

УДК 82.09

*Уляна Левко*

## ІНТЕРТЕКСТУАЛІЗАЦІЯ ЯК СПОСІБ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЧУЖОГО ТЕКСТУ

У статті проаналізовано герменевтична проблема візуалізації художнього образу на матеріалі кіноінтерпретації роману С. Лема “Солярис”. За такого способу тлумачення образів художнього тексту, який передбачає заповнення текстових лакун, інтертекстуалізація трактується як важливий чинник творення фікційного простору. Кіноверсія відкриває нові шляхи прочитання і розуміння тексту та його інтерпретацій як потенційну можливість заміщення контекстуальних полів у площині свій/чужий світ.

**Ключові слова:** візуалізація, інтерпретація, інтертекстуалізація, наукова фантастика.

**Левко Уляна. Интертекстуализация как способ интерпретации чужого текста.** В статье рассматривается герменевтическая проблема визуализации художественного образа на материале киноинтерпретации романа С. Лема “Солярис”. По такому способу толкования образов художественного текста, который предусматривает заполнение текстовых лакун, интертекстуализация анализируется как важный фактор создания фикционного пространства. Киноверсия открывает новые пути прочтения и понимания текста и его интерпретаций как потенциальную возможность замещения контекстуальных полей в плоскости свой/чужой мир.

**Ключевые слова:** визуализация, интерпретация, интертекстуализация, научная фантастика.

**Levko Uliana. Intertextualization as the Way of a Foreign Text Interpretation.** The article deals with the hermeneutical problem of literary image visualization on the material of the film interpretation of S. Lem novel “Solaris”. In this approach to the literary text images outlining as the filling of the textual gaps, the intertextualization is analysed as the important element of the fictional space creation. The film version opens new way of reading and understanding of the text and its interpretations as a potential possibility of the contextual fields interchanging on the level of the native/foreign world.

**Key words:** visualization, interpretation, intertextualization, science fiction.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Серед актуальних проблем взаємопізнання та порозуміння в багатокультурному світі сьогодення важливим для літературознавства є питання, що його ХХ сторіччя передало сучасності у спадок, а саме вплив діалогічності

різних видів мистецтв на цілісне самоокреслення і самовизначення людини у просторі нашої цивілізації. Інтертекстуалізація за таких обставин виявляється на різних рівнях, адже залежно від виду мистецтва-реципієнта цитуватися можуть різноманітні реалії земної культури. Відтак інтерпретативні можливості літературних творів у візуальних відчитаннях реалізуються в широкому культурному контексті, що або підсилює вплив мистецтва слова (від естетичного до пізнавального вимірів), або створює певні інтерпретативні заломки. Утім такі способи перекладу літературних текстів виявляють можливість перекладності загалом, адже, за Г.-Г. Гадамером, “інтерпретація – це те, що забезпечує взагалі нездійсненне посередництво між людиною й світом” [2, 303].

Взаємини літератури й кіно у просторі взаємопрочитань починаються фактично з перших років функціонування кіномистецтва. Кінотекст пропонує оригінальне прочитання літературного тексту, однак інтерпретативні зв'язки між цими видами мистецтв виявляють великий потенціал. Як зазначає Ю. Лотман, “кінооповідь – це, перш за все, *оповідь*. І хоча... оповідання в цьому випадку будується не зі слів, а з послідовності іконічних знаків, у ньому найбільш яскраво виявляються деякі глибинні закономірності *будь-якого* нарративного тексту” [9, 341]. Зрештою, зазвичай у кіно присутній і власне вербальний пласт, що слугує суттєвим доповненням візуалізації.

У цій статті ставимо за **мету** розглянути на прикладі кіноверсії літературного твору ті можливості, які надає інтерпретаторові звернення до інтертекстуалізації, зокрема, коли виникає проблема представити “чужий” для реципієнта світ.

Оскільки високим ступенем фікційності визначаються твори, що окреслюються в межах наукової фантастики, доцільним видається аналіз відомого твору С. Лема “Солярис” та його кіновідчитання (обмежені рамками статті, розглядаємо лише кіноінтерпретацію, здійснену А. Тарковським у 1972 р.), адже у згаданому літературному тексті послідовно втілюється саме “чужий” простір. Також вартим уваги є розгляд того, як у кіноверсії відображається явище, що формально збігається з інтертекстуальністю, однак функціональне його спрямування веде до супротивного. М. Гловінський послуговується щодо нього терміном “алегація” (трансформуючи поняття “*allégation*”, запроваджене Ж. Матьє-Кастеляні): “алегаціями називатимемо будь-які текстові посилання, які не пов'язані зі стихією діалогічності, такі, у

яких цитата чи алюзія ... утворює одноголосність. Відбувається це тоді, коли наведений текст потрактовується як авторитативний, обов'язковий, апріорно правильний і вартісний; у такий спосіб текст, який цитує, підпорядковується цитованому текстові” [3, 299]. Таку точку зору автор узгоджує з роздумами М. Бахтіна про роль специфічного тексту, який можна окреслити як “авторитарне слово” [3, 299–300]. Утім, навіть за такого поділу варіантів присутності одних текстів в інших текстах, М. Гловінський феномену, визначеному як алегація, присуджує другопланову роль, зокрема, коли йдеться про тенденційні твори, коли література “ставити перед собою пропагандистські цілі” [3, 300]. Однак послуговування окресленим способом звернення тексту до іншого тексту видається присутнім у ширшому колі текстів, аніж література пропагандистського спрямування, і кінотекст за таких обставин може підкоритися оманливій інтертекстуалізації навіть із більшою імовірністю, аніж це спостерігається у зразках мистецтва слова. Ми вдалися до цитування польського дослідника, щоби точніше визначити специфіку алюзійного простору аналізованої кіноверсії роману “Соляріс”.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Проблема полягає в тому, що в кінопрочитанні візуалізація тексту мотивує заповнення текстових лакун на розсуд інтерпретатора, адже в романі С. Лема вражаюча детальність описів модифікацій океанічної плазми полишає небагато простору для зображення Станції поза тими окресленнями, які передають загальне враження наратора – Кріса Кельвіна. Власне першоособова нарація й обґрунтовує відсутність деталізації на побутовому рівні, адже в контексті Станції ніхто з персонажів не має потреби розтлумачувати іншим призначення певних реалій. Якщо в ранніх творах С. Лем ще змушував своїх персонажів-нараторів до виголошення лекцій необізнаним читачам – явище типове для *science fiction* (коли автор, передавши розповідь герою твору, зауважує, що в читача можуть викликати нерозуміння реалії фікційного хронотопу), то в романі “Соляріс” уже відсутні розлогі відступи такого кшталту. Головний герой “Магелланової Хмари” довго роз’яснює потенційним читачам своїх записів (читачам фікційним і в термінологічному, і в прямому сенсах – адже разом з оповідачем вони належні вигаданому світу майбуття) те, що автор прагне донести до своїх реальних читачів. Виникає ситуація, яку Р. Хандке окреслює щодо науково-

фантастичних наративів як вимушену балаканину персонажів, що втілюють авторську стратегію, “оповідаючи собі все, що в їх ситуації є потрібним і непотрібним” [14, 144]. Так, у “Магеллановій Хмарі” С. Лема взірцем “примусових” роз’яснень будуть, серед інших, розповіді про “відеопластику” [ЛМО, 28–29], чи “тріони” [6, 133–138], однак, окрім ранніх науково-фантастичних творів, письменник до таких “розтлумачувань” не вдавався. А. Стофф неодноразово акцентує на тому, що “Соляріс” слід розглядати не лише як твір, що вдало репрезентує *science fiction*, але і як просто вартісний твір літератури загалом, обґрунтовуючи при цьому тезу, що й у згаданому тексті, і в “Голосі Неба” С. Лема як автора характеризують просто-таки “ліквідаторські стосунки” щодо сенсаційно-пригодницької фантастики [15, 139]. Саме за останньою, попри драматизм сюжету, закріплена схильність до деталізованих роз’яснень хронотопу, у який умонтовано сюжет, і до певної однозначності описів, які підпорядковуються дії. Увага до такого плану наукової фантастики не видається зайвою у нашому дослідженні, адже хоча “Соляріс” С. Лема і не вкладається в такі спрощені вимоги до конструювання нарації, саме стереотипний щодо *science fiction* горизонт сподівання вплинув, як вважаємо, на кіноінтерпретацію роману, зумовивши певні вияви того, що У. Еко визначав як надінтерпретацію тексту, до того ж саме за рахунок вживання інтертекстуальності – аж до зловживань.

У кіноверсії А. Тарковського заповнення текстових лакун відбувається у двох напрямках – насамперед, це перенасичення кінотексту реаліями земної культури, які виконують дещо провокуючу роль у діалозі земне/космічне, знане/чуже, пізнаване/незрозуміле, оскільки домінування “свого” світу (відповідно, перші елементи зіставлень) нав’язується глядачеві в дещо агресивний спосіб. Ідилічний простір Крісового дому ностальгічно скерований у минуле, як і більшість інтер’єрів Станції (слід згадати хоча б кіноваріант кімнати Гібаряна, яка в першотексті окреслюється лише як хаотичне нагромадження предметів, і єдиним конкретним предметом інтер’єру, що відсилає до земного простору, є квітчаста завіска на вікні [7, 27]). Книжки, картини, фото, погруддя, статуетки, посуд – бібліотека Станції і земний дім Кельвіна скидаються радше на зали музеїв. У кінотексті логічно втілюється Земля як своєрідний текст, що може обґрунтовуватись як закономірність. Ю. Лотман говорить про те, що механізм роботи тексту передбачає привнесення чогось “ззовні”, а “чи буде це

«ззовні» – інший текст чи читач (який теж «інший текст»), чи культурний контекст, він потрібний для того, щоб потенційна можливість генерування нових смислів, що полягає в іманентній структурі тексту, перетворилась на реальність» [10, 585]). Однак “земний” дискурс кіноінтерпретації витворює головне тло розповіді в різних своїх іпостасях – чи це безконечне візуальне цитування земних здобутків культури, чи ліричні пейзажі отчого дому – просто не полишаючи місця повноцінному розгортанню “чужого” світу.

З іншого боку, у кінотексті заповнення текстових лакун (часто із заміщенням власне тексту) відбувається внаслідок видозміни наративних стратегій. Якщо в романі С. Лема розгортається першоособова нарація і читач дізнається про події через їх сприйняття головним героєм твору, яким є Кріс Кельвін, то в кіноінтерпретації глядач загалом залишається “ззовні” персонажів, із поодинокими винятками – сон Кріса (який, утім, не співвідносний зі сновидіннями, описаними в тексті). Ще більш вербальний виклад розподіляється в А. Тарковського нерівномірно щодо тексту – мовлення здебільшого належить другоплановим персонажам, і саме вони послуговуються згаданим вище авторитарним простором альянзності, якому ані головний герой, ані глядач просто через плинність кінотексту не мають можливості чинити опір.

Перш ніж розглянути реалізацію обох спрямувань інтертекстуалізації в кіноверсії, слід указати, що на наступному рівні інтерпретацій – тому, що стосується безпосередньо версії А. Тарковського – часто присутні “виправдовування” режисера та певне “вивищення” його над текстом, на зразок тих, що робить М. Туровська, коли говорить, що глядачеві подаровано “фізичну повноту земного буття” [13, 181]. Однак похвали на адресу “ліричних додатків” із присмаком ностальгії, що так переповнили сенсове тло кіноінтерпретації, не мали б стосуватися фільму як прочитання тексту, адже дискурс, що його розгортає М. Туровська, мало співвідносний із романом С. Лема, і сьогодні сприймається як потенційний варіант того, що П. Баррі окреслює як еокритичні прочитання [1, 315].

Важко достосовуються до фікційного хронотопу за С. Лемом згадані вже вище кіноінтерери. “У «Солярісі» мешканці станції, кожен зокрема й усі разом, живуть на фоні пам’яток людської культури. ...маска Бетховена, бюст Сократа і Венера Мілоська в бібліотеці...” [13, 234]. “Трійця” А. Рубльова виглядає на цьому тлі певним

автоцитуванням, зважаючи на кінотвір А. Тарковського, що передував картині “Соляріс” (тому у щойно наведеному фрагменті ми опустили згадку про неї як про “картинку” з “особистого користування” персонажа). Однак усі вияви земної культури стосуються “свого” світу, плетиво алюзій слугує сталому звертанню до знаного, відомого. Музика Баха чи картина П. Брейгеля “Мисливці на снігу”, як і інші “цитування” земної культури, не стають у кінотексті засобами пізнання незвіданого, вони покликані конструювати метаопис Землі. Таким способом реалізується не лише закономірна сторона інтерпретації, коли, за М. Лановик, “...ситуація перекладання значно розширює інтертекстуальне поле тексту, підключаючи до нього нові джерела з рецепіюючої системи минулих та сучасних дискурсів” [5, 357], але й той випадок, коли за тлумаченнями розмивається базовий твір. Адже в тексті аналогії із творами земної культури з’являються саме як можливість доповнити уявлення про “чужий” світ, що читач формує вслід за наратором – Кельвіном. Так, одне із повторюваних утворень Океану – симетріяда – у тексті постає як багатоплановий опис, де позірна схожість із “земним” звертається водночас і до емоційних, і до раціональних можливостей читача. Дозволимо собі процитувати кілька фрагментів таких співвіднесень:

1) “Сліпуча куля, ледь піднявшись із глибини, розтріскується біля вершини на вертикальні сектори. ... Спрямовані до центра перетинчасті дуги повертаються, починають зростатися десь у невидимій глибині [...]. Потім від центра до країв починається складне обертання потовщених площин, на які нашаровуються відклади тягучої маси, що підіймається з глибин; водночас гейзери... застигають і перетворюються на рухливі, схожі на щупальця колони” [7, 112–113].

2) “Це скоріше велетенська, що сягає кількох кубічних миль, модель цілої математичної системи, причому модель чотиривимірна” [7, 114].

3) “уявімо собі стародавню земну споруду часів розквіту Вавилону, зведену з живої, збудливої й еволюціонізуючої речовини; архітектоніка її плавно проминає низку перехідних фаз, набуваючи на наших очах форм грецької та романської архітектур, потім колони робляться тонкими, наче стебла, склепіння стає ніби невагомим, підноситься вгору, загострюється, арки перетворюються на круті параболи, а потім заламуються, як у готиці. ... На наших очах розквітає

хімерне бароко; ...врешті можна прийти до архітектури космодромічної епохи...” [7, 114–115].

4) “Так, це симфонія, але така, що сама себе творить і сама себе глушить” [7, 116].

Зрозуміло, що на час поставання кіноверсії технічні можливості не дозволяли вдало інтерпретувати Океан за тими образами, що їх пропонує С. Лем. Але видається, що інтертекстуалізація на рівні перенесень у кінотекст культурних здобутків свідомо переакцентує значимість площин земне/космічне (як чуже), і тут відбивається певна закономірність заангажованої рецепції тексту інтерпретаторами. Океан планети Соляріс практично не співвідноситься з океанами земними, хоча перші ескізні згадки про нього (ще на стадії ознайомлення читача із хронотопом описуваного світу) апелюють до таких співвіднесень – “фіолетові хвилі на поверхні Океану, які ліниво перекочувалися”, “розхвильований аж до самісінького обрїю, зтянутого імлюю, Океан” [7, 7–8]. Однак тим контрастніше відбувається перехід від того, що потенційно може бути легко “впізнаваним” із точки зору реципієнта твору до обрисів “чужого” світу, уже від окреслення Океану як драглистої оболонки планети [7, 20] до нарощування його подвійної проекції: в описовій площині та в численних відсиленнях до наукового дискурсу як метаопису. Зважаючи на те, що в тексті постійно актуалізується неможливість, безсилість описати плазмового гіганта за допомогою тих парадигм, які достосовні до земних реалій (“...жоден термін не передає того, що діється на планеті Соляріс. Її «городерева», «довгуни», «грибовища», «мімоїди», «симетріїди» й «асиметріїди», «хребетники» й «спритуни» звучать неймовірно штучно...” [7, 107]), доволі наївними видаються потрактування образу солярійського Океану як розгортання традиційного образу, зокрема із фольклорного дискурсу [11, 78]. Ми згадали інтерпретацію Є. Нейолова не лише в контексті надінтерпретування, вона свідчить про те, як легко, проминувши власне літературний твір, віднайти в ньому глибинний пласт алюзійності й на позірній інтертекстуальності переконати реципієнта похідного твору, що “складна трагічна проблематика роману значно меншою мірою пов’язана з чисто науковими проблемами, вона, як і належить казці, – соціально-моральна” [11, 78], а звідси і протиставлення “грізного мовчазного океану кораблю-дому (космічній станції) як «своєму», земному простору” [11, 78]. Майже аналогічне розгортання тлумачень зробив і

А. Тарковський, хоча й відштовхуючися від іншого підґрунтя – уже не фольклорного, а релігійно-літературного (у вияві, відчутно забарвленому містицизмом). Космічна подорож замінюється майже безконечною мандрівкою Бертона (персонажа другорядного, що зведений із Крісом у єдиному часопросторі винятково з волі інтерпретатора, адже в тексті вони належать до різних часів), і саме цей земний шлях набуває символічності. Замість Океану плазматичного (його вияв – нечіткі туманні обриси), присутність водної стихії в кінотексті виявляє себе як архетип води з біблійними співвіднесеннями – адже і тут, як зазначає З. Лановик, “сама вода набуває значення метафори очищення, освячення, омиття, благословення, напоєння, повернення до життя” [4, 474]. Досить згадати з фільму два епізоди з дощем – земний та ілюзорний, а також сон Кріса, коли мати приходить омити йому рани.

Утім, алегоричність чи символічність візуальних чи музичних виявів інтертекстуалізації в кіноверсії роману “Соляріс” поступаються дидактизму вербальних цитувань та алюзій, які текстом не вмотивовані. Важко окреслити як побудження до діалогу ті репліки персонажів кінотексту, які спрямовані до оцінного спрощення – чого варте окреслення в колі дійових осіб власної бесіди як “достоевщини” (у романі жодного разу не заторкується російська література). Візуальне представлення книги Сервантеса з ілюстраціями лише доповнює зачитування Кельвіном уривка про сні, коли він фактично підкоряється волі Снаута, приймаючи на себе роль Санчо Панси (у тексті є одне зіставлення з Дон Кіхотом – однак чисто візуальне, і стосується воно Сарторіуса, позаяк у характеристиці саме цього персонажа іронічно обігруються паралелі з незбігом змісту/форми, як-от, алюзії до Фауста. Зрештою, останні в кіноверсію переносяться, хоча й із сенсовими девіаціями). Але коли у фільмі Кельвін звертається до Снаута з питанням: “Ти пам’ятаєш Толстого? Його муки через неможливість любити людство загалом” і розгортає далі дискурс філософствування в цьому ж руслі, для читача С. Лема такі відступи видаються щонайменш шокуючими (зваживши, що в кіноінтерпретації головному герою заманулося провадити таку бесіду щойно після невдалої спроби Гері покінчити з життям). Відтак у кінопрочитанні втілюється феномен, згаданий Ц. Тодоровим: “розповідь, дискурс перестає бути у свідомості тих, хто говорить, покірним відбитком речей і набуває самостійного значення” [12, 73]. Інтертекстуальність

виявляє себе як згадана на початку статті “алегація”, позаяк глядачеві не залишається простору для критичної рецепції. Якщо розглядати культурні реалії як засіб надавання “правдоподібності” кінотексту, то в аналізованому випадку доречно знову процитувати Ц. Годорова, адже спостерігаємо “обидва основні аспекти правдоподібності: правдоподібне як дискурсивний, абсолютний і неминучий закон; і правдоподібне як маска, як система риторичних способів, яке прагне подавати ці закони як підкорення об’єктові” [12, 77]. Тільки ж інтертекстуалізація, до якої вдався режисер, у такому вимірі перекреслює ту “правдоподібність” та “реалістичність”, що закладена у фікційному світі письменника (варто згадати окреслення С. Лемом своїх творів *science fiction* як певною мірою “реалістичних” [8, 149]), а відтак інтертекст витіснив текст.

**Висновки.** Інтертекстуалізація може виступати для інтерпретування феномена “чужого” оманливим знаряддям: якщо її вживати суголосно заявленим у тексті авторським інтенціям, кіноверсія літературного твору розгортатиме інтерпретативний дискурс, що вступає в діалогічні зв’язки і з першотекстом, і з реципієнтом кінотексту як носієм певної культури. Однак за умови підміни контекстуальних полів відсилань створюється підґрунтя для досить небезпечної підміни сенсів, що за умови заміни і підміни національних означників дезорієнтує того, хто сприймає кінотекст стосовно власне тексту. Властиво, так відбулося з романом “Соляріс”, що в кіноверсії трансформувався до відбиття ментальності та проблем російської інтелігенції, а також виявив ще один варіант інтерпретації – коли інтерпретатор убачає в тексті можливість вияву себе, а не пізнання іншого, навіть якщо це пізнання, як у випадку із “чужим” світом Лемового Океану, заздалегідь приречене на неповноту розуміння. Уважаємо, що проблема інтертекстуалізації як способу кіноінтерпретації літературного тексту потребує подальшого вивчення, позаяк не лише актуалізує коло згаданих герменевтичних питань, а й увиразнює нові аспекти мистецтва порозуміння в сучасному світі.

### Література

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія : пер. з англ. / П. Баррі. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
2. Гадамер Г.-Г. Текст і інтерпретація // Гадамер Г.-Г. Істина і метод. – Т. II. – К. : Юніверс, 2000. – С. 295–322.

3. Гловінський М. Інтертекстуальність / М. Гловінський // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / за ред. В. Моренця ; пер. з пол. – К. : Вид. дім “Києво-Могилян. акад.”, 2008. – С. 284–309.
4. Лановик З. Hermeneutica Sacra / З. Лановик. – Т. : Ред.-вид. від. ТНПУ, 2006. – 587 с.
5. Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу : літературознавчі проєкції. – Т. : Ред.-вид. від. ТНПУ, 2006. – 470 с.
6. Лем С. Магелланово Облако. Человек с Марса. Астронавты / С. Лем. – М. : АСТ, 2003. – 717, [3] с.
7. Лем С. Солярис : пер. з пол. / С. Лем. – Л. : Кальварія, 2005. – 200 с.
8. Лем С. Так говорив... ЛЕМ : пер. с пол. / С. Лем. – М. : АСТ, 2006. – 764, [4] с.
9. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. Об искусстве. – СПб. : Искусство-СПб, 1998. – С. 287–372.
10. Лотман Ю. Текст у тексті / Ю. Лотман // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид., доповн. – Л. : Літопис, 2001. – С. 581–595.
11. Неёлов Е. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики / Е. Неёлов. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1986. – 200 с.
12. Тодоров Ц. Вступ до правдоподібного // Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе : пер. з фр. – К. : Вид. дім “Києво-Могилян. акад.”, 2006. – С. 73–81.
13. Туровская М. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского / М. Туровская. – М. : Искусство, 1991. – 255 с.
14. Handke R. Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków : Wydawnictwo PAN, 1969. – 177 s.
15. Stoff A. Powieści fantastyczno-naukowe S. Lema. – Warszawa ; Poznań ; Toruń : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983. – 180 s.

УДК 811.161.2'38

*Світлана Лук'яничук*

### **ЕПІТЕТНІ СЛОВОСПОЛУЧЕННЯ ЯК КОМПОНЕНТ БІБЛІЙНИХ РЕМІНІСЦЕНЦІЙ У ПРОПОВІДЯХ ПАТРІАРХА ФІЛАРЕТА Й МИТРОПОЛИТА СУЛИКА**

У статті досліджено біблійні ремінісценції у проповідях патріарха Філарета й митрополита Сулика. Проаналізовано особливості актуалізації біблійних епітетних словосполучень у цих текстах.

**Ключові слова:** біблійна ремінісценція, релігійна проповідь, епітетне словосполучення, актуалізація.