

Осовский О. Авантюрное // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб. 19. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-е вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с. 20. *Пахсарьян Н.* Историко-литературная репутация произведения как аксиологическая проблема: феномен «Астреи» О.Д'Юрфе // Пахсарьян Н. Избранные статьи о французской литературе. – Днепропетровск: АРТ-ПРЕСС, 2010. – 256 с. 21. *Пахсарьян Н.* Литература и паралитература: проблема интерференции // Пахсарьян Н. Избранные статьи о французской литературе. – Днепропетровск: АРТ-ПРЕСС, 2010. – 256 с. 22. *Реизов Б.* Творчество Вальтера Скотта. – М.- Л.: Художественная литература, 1965. 23. *Сас П.* Козаки // Історія української культури у 5 т. – Т.3 – К.: Наукова думка, 2003. – 1246с. 24. *Словарь української мови.* Упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко: В чотирьох томах. – Т.3. О-П / НАН України. Ін-т української мови. – К.: Наукова думка, 1996. – 516 с. 25. *Тойнби А.* Постигание истории. Сборник. – М.: «Прогресс», 1991. – 736 с. 26. *Эткинд А.* Фуко и тезис внутренней колонизации: постколониальный взгляд на советское прошлое // Новое литературное обозрение. – 2001. – №3. – С.66. 27. *Яворницький Д.* Історія запорозьких козаків у 3 т. – Т.1 – К.: Наукова думка, 1990. – 592с. 28. *Яковенко Н.* Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI-XVII. – К.: Критика, 2002. – 415 с. 29. *Яусс Г.* История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. – 1995. – №12. – С. 78-79. 30. *Gold der Steppe Archäologie der Ukraine* herausgegeben von Renate Rollu, Mishall Müller-Willer und kurs Schietzll in Zusammenarbeit mit Petr P. Toločko und Vjaceslav Murzin. – Schlezwig, 1991.

*Илона Дорогань,
старший преподаватель*

ИНТЕРХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ КАК НОВЫЙ ТЕРМИН КОМПАРАТИВИСТИКИ

У статті розглядається зміст розробленого в сфері літературної компаративістики нового терміна «інтерхудожність». Позначені в якості витоків явища філософські концепції Канта, Кассирера, а також поняття інтертекстуальності та інтермедіальності.

Ключові слова: інтертекстуальність, транстекстуальність, семиотика, інтермедіальність, інтерхудожність, трансхудожність.

В статье рассматривается содержание разработанного в сфере литературной компаративистики нового термина «интерхудожественность». Обозначены в качестве истоков явления философские концепции Канта, Кассирера, а также интертекстуальности и интермедиальности.

Ключевые слова: интертекстуальность, транстекстуальность, семиотика, интермедиальность, интерхудожественность, трансхудожественность.

The content of a new term «interartistry», developed in the sphere of comparative studies, is under study in the article. It regards Kant`s philosophical conceptions as well as Cassirer`s ones and intertextuality along with intermediality as its backdround.

Keywords: intertextuality, transtextuality, semiotics, intertmediality, atristry, transartistry.

Современная научная мода, при всей ее привередливости, граничащей подчас с интеллектуальной эпатажностью, в особенности западная (но и не уступающая ей в этом, а иногда и превосходящая отечественная), весьма

благоклонна к тому, что происходит в теоретической сфере. Кризисные ситуации, сотрясающие ее с определенным временным постоянством, как правило, переживаются не пессимистически, но весьма плодотворно. И происходит это в результате не только влияния неких внешних факторов, но прежде всего благодаря внутренним ресурсам литературы и науки, особенностям их плотного взаимодействия. Происходит то, на что, как на закономерность, указал Р.Барт: «Литература, не только как социальный институт, но и как тот заданный заранее ритм, которому в конечном итоге подчиняются все случающиеся с нами «истории», ибо пережить нечто... значит тут же подыскать для собственного чувства готовое название» [1, 319]. И вместе с тем все происходящее требует и теоретического определения, поскольку, как отмечал С.Аверинцев, со времен «с самой что ни на есть архаичной архаики развития литературы людям свойственно также ценить произведения словесного искусства, иметь о них более высокое или, напротив, низкое мнение, как-то выражать свое мнение» [2, 7]. В этом С.Аверинцев видел «общечеловеческую наклонность», в которой ученый усмотрел «зачаточное состояние критической и даже теоретико-литературной рефлексии», следовательно, «литературная критика и теория литературы хотя бы в зачатке существовали тоже «всегда», что их становление можно помыслить как эволюцию от зачатка к зрелым формам, как чисто количественное прибавление качества «развитости» [2, 7]. Мысль С.Аверинцева не только не утратила свою методологическую актуальность, но в контексте «качества “развитости”» современное теоретизирование предстает как неотъемлемая часть литературно-научной жизни. За последние десятилетия озвучены были эпатажные заявления о «смерти автора», «смерти искусства», подкрепленных теориями авторитетных ученых, которые со временем осознавали преждевременность, таких заявлений и «возвращали» к жизни и автора, и искусство своими новыми теоретическими размышлениями.

Неоднократно провозглашалась и «смерть компаративистики» зарубежными критиками, высказывались сомнения относительно ее статуса, как научной дисциплины, научного направления отечественными литературоведами. Но «живая жизнь» – теоретическая и практическая, подтверждает, что именно в этой сфере были сделаны открытия, которые обогатили науку о литературе. Более того, устойчивость, прочная позиция литературной компаративистики, даже некоторая автономность ее бытия с влиянием на иные научные направления стали возможными благодаря теоретическим разработкам. За последние десятилетия наиболее интенсивное развитие получила едва ли не наиболее привлекательная сфера компаративистики – взаимодействие литературы и искусства. М.Алексеев, один из наиболее известных и авторитетных исследователей проблемы взаимосвязи искусств, в своем последнем докладе на сессии «Взаимодействие наук при изучении литературы» в Институте русской литературы (Пушкинский дом) в Ленинграде, в 1976 году, указал: «первое – что взаимодействие литературы с другими видами искусства, с живописью или музыкой, подлежит обязательному научному изучению; второе – что это делается и у нас, и во всем

мире, многое делается в этой области ошупью, с ошибками и недостаточной интенсивностью» [3, 19]. Ощущение необходимости разработки более точной и выразительной терминологии уже витало в научном пространстве конца 1980-х годов. И это событие произошло. Таким термином стала интермедиальность. По стремительности, интенсивности освоения термина интермедиальность сравнима лишь с интертекстуальностью, совпадающих не только по времени разработки, следовательно, по научной востребованности, но, как оказалось, и по своим продуцирующим качествам.

В целом интермедиальность рассматривают как новый этап осмысления проблемы взаимодействия искусств, обусловленную отношениями выстроенными Ж.Женеттом (интер-, мета-, пара-, гипер-, архи-) [4]. Освоение термина, преломление интермедиальной методики в непосредственный анализ художественного произведения дали весомые результаты и ответы на вопросы о генезисе, содержательности, о наличии скрытых возможностей.

Но закономерным и уместным при этом будет вопрос – что делает возможным конкретные интермедиальные связи? Попытку ответить на него сделала Василена Коларова, представительница Школы высших исследований в области социальных наук в Париже. Разрабатывая вопрос о взаимодействии искусств, т. е. интермедиальности, В.Коларова вводит разработанный и обоснованный термин «интерхудожественность». Принципиальное различие между ними ею усматривается в следующем: если интермедиальность охватывает и обозначает всю совокупность явлений взаимовлияния искусств, то интерхудожественное понятие более универсальное, а поэтому рассматривается как проявление изначальной родственности искусств. Интермедиальность, основанная на заимствованиях, влияниях, воздействиях между произведениями, представляющими самые разные виды искусств, удерживается интерхудожественностью, термином, который получил у Коларовой определение «близости существующей между искусствами» [5, 20]. Если даже поставить под сомнение целесообразность употребления в данном контексте слова «близость», то обоснование В.Коларовой имеет весомое эстетическое содержание, обретает качества эстетического объекта. В нем очевидно возвращение к классике, к изначальности, к естественному синтезу искусств, к тому, с чего начиналась «архаика». Глубина обоснования у Коларовой именно такова, архаическая. Деления на виды искусств не разрушило их внутреннюю связь. И эта тончайшая связь требует своего точного научного определения. Эстетическая интуиция Коларовой подсказала выбор. Интерхудожественность понимается и истолковывается исследовательницей как способ существования произведений искусства, который обеспечивает возможность конкретных интермедиальных связей.

Обоснование интерхудожественности в работе В.Коларовой представлено лишь теоретически, без практического преломления явления в анализ художественного произведения. Исследовательница сосредоточилась на осмыслении тех философских, эстетических, семиотических, литературоведческих теорий, которые, по ее мнению, предвосхитили идею интерхудожественности.

Среди таких теорий безусловной для Коларовой представляется концепция интертекстуальности в самых разных ее модификациях. Ряд ученых, разработавших проблему, у Коларовой весьма представительный – названы имена М.Бахтина, Ю.Кристевой, обосновавшей термин *intertextualite*, а также Р.Барта, Ж.Женетта, Ф.Альбрехта, Ж.Фонтаниля, внесших весомый вклад в популяризацию и обживание термина, что, как известно, было изначально сложным.

В.Коларова избирательна в подходе к кристевской идее интертекстуальности, утвердившейся в литературоведении с конца 1960-х годов и пережившей множество толкований. По ее мнению, интертекстуальность по-кристевски неотвратимо предполагает, во-первых, понимание, что «поэтический язык – это диалогический язык» [5, 20], во-вторых, в литературе и искусстве «генерация смыслов уходит в бесконечность», а поэтому состояние текста – «в движении реорганизации» [5, 21], процессы, в которые вовлечены самые различные образы – визуальные и музыкально-звуковые. Таким образом, текст открыт не только по отношению к другому тексту, но и в сферу других искусств.

Неожиданно глубокое развитие у Коларовой получает еще одна идея. Идея Кристевой – о «самотрансцендировании» текста, возможности выходить за собственные границы, устанавливать связи с другими художественными явлениями. Но Коларова реанимирует непосредственно не кристевскую идею, а ее развитие, истолкование. На рубеже 1970-1980-х годов она (идея) получила развитие в исследованиях Ж.Женетта, который разработал термин «транстекстуальность». Как известно, Женетт обосновал пять типов транстекстуальных отношений, а именно: архитектурность, паратекстуальность, мегатекстуальность, интертекстуальность, гипертекстуальность.

Теоретические размышления Коларовой привлекают умением вдохнуть новую жизнь в известные концепции, получившие различные истолкования, подчас даже утратившие теоретическую свежесть. Коларова возвращается к работам Женетта 1990-х годов («Произведение искусства: имманентность и трансцендентность», 1994; «Произведение искусства: эстетическое отношение, 1997). Она прочитывает их под новым, неожиданным углом зрения, сделав следующий, методологически значимый вывод: идея самотрансцендирования текста (выхода за собственные пределы) смещена Женеттом на искусство в целом. По мнению Коларовой это открывает возможность говорить не только о транстекстуальном, но и «трансхудожественном, трансживописном, трансмузыкальном, трансархитектурном» [5, 22-23].

Выстроенная исследовательницей цепная реакция от Кристевой до Женетта представлена как не оставляющая ее безучастной к идеям предшественников. Коларова вписывается в этот именитый ряд своим оригинальным и новаторским комментированием размышлений Женетта продуцирующих ее теоретизирование. Она видит способность произведения «преодолевать собственную имманентность» [5, 24], что развивает его динамичность, а поэтому «нельзя два раза прочитать одну и ту же книгу»,

«увидеть второй раз ту же самую картину». В этой ситуации вступают в силу закономерности новой интерпретации произведения, вследствие чего меняется его смысл; налицо непрерывность его эволюции [5, 23].

Пожалуй, наиболее весомым доводом в пользу обоснованности интерхудожественности является обращение В. Коларовой к трактату И. Канта «Критика способности суждения» (1790), наиболее эстетически насыщенной работы философа из трех его «Критик...». Теоретики литературы и искусства не раз подтверждали необходимость обращения к классической немецкой философии, без которой любая концепция, казалось бы, теряет прочность, устойчивость, сам концептуальный смысл. У Коларовой это было вызвано необходимостью показать следующую особенность: если произведение преодолевает свою имманентность, значит, может преодолеть и свою медиальную среду, следовательно, живописное полотно может превратиться в текст. Обоснование такого положения подсказано Кантом. В его «Критике способности суждения» есть параграф с более чем выразительным интермедиальным названием, а именно: «О соединении различных прекрасных искусств в одном произведении». Кант рассматривает подобные соединения (например, поэзии с музыкой) как частный случай, высказав при этом мысль о его художественной небесспорности. Тем не менее, Коларова еще раз подтвердила свое умение пристально всматриваться и вчитываться в известные «вещи» и частному, обычному явлению придает статус «драгоценной идеи» [5, 25] с универсальным смыслом. Она видит в этом ни что иное, как «предположение о неразрывной связи искусств в одном произведении», при этом подчеркивая, что Кант, в ее трактовке, «выстраивает триаду из трех ветвей искусства – живописи, музыки, литературы». Из этого следует важный теоретический вывод Коларовой – любой художественный текст внутренне триадичен [5, 26].

От кантовской триады искусств Коларова открывает для себя путь к семиотике Ч. Пирса, к его семиотическому треугольнику, который состоит из репрезентатива (внешняя форма знака) и интерпретанта (смысл знака) и объекта (того, на что знак ссылается). По мнению Коларовой, сочетание кантовской триады и семиотического треугольника создает такое понятийное новообразие, которое позволяет осуществить описание интермедиальных отношений в их динамике. В результате любое художественное произведение можно представить как семиотический треугольник, вершины которого зависят от конкретного прочтения и отношения к другим произведениям. Здесь в концепции Коларовой прорисовывается весьма важный аспект – при этом может измениться не только семиотическая природа, но и медиальное наполнение, когда краски на полотне могут быть «услышаны» как звуки; буквы в стихотворении – «увидены» как цветовые тона и т. п. [5, 27-28].

И последняя научная концепция, к которой обращается В. Коларова для обоснования своего учения об интермедиальности, трансхудожественности, – «философия символических форм» Эрнста Кассирера. И в этом у Коларовой просматривается определенная закономерность – от Канта к неокантианству в его наиболее ярком проявлении в личности Кассирера и его работе «Философия

символических форм», где общим понятием для философа становится уже не «познание», а «дух», который отождествляется с «духовной культурой». Средство, с помощью которого осуществляется оформление духа, Кассирер находит в знаке, символе, «символической форме». Символы у Кассирера – высшие ценности человеческой культуры, поскольку содержат в себе то, что Кант обозначил как «божественное» в человеке. Это та мысль, где кантовское у Кассирера проявляется наиболее мощно. Исходной позицией для Коларовой является положение Кассирера о том, что все формы духовной деятельности являются символотворчеством; человек, по его концепции, существо, которое творит символы; сфера, в которой реализуется символотворчество – миф, язык, искусство.

В.Коларова сосредотачивается на двух существенно важных для себя кассиреровских аспектах: во-первых, она развивает мысль о том, что человеческая духовная деятельность уходит, отдалается от реальности с единственной целью – «достичь чисто символической формы», которые были бы свободны от миметической обусловленности; во-вторых, создание человеком символических форм – процесс бесконечный и вечно открытый. Для Коларовой это собственно важно, поскольку обеспечивает бесконечность семиотического процесса, в который вовлечен художественный текст: «произведение искусства всегда остается неполным, даже когда оно завершено; оно всегда открыто, потому что сохраняет ту свою семиотическую основу, которая делает его доступным как для последующих интерпретаций, так и для творческих продолжений ...» [5, 37].

Итак, символ в искусстве «оставляет часть глобальной трансцендентной структуры», следовательно не имеет завершения и ограничения. Это открытие В.Коларовой. Именно оно дает основания для вывода – в «интерхудожественных отношениях» открывается «вечность», восходящая к вечности Бога: «Бог посредством любви передает художнику дар творить и тем самым участвовать в развитии универсального духа» [5, 42]. И в этом смысл философской наполненности концепции идеями от Канта, Кассирера и, возможно, Гегеля с его идеей рождения Мастера. Концепция В.Коларовой привлекательна тем, что исследовательница сумела объединить классическую философию с литературно-эстетическими и семиотическими идеями времени, вылившихся в создание нового научного термина в компаративистике.

1. *Барт Р.* Драма, поэзия, роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С. 312-334. 2. *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 448 с. 3. *Алексеев М.П.* Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения // Русская литература и зарубежное искусство / Отв. ред. М.П. Алексеев и Р.Ю. Данилевский. – Л.: Наука, 1986. – С. 5-19. 4. *Женетт Ж.* Палимпсесты: литература во второй степени. – М.: Наука, 1989. – 372 с. 5. *Kolarova V.* Le phenomena interartistique // *Semiotica*. – Berlin: Walter de Gruyter, 2010. – Helf 180. – S. 19-45.