. Батай Ж. Теория религии. Литература и Зло / Жорж Батай ; [пер. с фр. Ж. Гайковой, Г. Михалковича]. – Минск : Современный литератор, 2000. – 352 с. – (Классическая философская мысль).
12. Бахтин М.М. Собрание сочинений : в 7 т. / М.М. Бахтин. – М. : Русские словари; Языки славянской культуры, 1997–2010.
13. Бахтин М.М. Фрейдизм. ФМЛ. ФМЯ. Статьи / М.М. Бахтин ; [сост., текст. подгот. И.В. Пешкова ; коммент. В.Л. Махлина, И. В. Пешкова]. – М. : Лабиринт, 2000. – 640 с.
14. Бегбедер Ф., Ди Фалько Ж.-М. Я верую – Я тоже нет / Фредерик Бегбедер, Жан-Мишель ди Фалько ; [пер. с фр. Н. Кисловой]. – М. : Иностранка, 2007. – 351 с.
15. Бегбеде Ф. Простіть і відпустіть : [роман] / Фредерік Бегбеде ; [пер. з франц. М.В. Луцюка]. – Харків : Фоліо, 2008. – 249 с. – (Література).
16. Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы / А.И. Белецкий. – М. : Просвещение, 1964. – 480 с.
17. Бердяев Н.А. Sub specie aeternitatis. Опыты философские, социальные и литературные (1900-1906 гг.) / Н.А. Бердяев. – М. : Канон+, 2002. – 656 с.– (История философии в памятниках).
18. Бердяев Н.А. Мирозерцание Достоевского [Электронный ресурс] / Н.А. Бердяев. – Прага : УМКА-Press, 1923. – 238 с. – Режим доступа: <http://www.vehi.net/berdyaev/dostoevsky/index.html>.
19. Бережков Ф. Ф. Достоевский на Западе / Ф. Бережков // Достоевский. – М. : ГАХН, 1928. – С. 277–326.
20. Бернанос Ж. Під сонцем сатани ; Щоденник сільського кюре : [романи] / Жорж Бернанос ; [пер. з фр. В. Шовкуна]. – К. : Юніверс, 2002. – 544 с.
21. Бернанос Ж. Униженные дети : дневники 1939-1940 / Жорж Бернанос ; [пер. с фр. В.Ю. Быстрова]. – СПб. : Владимир Даль, 2005. – 248 с. – (Дневники XX века).

22. Бистрова О.О. Поетикальна парадигма романної прози Ф. Достоєвського в аспекті теоретичних ідей Д. Чижевського / О.О. Бистрова. – Тернопіль-Дрогобич : Швидкодрук, 2010. – 392 с.
23. Біловус Л.І. Теорія інтертекстуальності : Становлення понять, тлумачення термінів, систематика / Л.І. Біловус. – Тернопіль : Видавець Стародубець, 2003. – 36 с.
24. Блум Г. Західний канон : книги на тлі епох / Гарольд Блум ; [пер. з англ., під ред. Р. Семківа]. – К. : Факт, 2007. – 720 с.
25. Блум Х. Страх впливання. Карта перечитывания / Хэролд Блум ; [пер. с англ., сост., примеч., послесл. С.А. Никитина]. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1998. – 352 с.
26. Блюменберг Г. Світ як книга / Ганс Блюменберг ; [пер. з нім., передм., комент. В. Єрмоленка]. – К. : Лібра, 2005. – 544 с.
27. Большакова А.Ю. Теории автора в современном литературоведении / А.Ю. Большакова // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1998. – Т. 57. – № 5. – С. 15-24.
28. Борботько В.Г. Принципы формирования дискурса : От психолингвистики к лингвосинергетике / В.Г. Борботько. – [изд. 2-е, стереотип.]. – М. : КомКнига, 2007. – 288 с.
29. Будний В. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
30. Булгаков С.Н. Сочинения : в 2 т. / С.Н. Булгаков. – М. : Наука, 1993.
31. Быстрова Ю.М. Русско-французские культурные связи в конце XIX – начале XX вв. : автореферат дис. на соискание уч. степени канд. ист. наук : спец. 07.00.02 – «Отечественная история» / Ю.М. Быстрова. – Саратов, 2010. – 26 с.
32. Бютор М. Роман как исследование / Мишель Бютор ; [сост., пер. с фр., вступ. ст., комент. Н. Бунтман]. – М. : Изд-во МГУ, 2000. – 192 с.
33. Вайда А. Кіно і решта світу: автобіографія / Анджей Вайда ; [пер. з пол. В. Авксентьева]. – К. : Етнос, 2004. – 312 с.

34. Вайнштейн О. Интервью с Жаком Деррида / О. Вайнштейн // Мировое древо. – 1992. – № 1. – С. 73–80.
35. Валери П. Об искусстве / Поль Валерии ; [пер. с фр.]. – М. : Искусство, 1976. – 622 с.
36. Ванхузер К.Дж. Искусство понимания текста. Литературоведческая этика и толкование Писания / Кевин Дж. Ванхузер ; [пер. с англ.] – Черкассы : Коллоквиум, 2007. – 736 с.
37. Васильев Є.М. Інтертекстуальність у драматургії ХХ століття: Владімір Набоков і Ежен Йонеско [Електронний ресурс] / Є.М. Васильєв. – Режим доступу : <http://eprints.zu.edu.ua/1014/1/06vemnei.pdf>.
38. Верещагина Т.Н. Парадигматический феномен в философии / Т.Н. Верещагина // Образование и социальное развитие региона. – Барнаул, 2001. – №1/2. – С. 206–209.
39. Виноградов В. О теории художественной речи / В. Виноградов. – М. : Высш. шк, 1971. – 240 с.
40. Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus; Філософські дослідження / Людвіг Вітгенштайн ; [пер. з нім. Є. Поповича]. – К. : Основи, 1995. – 311 с.
41. Владимирова А.И. Достоевский во французской литературе ХХ в. / А.И. Владимирова // Достоевский в зарубежных литературах : [сборник статей]. – Л. : Наука, 1978. – С. 37-60.
42. Владимирцев В. Поэтический бестиарий Достоевского / В. Владимирцев // Достоевский и мировая культура : альманах. – М. : Раритет–Классика плюс, 1999. – С. 120–134.
43. Возможность русского острова : интервью с М. Уэльбеком и Ф. Бегбедером / [провел А. Дурново] // Московские новости. – 2007. – 16 ноября.
44. Вокруг Достоевского : в 2 т. О Достоевском : [сборник статей под редакцией А. Л. Бема ; сост., вступ. ст. и коммент. М. Магидовой]. – М. : Русский путь, 2007. – Т. 1. – 576 с.

45. Воропай Т.В. В поисках себя. Идентичность и дискурс / Т.В. Воропай. – Харьков : ХГПУ, 1999. – 418 с.
46. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – [изд. 5-е, стереотип.]. – М. : Ком Книга, 2007. – 144 с.
47. Гальцова Е.Д. Достоевский в автобиографических произведениях и переписке Поля Клоделя / Е.Д. Гальцова // Наваждения: к истории «русской идеи» во французской литературе XX в. [материалы российско-французского коллоквиума (С.-Петербург, 2-3 июля 2001 г.) / отв. ред. С.Л. Фокин]. – М. : Наука, 2005. – С. 76-113.
48. Гальцова Е.Д. Достоевский во Франции: «Подпольный дух» / Е.Д. Гальцова // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель. – М. : ИМЛИ РАН, 2011. – С. 161-177.
49. Геллер Л. Предисловие. Животные в репрезентациях / Леонид Геллер // Утопия звериности. Репрезентации животных в русской культуре / [труды Лозаннского симпозиума, 2005 ; под ред. Л. Геллера]. – Лозанна–Дрогобыч : Коло, 2007. – С. 7–16.
50. Гинзбург Л.Я. О литературном герое / Л.Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1979. – 221 с.
51. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М.М. Гиршман. – 2-е изд., доп. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 560 с. – (Коммуникативные стратегии культуры).
52. Гительман Л.И. Достоевский на сценах Парижа / Л.И. Гительман // Гительман Л.И. Русская классика на французской сцене / Л.И. Гительман. – Л. : Искусство, 1978. – С. 54-77.
53. Гірняк М.О. Авторська свідомість як метатекстуальна категорія / М.О. Гірняк // Вісник Житомирського педагогічного університету. – Житомир, 2004. – Вип.15. – С. 122–126.
54. Гірняк М.О. Поняття автора й авторської свідомості в контексті термінологічних проблем сучасного літературознавства // Вісник

- Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2005. – Вип. 22. – С. 168–172.
55. Глюксман А. Достоевский на Манхэттене / Андре Глюксман ; [пер. с фр. В. Бабинцева]. – Екатеринбург : У-Фактория, 2006. – 224 с.
56. Глюксман А. Одинадцята заповідь / Андре Глюксман ; [упор. К. Сігова ; пер. з фр. О. Шевченка та Є. Єременко]. – К. : Дух і Літера, 1994. – 288 с.
57. Гольберг М.Я. О.О. Потебня і проблема невимовного в поезії та філософії / М.Я. Гольберг // Потебня й актуальні питання мови та культури : зб. наук. праць. – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2004. – С. 307-313.
58. Горбань А. Відношення «Письменник – Персонаж» у сучасному літературознавчому вжитку: повернення блудного автора // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Випуск 33: Теорія літератури та порівняльне літературознавство. – Част. 2. – Львів, 2004. – С. 146–152.
59. Грабович Г. Символічна автобіографія у прозі Миколи Хвильового / Г. Грабович // Грабович Г. Тексти і маски. – К. : Критика, 2005. – С. 237-257.
60. Гром'як Р.Т. До проблеми сприймання літературного твору / Р.Т. Гром'як // Давнє і сучасне : вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль : Лілея, 1997. – С. 17–33.
61. Гург М. Трансформація мотивов «Кроткой» в повісти Ф. Мориака «Тереза Дескеру» / Марианн Гург // Достоевский и мировая культура. – СПб. : Серебряный век, 1999. – № 13. – С. 132–138.
62. Гловінський М. Інтертекстуальність / Міхал Гловінський // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. ; [упоряд. Б. Бакули ; пер. з пол. С. Яковенка]. – К. : Вид. дім «Києво–Могилянська академія», 2008. – С. 284–309.
63. Двадцать первый / ХХІ век глазами Достоевского : перспективы человечества / Материалы Международной конференции, состоявшейся в

- Университете Тоба (Япония) 22-25 августа 2000 года. – М. : Грааль, 2002. – 560 с.
64. Демьянков В.З. Парадигма в лингвистике и теории языка // Горизонты современной лингвистики: Традиции и новаторство ; [сб. в честь Е.С. Кубряковой / отв. ред. Н.К. Рябцева]. – М.: Языки славянских культур, 2009. – (Studia philologica). – С. 27–37.
65. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида ; [пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой]. – М. : Ad Marginem, 2000. – 512 с.
66. Дзик Р.А. «Достоевський на Манхеттені»: французька інтерпретація «російського нігілізму» / Р.А. Дзик // Питання літературознавства : науковий збірник / гол. ред. О.В. Червінська. – Чернівці : Рута, 2010. – Вип. 80. – С. 184–190.
67. Дзик Р.А. Генеруюча функція світоглядних аналогій: літературні витоки реалістичної поезики Жоржа Бернаноса / Р.А. Дзик // Питання літературознавства : науковий збірник / гол. ред. О.В. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – Вип. 84. – С. 8–17.
68. Дзик Р.А. Жанрова ідентифікація роману Ф.М. Достоевського «Підліток» / Р.А. Дзик // Питання літературознавства : науковий збірник / гол. ред. О.В. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. – Вип. 82. – С. 65–71.
69. Дзик Р.А. Окремі образно-тематичні версії російської класики в інтерпретації новітньої французької літератури / Р.А. Дзик // Науковий вісник Чернівецького національного університету : збірник наукових праць. – Вип. 565 : Романо-слов'янський дискурс. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – С. 180–184.
70. Дзик Р.А. Олександр Потебня і теорія інтертекстуальності / Р.А. Дзик // Питання літературознавства : науковий збірник / гол. ред. О.В. Червінська. – Чернівці : Рута, 2010. – Вип. 81. – С. 37–44.
71. Дзик Р.А. Онтологічний сенс феномена дитини за Достоевським / Р.А. Дзик, О.В. Червінська // Іноземна філологія : український науковий

- збірник. – Львів : Львівський нац. ун-т, 2007. – Вип. 119 (2). – С. 158–166.
72. Дзик Р.А. Роман Мішеля Уельбека «Можливість острова» як інверсія утопії / Р.А. Дзик // Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики : науковий журнал / редкол.: В.І. Кушнерик, О.І. Огуй та ін. – Чернівці : Книги ХХІ, 2011. – Вип. 3. – С. 37–45.
73. Дзик Р.А. Становлення впливу Ф.М. Достоевського на французьку літературну традицію / Р.А. Дзик // Русская литература. Исследования : сб. научных трудов / редкол: А.Ю. Мережинская и др. – К. : Логос, 2011. – С. 258–256.
74. Дзик Р.А. Трансгресія містичної реальності Ф. Достоевського у практику письма Жоржа Бернаноса / Р.А. Дзик // Поетика містичного : [колективна монографія] / упорядк. О. Червінської. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – С. 264–285.
75. Дзик Р.А. Ф.М. Достоевський в романі Ф. Бегбеде «Простіть і відпустіть»: інтертекстуальний аспект / Р.А. Дзик // Вісник Львівського університету. Серія «Іноземні мови» : збірник наукових праць. – Львів : Львівський нац. ун-т, 2011. – С. 103–109.
76. Дзик Р.А. Феномен сповіді в літературних жанрових інтерпретаціях / Р.А. Дзик // Питання літературознавства : науковий збірник / гол. ред. О.В. Червінська. – Чернівці : Рута, 2009. – Вип. 77. – С. 231–239.
77. Дзик Р.А. Функція опозиції тваринного і людського у творчості М. Уельбека / Р.А. Дзик // Сучасні літературознавчі студії. Топос тварини як антропологічне дзеркало : збірник наукових праць / гол. ред. В.І. Фесенко. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2011. – Вип. 8. – С. 94–105.
78. Дзык Р.А. Рецепция «Подростка» Ф.М. Достоевского как романа-исповеди / Р.А. Дзык // IV International Symposium Contemporary Issues of Literary Criticism «The Epoch of Classical Realism: 19th-Century Cultural and Literary Tendencies» / ed. Irma Ratiani. – Tbilisi : Institute of Literature Press, 2011. – P. 517–523.

79. Дзюба І. Поетика О.О. Потєбні й українське літературознавство / І. Дзюба // Потєбня й актуальні питання мови та культури : зб. наук. праць. – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2004. – С. 4–12.
80. Диалог писателей. Из истории русско-французских культурных связей XX века. 1920 – 1970. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – 960 с.
81. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972–1990.
82. Дуб К. Автобіографічний синерген / К. Дуб // Слово і час. – 2001. – № 4. – С. 15–23.
83. Дугин А. Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли / А. Дугин. – М. : Евразийское Движение, 2009. – 744 с.
84. Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) : [кол. моногр. / под. ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня]. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – 288 с.
85. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко ; [пер. з англ. М. Гірняк]. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
86. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; [пер. з англ. В. Шовкуна]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
87. Еремеев Л.А. Французский литературный модернизм. Традиции и современность / Л.А. Еремеев. – К. : Наук. думка, 1991. – 120 с.
88. Ермен І. Олександр Опанасович Потєбня і сприйняття його на Заході / І. Ермен // Потєбня й актуальні питання мови та культури : зб. наук. праць. – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2004. – С. 141–149.
89. Женетт Ж. Фигуры : работы по поэтике : в 2 т. / Жерар Женетт [общ. ред., вступ. ст. С. Зенкина ; пер. с фр. Е. Васильева и др.]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
90. Жид А. Собрание починений : в 7 т. / Андре Жид. – М. : ТЕРРА–Книжный клуб, 2002. – Т. 6. – 464 с.

91. Жолковский А.К. Работы по поэтике выразительности : Инварианты – Тема – Приемы – Текст / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. – М. : Прогресс, 1996. – 344 с.
92. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы / А.К. Жолковский. – М. : Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1994. – 428 с.
93. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д.В. Затонский. – Харьков : Фолио, 2000. – 256 с. – (Между прошлым и будущим: культура).
94. Зонина Л.А. Тропы времени. Заметки об исканиях французских романистов (60–70-е гг.) / Л.А. Зонина. – М. : Худож. лит., 1984. – 263 с.
95. Зубрицька М.О. Homo legens: читання як соціокультурний феномен / М.О. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
96. Иванов Вяч.Вс. Очерки по истории и предыстории семиотики / Вяч.Вс. Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М. : Языки русской культуры, 1999. – Том I. – С. 604–811.
97. Иванов Вяч.И. Лик и личины России : Эстетика и литературная теория / Вяч.И. Иванов ; [вступ. ст., предисл. С. С. Аверинцева]. – М. : Искусство, 1995. – 669 с.
98. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Ингарден ; [пер. с пол. А. Ермилова, Б. Федорова]. – М. : Иностран. лит., 1962. – 572 с.
99. Иустин (Попович) преп. Философия и религия Ф. М. Достоевского / Преподобный Иустин (Попович). – Минск : Издатель Д. В. Харченко, 2007. – 312 с.
100. Ільчук Ю. Теорія автора і структурно-суб'єктний аналіз тексту // Наукові записки НаУКМА. – Т.4. – Філологія. – К.: КМ Academia, 1998. – С. 12–17.
101. Камю А. Вибрані твори : в 3 т. / Альбер Камю. – Харків : Фоліо, 1996–1997.

102. Кантемир Н.В. Рецепт романної творчості Мішеля Уельбека в сучасній критиці / Н. В. Кантемир // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія». – Харків : Харківський нац. ун-т. – 2010. – № 901. – Вип. 59. – С. 179–183.
103. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – изд. 6-е. – М. : ЛКИ, 2007. – 264 с.
104. Карякин Ю.Ф. Достоевский и канун XXI века / Ю.Ф. Карякин. – М. : Сов. писатель, 1989. – 656 с.
105. Квадратура смысла : Французская школа анализа дискурса / [пер. с фр. и португ. ; общ. ред. и вступ. ст. П. Серио ; предисл. Ю. С. Степанова]. – М. : Прогресс, 1999. – 416 с.
106. Кимелев Ю.А. Западная философская антропология на рубеже XX–XXI веков : аналитический обзор / Ю.А. Кимелев. – М. : ИНИОН РАН, 2007. – 76 с.
107. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века) / Е.Н. Ковтун. – М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1999. – 308 с.
108. Кодак М.П. Авторська свідомість і класична поетика / М.П. Кодак. – К. : ПЦ «Фоліант», 2006. – 336 с.
109. Кожинов В. Достоевский или герои Достоевского? / В. Кожинов // Вопросы литературы. – 1966. – № 9. – С. 208–209.
110. Козеллек Р. К вопросу о темпоральных структурах в историческом развитии понятий / Райнхарт Козеллек // История понятий, история дискурса, история метафор : сборник статей / [под редакцией Ханса Эриха Бёдекера ; пер. с нем. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 328 с.
111. Компаньон А. Демон теории / Антуан Компаньон ; [пер. с фр.]. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.

112. Кораблева Н.В. Интертекстуальность литературного произведения : учеб. пособие / Н.В. Кораблева. – Донецк : Кассиопея, 1999. – 28 с.
113. Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б.О. Корман. – Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
114. Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст / Г.К. Косиков // Барт Р. S/Z. – 3-е изд. – М. : Академический Проект, 2009. – С. 5-42.
115. Косиков Г.К. Текст / Интертекст / Интертекстология. Предисловие / Г.К. Косиков // Пьеге–Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге–Гро. – М. : ЛКИ, 2008. – С. 8–47.
116. Кристева Ю. Бахтин: Слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1993. – № 3/4. – С. 5–24.
117. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Юлия Кристева ; [пер. с франц.]. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 656 с. – (Книга света).
118. Кроо К. «Творческое слово» Ф.М. Достоевского – герой, текст, интертекст / Каталин Кроо. – СПб. : Академический проект, 2005. – 288 с.
119. Кузнецова А. Становление мистического «Я» у Филиппа Жакоте через воздействие творчества Достоевского (Примечания к «Запискам из подполья») / А. Кузнецова // Достоевский и современность : Материалы XXI Международных Старорусских чтений. – Великий Новгород, 2007. – С. 153-159.
120. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н.А. Кузьмина. – [изд. 5-е.]. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 272 с.
121. Кун Т. Структура научных революций / Т. Кун ; [пер. с англ.]. – М. : Прогресс, 1977. – 304 с.
122. Кусаинов А.А. Французская «новая философия» и культура постмодерна / А.А. Кусаинов. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2003. – 164 с.
123. Кушкин Е.П. Альбер Камю. Ранние годы / Е.П. Кушкин. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1982. – 184 с.

124. Лановик З.Б. *Hermeneutica Sacra* / З.Б. Лановик. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 587 с.
125. Лаут Р. *Философия Достоевского в систематическом изложении* / Райнхард Лаут. – М. : Республика, 1996. – 447 с.
126. Левицкий С. Предисловие / С. Левицкий // Лосский Н.О. Достоевский и его христианское миропонимание. – Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1953. – С. I–VI.
127. Леметр Ж. *Этюды о русских писателях* / Жюль Леметр. – Одесса : Тип. Исаковича, 1893. – 32 с. – (Международная библиотека. № 4).
128. Лосев А.Ф. *История античной эстетики* : в 8 т. / А.Ф. Лосев. – Харьков : Фолио, Москва : АСТ, 2000.
129. Лотман Ю.М. *Избранные статьи* : в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Таллин : Александра, 1992-1993.
130. Мамардашвили М.К. *Лекции о Прусте (психологическая типология пути)* / М.К. Мамардашвили. – М. : Ad Marginem, 1995. – 548 с.
131. Мантуло Н.Б. Парадигма як концепт теоретичного дискурсу масової комунікації / Н.Б. Мантуло // Наукові записки Інституту журналістики : науковий збірник ; [за ред. В.В. Різуна]. – К., 2010. – Т. 40. – Липень–вересень. – С. 25-30.
132. Марсель Пруст в русской литературе : [сборник /сост. О.А. Васильева, М.В. Линдстрем]. – М. : Рудомино, 2000. – 255 с.
133. Марсель Г. *Номо виатор* / Габріель Марсель ; [пер. з фр. В. Шовкуна]. – К. : Видавничий дім «КМ Academia» ; Університетське видавництво «Пульсари», 1999. – 320 с. – (Християнські філософи).
134. Мацевко-Бекерська Л.В. Наратологічна проєкція концепту «герой» / Л. Мацевко-Бекерська // Питання літературознавства : науковий збірник / [гол. ред. О. В. Червінська]. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2009. – Вип. 78. – С. 278–292.

135. Меерсон О. Персонализм как поэтика : Литературный мир глазами его обитателей / Ольга Меерсон. – СПб. : Изд-во «Пушкинский Дом», 2009. – 432 с.
136. Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский / Д. С. Мережковский. – М. : Наука, 2000. – 588 с.
137. Милешин Ю.А. Достоевский и французские романисты первой половины XX века / Ю.А. Милешин. – Челябинск : Челяб. пед. ин-т, 1984. – 105 с.
138. Миловидов В.А. От семиотики текста к семиотике дискурса / Виктор Александрович Миловидов. – Тверь, 2000. – 93 с.
139. Михайловский Н.К. Жестокий талант / Н.К. Михайловский // Литературно-критические статьи. – М. : Гослитиздат, 1957. – С. 3–45.
140. Мозгова Т.А. Жанровое своеобразие романов М. Уэльбека «Элементарные частицы» и «Возможность острова» / Т.А. Мозгова // Весці БДПУ. Сер. 1. «Педагогіка. Псіхалогія. Філалогія». – Мінск, 2008. – № 2. – С. 99-103.
141. Моруа А. В поисках Марселя Пруста : биография / Андре Моруа [пер. с фр.]. – СПб. : Лимбус Пресс, 2000. – 384 с.
142. Москвин В.П. Интертекстуальность : Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили / Василий Павлович Москвин. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – 168 с.
143. Мотылева Т.Л. Два взгляда на Достоевского: М. де Вогюэ и Дьердь Лукач / Т.Л. Мотылева // Достоевский : материалы и исследования. – Л. : Наука, 1988. – Т. 8 . – С. 218-227.
144. Мотылева Т.Л. Достоевский и мировая литература (к постановке вопроса) / Т.Л. Мотылева // Мотылева Т.Л. Иностранная литература и современность : статьи / Т.Л. Мотылева. – М. : Сов. писатель, 1961. – С. 212–274.

145. Мотылева Т.Л. Толстой и Достоевский : их мировое значение / Т.Л. Мотылева // Ясноплянський збірник. – Тула : Приокське книжне видавництво, 1974. – Вип. 10. – С. 58-83.
146. Мукаржовський Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Ян Мукаржовський ; [пер. с чешск.]. – М. : Искусство, 1994. – 606 с.
147. Набитович І. Біблійний глокалізм у художній літературі versus літературна традиція та інтертекстуальність: назад у майбутнє / І. Набитович // Поетика містичного : [колективна монографія] / упорядк. О. Червінської. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – С. 59–79.
148. Національні варіанти літературної компаративістики / [Д.С. Наливайко, Т.Н. Денисова, О.В. Дубініна та ін.]. – К. : Стилос, 2009. – 750 с.
149. Неистовая ирония : интервью с писателем Ф. Бегбедером / [провела Т. Матанцева] // Независимая газета. – 2008. – 15 февраля.
150. Нич Р. Світ тексту : постструктуралізм і літературознавство / Ришард Нич ; [пер. з пол. О. Галета]. – Львів : Літопис, 2007. – 316 с.
151. Нікоряк Н.В. Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту : [монографія] / Н.В. Нікоряк. – Чернівці : Місто, 2011. – 240 с.
152. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / Фрідріх Ніцше ; [пер. з нім. А. Онишка, П. Тарашука]. – К. : Основи, Дніпро, 1993. – 415 с.
153. Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) / А.Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
154. Огурцов А.П. Парадигма / А.П. Огурцов // Новая философская энциклопедия : в 4 т. – М. : Мысль, 2010. – Т. 3. – С. 194-194.
155. Орехов В.В. Миф о России во французской литературе первой половины XIX века / В.В. Орехов. – Симферополь : Симферопольская городская типография, 2008. – 200 с.
156. Орехов В.В. Русская литература и национальный имидж (Имагологический дискурс в русско-французском литературном диалоге) / В.В. Орехов. – Симферополь : АнтикВА, 2006. – 608 с.

157. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гасет ; [пер. з ісп.]. – К. : Основи, 1994. – 420 с.
158. Павлов А.Ю. К вопросу о генезисе парадигматической лексики [Электронный ресурс] А.Ю. Павлов // ПАРАДАНГМА, 2007. – Режим доступа : <http://www.paradangma.ru/clause/pavlovi/2.html>.
159. Павлова А.Б. Понятие парадигмы в космогонических текстах ведической традиции и философии Платона [Электронный ресурс] / А.Б. Павлова // ПАРАДАНГМА, 2007. – Режим доступа : <http://www.paradangma.ru/clause/pavlovi/1.html>.
160. Пантелей И. Достоевский и его французские читатели / И. Пантелей // Достоевский и XX век : в 2 т. ; [под редакцией Т.А. Касаткиной]. – М. : ИМЛИ РАН, 2007. – Т. 2. – С. 250–272.
161. Пеги Ш. Избранное: Проза. Мистерии. Поэзия / Шарль Пеги [пер. с фр.]. – М. : Русский путь, 2006. – 400 с.
162. Писатели Франции о литературе : сборник статей / [сост. и предисл. Т. Балашовой и Ф. Наркирьера]. – М. : Прогресс, 1978. – 469 с.
163. Платон. Собрание починений : в 4 т. ; [пер. с древнегреч. / общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи]. – М. : Мысль, 1994. – Т. 3. – 654 с. – (Филос. наследие).
164. Поетика містичного : [колективна монографія] / упорядк. О. Червінської. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – 320 с.
165. Потебня А.А. Слово и миф / А.А. Потебня. – М. : Правда, 1989. – 624 с. – (Из истории отечественной философской мысли).
166. Пресняков О.П. А.А. Потебня и русское литературоведение конца XIX – начала XX века / О.П. Пресняков. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1978. – 230 с.
167. Просалова В.А. Інтертекстуальність художнього тексту : текстотвірний і рецептивний аспекти : [монографія] / Віра Просалова, Олена Бердник. – Донецьк : Норд-прес, 2010. – 152 с.

168. Пруст М. Против Сент-Бева : статьи и эссе / Марсель Пруст ; [пер. с фр. Т.В. Чугуновой]. – М. : ЧеРо, 1999. – 224 с.
169. Пруст М. У пошуках втраченого часу : в 7 т. / Марсель Пруст ; [пер. з фр. А. Перепаді] – К.: Юніверс, 1997-2002.
170. Пыпинъ А.Н. Русскій романъ за границей / А.Н. Пыпинъ // Вѣстникъ Европы. – Кн. 9. – Сентябрь, 1886. – С. 301–344.
171. Пъеге–Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Натали Пъеге–Гро ; [пер. с фр. ; общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова]. – М. : ЛКИ, 2008. – 240 с.
172. Риза-Заде Ф. Достоевский в западной критике / Фатима Риза-Заде // Литература и марксизм. Журнал теории и истории литературы, 1929. – Кн. 3. – С. 139-176.
173. Риза-Заде Ф. Достоевский и современная французская литература / Фатима Риза-Заде // Печать и революция. – М. : Государственное издание, 1927. – № 6. – С. 34–52.
174. Рихло П.В. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст : [монографія] / Петро Васильович Рихло. – Чернівці : Рута, 2005. – 584 с.
175. Роб-Грийе А. Романески / Ален Роб-Грийе ; [пер. с фр.]. – М. : Ладомир, 2005. – 622 с.
176. Родъ Э. Идеалистическая реакція въ современной французской литературѣ / Эдуардъ Родъ // Русскій вѣстникъ. – Т. 224, январь 1893. – С. 135–157.
177. Родъ Э. Русскій роман и французская литература / Эдуардъ Родъ // Русскій вѣстникъ. – Т. 227, август 1893. – С. 207–227.
178. Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития / В.В. Розанов ; [сост., вступ. статья В.В. Ерофеева ; коммент. Олега Дарка]. – М. : Искусство, 1990. – 605 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
179. Русская религиозно-философская мысль XX в. : сборник статей / [под ред. Н.П. Полторацкого]. – Питтсбург : Отдел славянских языков и литератур Питтсбургского университета, 1975. – 414 с.

180. Сабат Г.П. У лабіринтах утопії й антиутопії / Г.П. Сабат. – Дрогобич : Коло, 2002. – 160 с.
181. Сальвестрони С. Біблейские и святоотеческие источники романов Достоевского / Симонетта Сальвестрони. – СПб. : Академический проект, 2001. – 187 с. – (Современная западная русистика).
182. Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение / Людмила Ивановна Сараскина. – М. : Сов. писатель, 1990. – 480 с.
183. Сараскина Л.И. Испытание будущим. Ф.М. Достоевский как участник современной культуры / Л.И. Сараскина. – М. : Прогресс-Традиция, 2010. – 600 с.
184. Саррот Н. Тропизмы. Эра подозрения / Натали Саррот. – М. : Полинформ-Талбури, 2000. – 448 с.
185. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології / Ж.-П. Сартр. – К.: Основи, 2001. – 854 с.
186. Сартр Ж.-П. Что такое литература? Слова / Жан-Поль Сартр ; [пер. с фр.]. – Минск : ООО «Попурри», 1999. – 448 с.
187. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов. – М. : Политиздат, 1989. – С. 319-344.
188. Сканлан Д. Достоевский как мыслитель / Джеймс Сканлан [пер. с англ.]. – СПб. : Академический проект, 2006. – 255 с. – (Современная западная русистика).
189. Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно–критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – [2-е вид., доп.]. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
190. Смирнов И.П. Порождение интертекста : Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака / И.П. Смирнов. – [2-е изд.]. – СПб. : С.-Петербург. гос. ун-т, 1995. – 193 с.
191. Смирнова Н.Н. Теория автора как проблема / Н.Н. Смирнова // Литературоведение как проблема. – М. : Наука, 2001. – С. 376-392.

192. Солерс Ф. Війна смаку / Філіп Солерс ; [пер. з фр. А. Рєпи]. – К. : К.І.С., 2011. – 472 с.
193. Соловьев В.С. Сочинения : в 2 т. / В.С. Соловьев ; [общ. ред. и сост. А.В. Гулыги, А.Ф. Лосева ; примеч. С.Л. Кравца и др.]. – М. : Мысль, 1988. – (Филос. наследие).
194. Степанян К.А. «Сознать и сказать» : «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского / К.А. Степанян. – М. : Раритет, 2005. – 512 с.
195. Степун Ф. «Бесы» и большевистская революция / Федор Августович Степун // Встречи. – Мюнхен : Товарищество зарубежных писателей, 1962. – С. 38-57.
196. Сулович Н. Марсель Пруст читает Достоевского и Толстого / Н. Сулович, И. Розенталь // Вопросы литературы. 1971. – № 11. – С. 252-254.
197. Сухачев Н.Л. Достоевский на французской сцене / Н.Л. Сухачев // Литературное наследство. – М. : Наука, 1973. – Т. 86. – С. 741-760.
198. Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи : [антологія / за заг. ред. Дмитра Наливайка]. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – 487 с.
199. Тадье Ж.-І. Марсель Пруст / Жан-Ів Тадье ; [пер. з фр.]. – К. : Юніверс, 2011. – 616 с.
200. Тичер С. Методы анализа текста и дискурса / Тичер С., Мейер М. и др. [пер. с англ.]. – Х. : Изд-во Гуманитарный Центр, 2009. – 356 с.
201. Тодоров Цв. Поняття літератури та інші есе / Цветан Тодоров ; [пер. з фр.]. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006.
202. Томашевский Б.В. Стих и язык : филологические очерки / Б.В. Томашевский. – М.-Л. : ГИХЛ, 1959. – 472 с.
203. Томпсон Д.Э. «Братья Карамазовы» и поэтика памяти / Диана Эннинг Томпсон ; [пер. с англ.]. – СПб. : Академический проект, 2000. – 344 с.

204. Тороп П.Х. Достоевский : история и идеология / Петер Хербертович Тороп. – Тарту, 1997. – 170 с.
205. Традиційні сюжети та образи : [колективна монографія] / А.Р. Волков, В.В. Курилик, О.В. Бойченко, П.В. Рихло, Ю.І. Попов. – Чернівці : Місто, 2004. – 442 с.
206. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Юрий Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 575 с.
207. Уельбек М. Возможность острова / Мишель Уельбек ; [пер. з фр. І.С. Рябчия]. – Харків : Фоліо, 2007. – 414 с. – (Література).
208. Уэльбек М. Враги общества / Мишель Уэльбек, Бернар-Анри Леви ; [пер. с фр. Е. Кожевниковой]. – М. : Иностранка, 2009.
209. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н.А. Фатеева. – [изд. 3-е, стереотип.]. – М. : КомКнига, 2007. – 280 с.
210. Федоров В. Автор як онтологічна проблема / В. Федоров // Слово і час. – 2003. – №10. – С. 55–58.
211. Федоров В.В. Проблемы поэтического бытия / В.В. Федоров. – Донецк : ДонНУ, 2008. – 492 с.
212. Фесенко В.І. Передмова / В.І. Фесенко // Бернанос Ж. Під сонцем сатани; Щоденник сільського кюре : романи ; [пер. з фр. В. Шовкун]. – К. : Юніверс, 2002. – С. 5.
213. Фесенко В.І. Творчість Жоржа Бернаноса : поетика події та пророцтва. – К., 1998. – 208 с.
214. Фізер І. Чи таки смерть автора? / І. Фізер //Слово і час. – 2003. – №10. – С. 50–55.
215. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи : в 2 т. / Гюстав Флобер. – М. : Худож. лит., 1984. – Т. 2. – 502 с.
216. Фокин П.Е. Достоевский : человек и икона // Достоевский без глянца. – СПб. : Амфора, 2007. – С. 7–15.

217. Фокин П.Е. Самоубийство Кириллова : поэтика мистического / П.Е. Фокин // Достоевский и современность : материалы XVI Международных старорусских чтений. – Старая Русса, 2002. – С. 212-221.
218. Фокин С.Л. «Русская идея» во французской литературе XX века / С.Л. Фокин. – СПб. : Изд. дом С.-Петербур.гос.ун-та, 2003. – 211 с.
219. Фокин С.Л. Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь / С.Л. Фокин. – СПб. : Алатейя, 1999. – 384 с. – (Gallicinium).
220. Формалізм : збірник статей / [упоряд. Олена Галета, Зоряна Рибчинська]. – Львів : Літопис, 2004. – 144 с.
221. Французская литература выходит из чистилища : виртуальный круглый стол : интервью с французскими писателями ; [сост. и пер. с фр. Н. Мавлевич] // Иностранная литература. – 1999. – № 10. – С. 229-245.
222. Франчук В.Ю. Вивчення спадщини О.О. Потебні в Україні (1975-2000) / В.Ю. Франчук // Потебня й актуальні питання мови та культури : зб. наук. праць. – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2004. – С. 150-156.
223. Фредерик Бегбедер : В России красота – это национальный спорт : интервью с писателем / [провел Ю. Коваленко] // Известия. – 2007. – 3 октября.
224. Фредерик Бегбедер : Я думаю, что роль писателя – беспокоить публику : Online конференция [Электронный ресурс] // РИА Новости. – 2008. – 15 января. – Режим доступа : <http://www.rian.ru/online/20080115/96858479.html>.
225. Фридлиндер Г.М. Достоевский и мировая литература / Г.М. Фридлиндер. – [2-е изд.] – Л. : Сов. писатель, 1985. – 454 с.;
226. Фуко М. Археология знания / Мишель Фуко ; [пер. с фр. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой ; вступ. ст. А.С. Колесникова]. – СПб. : ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. – 416 с. – (Ars Pura. Французская коллекция).

227. Хайдеггер М. Исток художественного творения / Мартин Хайдеггер ; [пер. с нем. А.В. Михайлова]. – М. : Академический Проект, 2008. – 528 с. – (Философские технологи : философия).
228. Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Оге А. Ханзен-Лёве ; [пер. с нем. С.А. Ромашко]. – М. : Языки русской культуры, 2001. – 672 с.
229. Червинская О.В. Пушкин, Набоков, Ахматова: метаморфизм русского лирического романа : [монография] / О.В. Червинская. – Черновцы : Рута, 1999. – 152 с.
230. Червінська О.В. Після Потебні, після Білецького, після Чижевського, після Затонського: сучасна українська літературознавча думка в межах ідей герменевтики та рецептивної теорії / О.В. Червінська // Питання літературознавства : науковий збірник / [гол. ред. О.В. Червінська]. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. – Вип. 81. – С. 3–23.
231. Червінська О.В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту / О.В. Червінська, І.М. Зварич, А.В. Сажина. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2009. – 284 с.
232. Чернявская В.Е. Лингвистика текста : Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность / В.Е. Чернявская. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 248 с.
233. Чудаков А.П. А.А. Потебня / А.П. Чудаков // Академические школы в русском литературоведении. – М. : Наука, 1975. – С. 305–354.
234. Чудаков А.П. В.В. Виноградов и его теория поэтики / А.П. Чудаков // Чудаков А.П. Слово – вещь – мир : От Пушкина до Толстого : Очерки поэтики русских классиков. – М. : Современный писатель, 1992. – С. 219-264.
235. Шайтанов И.О. Компаративистика и/или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики / И.О. Шайтанов. – М. : РГГУ, 2010. – 656 с.

236. Шаповал М. Интертекст у світлі рампи : міжтекстові та міжсуб'єктивні реляції української драми : [монографія] / М. Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с.
237. Шаулов С.С. Н.Н. Страхов как творец и персонаж литературных контекстов: между Ф.М. Достоевским и Л.Н. Толстым / С.С. Шаулов – Уфа : Издательство БГПУ, 2011. – 84 с.
238. Шестов Л. Достоевский и Ницше / Л. Шестов // Сочинения : в 2 т. – Томск : Водолей, 1996. – Т. 1. – С. 317–464.
239. Шестов Л. Пророческий дар / Л. Шестов // О Достоевском : Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов ; [сборник статей / сост. В.М. Борисов, А.Б. Рогинский]. – М. : Книга, 1990. – С. 119-127.
240. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Жан-Мари Шеффер ; [пер. с фр. ; послесл. С.Н. Зенкина]. – М. : Едиториал УРСС, 2010. – 192 с.
241. Шиллер Ф.П. «Легенда о Достоевском» в западно-европейской литературной критике / Ф.П. Шиллер // Литература и марксизм. Журнал теории и истории литературы, 1928. – Кн. 5. – С. 95-106.
242. Шихова И. Европейская утопическая традиция: французские истоки и эволюция / И. Шихова // Materialele colocviului international «Francopolifonie ca vector al comunicării». – Chisinau : ULIM, 2006. – С. 208–214.
243. Шкловский В. Избранное : в 2 т. / В. Шкловский. – М. : Худож. лит., 1983.
244. Шкловский В.Б. О теории прозы / В.Б. Шкловский. – [2-е изд., репр.] – Michigan : Ardis, 1985. – 266 с.
245. Шкловский В.Б. Потехня / В.Б. Шкловский // Поэтика : сб. по теории поэт. яз. – Пг., 1919. – Вып. I. – С. 3–6.
246. Шмид В. Проза как поэзия : Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард / Вольф Шмид. – [2-е изд., испр. и расш.]. – С.Пб. : ИНАПРЕСС, 1998. – 352 с.

247. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Языки славянской культуры, 2008. – 304 с.
248. Шульц фон О. Светлый, жизнерадостный Достоевский / Оскар фон Шульц. – Петрозаводск : Изд-во Петрозаводского университета, 1999. – 367 с.
249. Шумська О.М. Парадигми рецептивної критики (з досвіду констанцької школи та школи «критики читацької реакції») : автореф. на здобуття вч. звання к.філол.н. : спец. 10.01.05 – «Порівняльне літературознавство» / О.М. Шумська. – Дніпропетровськ, 2006. – 20 с.
250. Эйхенбаум Б.М. Теория «формального метода» [Электронный ресурс] / Б.М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б.М. Литература : Теория. Критика. Полемика. – Л. : Прибой, 1927. – С. 116-148. – Режим доступа : http://www.opojaz.ru/method/method_intro.html.
251. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Умберто Эко ; [пер. с итал. Е. А. Костюкович]. – СПб. : Симпозиум, 2007. – 92 с.
252. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / Умберто Эко ; [пер. с англ. А. Глебовской]. – СПб. : Симпозиум, 2002. – 288 с.
253. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Роман Якобсон // Структурализм: «за» и «против» : сб. статей. – М. : Прогресс, 1975. – С. 193–230.
254. Якобсон Р. Работы по поэтике : переводы / Роман Якобсон ; [сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова]. – М. : Прогресс, 1987. – 464 с.
255. Якобсон Р. Формальная школа и современное русское литературоведение / Роман Якобсон ; [пер. с чешск. Е. Бобраковой-Тимошкиной]. – М. : Языки славянских культур, 2011. – 280 с.
256. Якобсон Р. Что такое поэзия? / Р. Якобсон // Язык и бессознательное (Работы разных лет). – М. : Гнозис, 1996. – С. 106–118.
257. Ямпольский М.В. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М.В. Ямпольский. – М. : РИК «Культура», 1993. – 464 с.
258. Яремко Р. Концепція імпліцитного автора та її теоретичні модифікації у західному літературознавстві другої половини ХХ століття /

- Р. Яремко // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Том ССLVII. Праці Філологічної секції. – Львів, 2009. – С. 248–256.
259. Яус Г.Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яус ; [пер. з нім. Р. Свято, П. Таращука]. – К. : Основи. – 624 с.
260. Allain L. Dostoïevski et Dieu / Louis Allain. – Paris : Desclée de Brouwer, 1995. – 173 p.
261. Allain L. Dostoïevski et l'autre / Louis Allain. – Paris : Institut d'études slaves, 1984. – 202 p. – (Lettres et Civilisations Slaves).
262. Althen G. Dostoïevski: le meurtre et l'espérance / Gabrielle Althen. – Paris : Cerf, 2006. – 188 p. – (Cerf littérature).
263. Arban D. Dostoïevski le coupable / Dominique Arban. – Paris : R. Julliard, 1953. – 275 p.
264. Arban D. Dostoïevski par lui-meme / Dominique Arban. – Paris : Éditions du Seuil, 1962. – 192 p.
265. Arban D. Les Années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski / Dominique Arban. – Paris : Payot, 1968. – 397 p.
266. Arrabal F. Le Jardin des délices. Bestialité érotique. Une tortue nommée Dostoïevski / Fernando Arrabal. – Paris : Ed. Christian Bourgois, 1970. – 187 p.
267. Baudement A. Gide et Dostoïevski / Anny Baudement. – Dijon, 1966. – 284 p.
268. Bauman R. A World of Others' Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality / Richard Bauman. – Malden, MA : Blackwell Publishing, 2004. – 184 p.
269. Beigbeder F. Au secours pardon : roman / Frédéric Beigbeder. – Paris : Grasset, 2007. – 318 p.
270. Benoît J.-L. Dostoïevski, Camus et le Grand Inquisiteur : au-delà d'un mythe / Jean-Louis Benoît // Cause commune : revue citoyenne d'actualité réfléchie, 2008. – № 4, automne-hiver. – P. 177-186.

271. Besançon A. Dostoïevski [Электронный ресурс] / Alain Besançon : [communication d'Alain Besançon prononcée en séance publique devant l'Académie des sciences morales et politiques le lundi 10 février 2003] // Canal Académie. – Режим доступа : <http://www.canalacademie.com/ida83-Dostoievski.html>.
272. Breton A. Manifeste du surréalisme / André Breton. – Paris : Kra, 1929. – 206 p.
273. Cadot M. Dostoïevski d'un siècle à l'autre ou La Russie entre Orient et Occident / Michel Cadot. – Paris : Maisonneuve & Larose, 2001. – 350 p.
274. Camus A. Carnets / Albert Camus. – Paris : Gallimard, 1962-1989.
275. Camus A. Les possédés : pièce en trois parties adaptée du roman de Dostoïevski / Albert Camus. – Paris : Gallimard, 1959. – 183 p.
276. Catteau J. Dostoïevski / Jacques Catteau, Jacques Rolland. – Lagrasse : Verdier, 1983. – 252 p. – (Cahiers de la Nuit surveillée).
277. Catteau J. La création littéraire chez Dostoïevski / Jacques Catteau. – Paris : Institut d'études slaves, 1978. – 609 p. – (Bibliothèque russe).
278. Claudel P., Gide A. Correspondance / Paul Claudel, André Gide. – Paris : Gallimard, 1949. – 399 p.
279. Compagnon A. La Seconde main ou le travail de la citation / Antoine Compagnon. – Paris : Seuil, 1979. – 414 p.
280. Copeau J. The brothers Karamazov : a play in five acts ; [based on Dostoevsky's novel] / Jacques Copeau, Jean Crouè ; translated by Rosalind Ivan. – New-York : Published for the Theatre Guild by Doubleday, Page & Company, 1927. – 162 p.
281. Copeau J. Les frères Karamazov : drama en cinq actes d'après Dostoëvsky / Jacques Copeau, Jean Crouè. – Paris : Gallimard, 1946. – 204 p.
282. Copeau J. The Brothers Karamazov : a Play in Five Act / Jacques Copeau, Jean Crouè ; [translated by Frank J. Morlock]. – Wildside Press, 2011 – 198 p.
283. Davison R. Camus: the challenge of Dostoevsky / Ray Davison. – Exeter: University of Exeter Press, 1997. – 243 p. – (Literary Theory Series).

284. Derrida J. De la Grammatologie / Jacques Derrida. – Paris : Minuit, 1967. – 448 p.
285. Derrida J. Parages / Jacques Derrida. – Paris : Galilée, 1986. – 286 p.
286. Diagonales dostoïevskiennes: mélanges en l'honneur de Jacques Catteau / [texts réunis par Marie-Aude Albert]. – Paris : Presses Paris Sorbonne, 2002. – 447 p. – (Langues et cultures slaves).
287. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hrsg. von Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel. – Wien : Institut für Slawistik der Universität Wien, 1983. – 404 s.
288. Dostoïevski et les lettres françaises : actes du colloque de Nice ; [réunis et présentés par Jean Onimus]. – Nice : Centre du XXe siècle, 1981. – 163 p.
289. Dostoïevski F. Les nuits blanches ; [adapt. scénique de Gil Sandie]r // L'Avant-scène : Théâtre. – 1961. – № 245. – 42 p.
290. Dostoïevski F. L'eternel mari / [adaptation de Victor Haïm ; mise en scène de Simon Eine] // L'Avant-scène : Théâtre. – 1987. – № 807. – 68 p.
291. Dostoïevski F. Crime et châtement ; [adaptation de Gaston Baty, mise en scène de Robert Hossein] // L'Avant-scène : Théâtre. – 2001, – № 1098. – 109 p.
292. Dostoïevsky Th. L'esprit souterrain / Th. Dostoïevsky ; [trad. et adapté par E. Halpérine et Ch. Morice]. – Paris : Plon, 1886. – 298 p.
293. Dostoïevski et les lettres françaises : actes du colloque de Nice / réunis et présentés par Jean Onimus. – Nice : Centre du XXe siècle, 1981. – 163 p.
294. Dostoïevski F. Crime et Chatiment ; [adaptation de Gaston Baty]. – Paris : Éditions Coutan-Lambert, 1933. – 136 p.
295. Dostoïevski F. Les Possédés / [adaptation scénique par Akakia Viala et Nicolas Bataille ; préface de Eugène Ionesco]. – Paris : Émile-Paul, 1959. – 101 p.
296. Drouilly J. La pensée politique et religieuse de F.M. Dostoïevski / Jean Drouilly. – Paris : Librairie des cinq continents, 1971. – 501 p. – (Études russes).

297. Dunwoodie P. Une histoire ambivalente: le dialogue Camus-Dostoïevski / Peter Dunwoodie. – Paris : Nizet, 1996. – 240 p.
298. Eltchaninoff M. Dostoïevski, roman et philosophie / Michel Eltchaninoff. – Paris : Presses universitaires de France, 1998. – 126 p. – (Philosophies).
299. Etiemble R. Comparaison n'est pas raison: la crise de la littérature comparée / René Etiemble. – Paris : Gallimard, 1963. – 118 p.
300. Eugène-Melchior de Vogué, le héraut du roman russe ; [textes réunis par Michel Cadot]. – Paris : Institut d'études slaves, 1989. – 117 p. – (Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves).
301. Evdokimov P. Dostoïevsky et le problème du mal / Paul Evdokimov. – Paris : Desclée De Brouwer, 1978. – 426 p. – (Théophanie. Essais).
302. Foucault M. Le langage à l'infini / Michel Foucault // Tel quel. – № 15. – P. 44–53.
303. Gide A. Dostoïevsky / André Gide. – Paris : Plon, 1923. – 309 p. – (Critique).
304. Gide A., du Gard R.M. Correspondance: 1913 – 1934 / André Gide, Roger Martin du Gard. – Paris : Gallimard, 1968. – 732 p.
305. Gignoux A.C. Initiation à l'intertextualité / Anne Claire Gignoux. – Paris : Ellipses, 2005. – 156 p.
306. Ginisty P. Crime et chatiment : drame en sept tableaux ; [tiré du roman russe de Dostoïevsky] / Paul Ginisty, Hugues Le Roux. – Paris : Paul Ollendorff, 1888. – 88 p.
307. Girard R. Critique dans un souterrain / René Girard. – Paris : Grasset, 1976. – 203 p. – (Collection Amers)
308. Gourfinkel N. Dostoïevski, notre contemporain / Nina Gourfinkel. – Paris : Calmann-Lévy, 1961. – 290 p.
309. Graham A. Intertextuality / Allen Graham. – New York : Routledge, 2000. – 256 p. – (New Critical Idiom Series).
310. Helbig J. Intertextualität und Markierung / Jörg Helbig. – Heidelberg : Winter, 1996. – 264 s.

311. Hennequin E. Th. Dostoïewski / Emile Hennequin // Études de critique scientifique. Écrivains francisés : Dickens, Heine, Tourgueneff, Poe, Dostoïewski, Tolstoï. – Paris : Perrin, 1889. – P. 160-184.
312. Hillen S. Écarts de la modernité : le roman français de Sartre à Houellebecq / Sabine Hillen. – Caen : Lettres Modernes Minard, 2007. – 151 p. – (Archives des lettres modernes).
313. Houellebecq M. La possibilité d'une île / Michel Houellebecq. – Paris : Fayard, 2005. – 485 p.
314. Intertextuality. Research in text theory / ed. by Heinrich F. Plett. – Berlin; New York : de Gruyter, 1991. – Vol. 15. – 268 p.
315. Intertextuality: theories and practice / ed. by Michael Worton, Judith Still. – New York : Manchester University Press, 1990. – 194 p.
316. Jourdana P. De Platon à Houellebecq, l'utopie en littérature / Pascal Jourdana, Cédric Fabre // Magazine littéraire. – 2000. – 1 mai (N° 387).
317. Kaufmann W.A. Existentialism: from Dostoevsky to Sartre / Walter Arnold Kaufmann. – New-York : Penguin Books, 1989. – 384 p.
318. Kaus O. Dostoïevski et son destin / Otto Kaus. – Paris : Éditions Rieder, 1931. – 282 p.
319. Koffeman M. Entre classicisme et modernité : la Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque / Maaïke Koffeman. – Amsterdam ; New-York : Rodopi, 2003. – 239 p.
320. Kristeva J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman / Kristeva J. // Critique. – 1967. – T. 23. – N° 239. – P. 438–465.
321. Kristeva J. Une poétique ruinée / Julia Kristeva // Bakhtine M. La poétique de Dostoïevski. – Paris : Seuil, 1970. – P. 5–29.
322. Lamblé P. La philosophie de Dostoïevski: essai de littérature et philosophie comparée : 2 t. / Pierre Lamblé. – Paris : L'Harmattan, 2001. – (L'Ouverture philosophique).
323. Larangé D.S. Récit et foi chez Fédor M. Dostoïevski: contribution narratologique et théologique aux «Notes d'un souterrain» (1864) / Daniel S.

- Larangé. – Paris ; Budapest ; Torino : l'Harmattan, 2001. – 422 p. – (Critiques littéraires).
324. Le grand inquisiteur [Spectacle] / adaptation, mise en scène et scénographie Mladen Materic ; [pièce d'après F.M. Dostoïevski]. – Toulouse : Théâtre Garonne, 2010-03-10.
325. Le rêve d'un homme ridicule [Spectacle] / mise en scène de Victor Gauthier-Martin ; [pièce de Fédor Dostoïevski ; traduction d'André Markowicz ; adaptation de Régis Royer]. – Paris : Théâtre de l'Aquarium, 2007-06-04.
326. Les frères Karamazov : drame en 3 actes ; [par Jacques Copeau et Jean Croué ; d'après Dostoïevski // L'Illustration théâtrale. – 1911. – № 179. – 32 p.
327. Les frères Karamazov : drame en cinq actes de Jacques Copeau et Jean Croué d'après l'œuvre de F.-M. Dostoïevski // L'Avant-scène : Théâtre. – 1971. – № 481. – 50 p.
328. L'Esprit souterrain : pièce en 3 actes / mise en scène de Henri-René Lenormand ; [d'après Dostoïevsky ; adaptation de Halpérine-Kaminsky et Ch. Morice]. – Paris : Grand-Guignol, 15 juin 1912.
329. Levinson A. La vie pathétique de Dostoïevsky / André Levinson. – Paris : Plon, 1931. – 272 p.
330. L'idiot : pièce en deux parties / d'André Barsacq d'après Dostoïevski ; [adaptation et mise en scène d'André Barsacq] // L'Avant-scène : Théâtre 1966. – № 367. – 54 p.
331. L'idiot, dernière nuit [Spectacle] / mise en scène de Balazs Gera ; [texte de Zéno Bianu ; d'après l'oeuvre de Fédor Dostoïevski]. – Paris : La Cabane de l'Odéon Théâtre de l'Europe, 1999-11-10.
332. Maakaroun E. Bernanos et Dostoïevski. Le roman comme expérience de liberté / Elie Maakaroun // Etudes bernanosiennes 19. Confrontations (2) ; textes réunis par Michel Estève. – Paris : Lettres Modernes, Minard, 1988. – P. 43–77.

333. Madaule J. Le christianisme de Dostoïevski / Jacques Madaule. – Paris : Bloud & Gay, 1939. – 188 p. (La Nouvelle journée).
334. Maliantovitch N.V. L'oeuvre de Dostoïevski dans la critique française du XXe siècle / Nicolas V. Maliantovitch. – Montréal : Université de Montréal, 1968. – 272 p.
335. Marinov V. Figures du crime chez Dostoïevski / Vladimir Marinov. – Paris : Presses universitaires de France, 1990. – 454 p.
336. Martel K. Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception / Kareen Martel // Protée. – 2005. – Vol. 33. – № 1. – P. 93-102.
337. Mauriac C. L'Alittérature contemporaine / Claude Mauriac. – Paris : Albin Michel, 1958. – 272 p.
338. Mazierska E. European Cinema and Intertextuality: History, Memory and Politics / Ewa Mazierska. – New York : Palgrave Macmillan, 2011. – 296 p.
339. Messaoudi A. La Transversalité du thème religieux dans Les Démons (ou Les Possédés) de Dostoïevski / Abderhaman Messaoudi. – Paris : Editeur Indépendant, 2006. – 358 p.
340. Motchoulski C. Dostoïevski : l'homme et l'oeuvre / Constantin Motchoulski ; [trad. du russe par Gustave Welter]. – Paris : Payot, 1963. – 547 p.
341. Myftiu B. Une lecture actuelle de Nietzsche et Dostoïevski : leur apport à l'éducation : these / Bessa Myftiu ; [présentée à la Faculté de psychologie et des sciences de l'éducation de l'Université de Genève pour obtenir le grade de Docteur es sciences de l'éducation]. – Geneve, 2002. – 248 c.
342. Narratologie : nouvelles approches de l'intertextualité / textes réunis et présentés par Alain Tassel. – Nice : Association des publications de la Faculté des lettres de Nice, 2006. – 373 p.
343. Neboit-Mombet J. L'image de la Russie dans le roman français, 1859-1900 / Janine Neboit-Mombet. – Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, Maison de la recherche, 2005. – 506 p.

344. Noguez D. Houellebeck, en fait / Dominique Noguez. – P. : Fayard, 2003. – 265 p.
345. Orr M. Intertextuality : debates and contexts / Mary Orr. – Cambridge : Polity Press, 2003. – 246 p.
346. Ouadia K. Albert Camus adaptateur de théâtre / Karima Ouadia. – Paris : Editions Le Manuscrit, 2006. – 84 p.
347. Parra M.A. King Kong palace. Dostoïevski va à la plage / Marco Antonio de la Parra. – Paris : Actes sud, 1994. – 127 p.
348. Pascal P. Dostoïevski et Dieu / Pierre Pascal. – Paris : Desclée de Brouwer, 1995. – 173 p.
349. Pascal P. Dostoïevski, l'homme et l'œuvre / Pierre Pascal. – Paris : Presses pocket, 1985. – 412 p.
350. Pejović M. Recherche sur la relation entre Proust et Dostoïevski / Milivoje Pejović. – Paris : Titre, 1998. – 587 p.
351. Persky S. La vie et l'oeuvre de Dostoïevsky / Serge M. Persky. – Paris : Payot, 1918. – 480 p.
352. Radzinski E. Comédienne d'un certain âge pour jouer la femme de Dostoïevski / Edvard Radzinski ; [adaptation de Lily Denis, mise en scène Viviane Théophilidès] // L'Avant-scène : Théâtre. – 1986. – № 781. – P. 11-36.
353. Reck R.D. Bernanos et Dostoïevski: Le dépassement du roman policier dans Un Crime et Crime et châtiment / Rima Drell Reck // Études bernanosiennes 6. Confrontations : Malraux – Sartre – Graham Greene – Dostoïevski – Céline – Péguy ; textes réunis et présentés par Michel Estève. – Paris : Lettres Modernes, 1965. – P. 71–83;
354. Ricoeur P. Faire intrigue, faire question : sur la littérature et la philosophie / Paul Ricoeur; Bruno Clément // Paul Ricoeur. – Paris : Éditions de l'Herne, 2004. – P. 191–204.
355. Riffaterre M. La production du texte / Michael Riffaterre. – Paris : Seuil, 1979. – 288 p.

356. Roberts C. Camus et Dostoïevski : Comparaison structurale et thématique de «La Chute» de Camus et du «Sous-sol» de Dostoïevski / Christina Roberts // La Revue des lettres modernes. – 1971. – № 264-270. – P. 51-70.
357. Rolland J. Dostoïevski : la question de l'autre / Jacques Rolland. – Lagrasse : Verdier, 1983. – 166 p.
358. Rolland R. Cahiers Romain Rolland. Cahier 4 : Le Cloître de la rue d'Ulm. Journal de Romain Rolland à l'Ecole Normale (1886–1889) / Romain Rolland. – Paris : Albin Michel, 1952. – 392 p.
359. Samoyault T. L'intertextualité : mémoire de la littérature / Tiphaine Samoyault. – Paris : A. Colin, 2005. – 127 p.
360. Sarraute N. De Dostoïevski à Kafka / Nathalie Sarraute // L'Ère du soupçon : essais sur le roman. – Paris : Gallimard, 1956. – P. 7-57.
361. Sarraute N. Portrait d'un inconnu : roman / Nathalie Sarraute ; [préface de J.-P. Sartre]. – Paris : R. Marin, 1948. – 267 p.
362. Schloezer B. de. Nietzsche et Dostoïevski / Boris de Schloezer // Cahiers de Royaumont. Nietzsche ; [sous la direction de Gilles Deleuze]. – Paris : Éditions de Minuit, 1966. – P. 168–176.
363. Serceau M. L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures / Michel Serceau. – Liège : Ed. du CÉFAL, 1999. – 206 p.
364. Sorokine V. Dostoïevski-trip / Vladimir Sorokine ; [tr. par T. Moguilevskaïa et G. Morel]. – Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2001. – 80 p.
365. Stoffels A. La relation Bernanos-Dostoïevski / Ann Stoffels // Etudes bernanosiennes 19. Confrontations (2) ; textes réunis par Michel Estève. – Paris : Lettres Modernes, Minard, 1988. – P. 29–41.
366. Sturm E. Conscience et impuissance chez Dostoïevski et Camus. Parallèle entre «Le Sous-sol» et «La Chute» / Ernest Sturm. – Paris : Nizet, 1967. – 125 p.
367. Suarès A. Dostoïevski / André Suarès. – Paris : Cahiers de la quinzaine, 1911. – 100 p.

368. Suarès A. Trois hommes (Pascal-Ibsen-Dostoïevski) / André Suarès. – Paris : Gallimard, 1935. – 272 p.
369. Sutterman M.-T. Dostoïevski et Flaubert: écritures de l'épilepsie / Marie-Thérèse Sutterman. – Paris : Presses universitaires de France, 1993. – 268 p. – (Fil rouge: Psychanalyse).
370. Textbeziehungen: linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität / Hrsg. von Josef Klein, Ulla Fix. – Tübingen : Stauffenburg-Verl., 1997. – 402 s.
371. Todorov Tz. Mikhaïl Bakhtine: Le principe dialogique. Suivi des Écrits du cercle de Bakhtine / Tzvetan Todorov. – Paris : Seuil, 1981. – P. 165.
372. Troyat H. Dostoïevski / Henri Troyat. – Verviers : Marabout, 1983. – 402 p.
373. Vogüé E.-M. de. Le comte Léon Tolstoï / Eugène-Melchior de Vogüé // Revue des Deux Mondes. – Juillet/Août 1884 (Deuxième quinzaine). – P. 264-301.
374. Vogüé E.-M. de. F.-M. Dostoïevsky / Eugène-Melchior de Vogüé // Revue des Deux Mondes – Janvier/Février 1885 (Deuxième quinzaine). – P. 312-356.
375. Vogüé E.-M. de. Le roman russe / Eugène-Melchior de Vogüé ; [éd. critique par Jean-Louis Backès]. – Paris : Classiques Garnier, 2010. – 652 p.
376. Vogüé E.-M. de. Le roman russe / Eugène-Melchior de Vogüé ; 2-ème édition. – Paris : Plon, Nourrit et Cie, 1888. – 353 p.
377. Yanoshevsky G. Les discours du nouveau roman : essais, entretiens, débats / Galia Yanoshevsky. – Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2006. – 336 p.