

також і вітром, котрий змінюватиме свої властивості, означені в тексті як *нерухливість, буревій, вихрева чорна порожнеча* тощо. Різноманітні аспекти присутності вітру спостерігаються в новелі “У полоні Мальстрему”. Тут будуть професійні характеристики вітру, різні градації його сили (*мертвий штиль, шторм, ураган* тощо). Він активно жене човен до виру, але він же пасивно виконує чужу волю як посланець небес. У “Лігеї” сильний вітер, потік повітря за завісою з арабесками існує як уможливлувач ілюзії життя намальованих фігур, провокатор видимості руху пласких силуетів.

Говорячи про онірику вітру, доречно враховувати його готовність огортати та відлунювати різними обширами, убирати в себе різні стихії – посутню його інтертекстуальність. У священних текстах індуїзму читаємо: “Коли зникає вогонь, він поринає у вітер. Коли зникає сонце, воно поринає у вітер. Коли зникає місяць, він поринає у вітер. Так вітер всотує всі речі...” [цит. за: 1, 309]. Це стосується і прози Е.По. У його вітрі присутній *янгол дивовижного* (ланцюг дивовижностей, несподіваність пригоди), але також і *чортик протиріччя* (готовність робити щось саме тому, що робити цього не слід, рушій без мотиву, мотив без мотивації. “Теоретично – нема мотиву безглуздішого, а практично – нема сильнішого” [4, 269]).

Усе сказане не означає категоричного твердження про всевладдя стихії повітря в мареннях Е.По. Просто ми прагнули трохи розкрити семантику оніричного повітря в новелах американського митця. У вітряних візіях прозаїка помітна його готовність наснажуватись матеріалом, який потрапить під руки. І це не означає неприсутності систем інших першостихій у його мареннях. “Для того, щоб відчутти натхнення, генію потрібно лише одне – рух духовної матерії. Для нього немає різниці, куди спрямований цей рух – до його вигоди чи невигоди, – і йому цілковито байдуже, “що це за матерія така”, – твердив митець у своїх “Маргіналіях” [5, 163].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Грезы о воздухе: Опыт о воображении движения. – М., 1999.
2. Башляр Г. Художник на службе у стихий // Визгин В. Эпистемология Гастона Башляра и история науки. – М., 1996.
3. По Е.А. Дивовижна пригода Ганса Пфаала // Чорний кіт: Оповідання. – К., 2001.
4. По Е.А. Чортик протиріччя // Золотий жук. – К., 2001.
5. По Э.А. Из “Маргиналий” (ноябрь 1844-июнь 1849) // Иностранная литература. – 1999. – № 3.
6. Poe E.A. From “Marginalia” // Heritage of American Literature: Beginnings of the Civil War. By J.E. Miller and K. Farley, Vol.1. – HBJ Publishers, 1991.

## Лілія Коробко

### ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПОНЯТТЯ В ІНТЕРТЕКСТІ КУЛЬТУРИ: СПРОБА КОРЕЛЯЦІЇ

Крізь призму інтертекстуальності як загальнокультурної категорії у статті розглянуто поняття “образ”, “архетип”, “мотив”, “символ”, “художня деталь” в аспекті їх кореляції. У структуру інтертекстуальності найбільш органічно вписуються категорії архетипу й мотиву. Оскільки перша з них закорінена у психіку, а другу можна розглядати як мистецьку похідну, то є підстави вести мову і про архетипні мотиви.

Над усіма інтертекстуальними комбінаціями архетипів, дискурсів, цитат, мотивів автор-творець має спромогтися і на власний емоційно-мислительний прорив у незвідане.

*Ключові слова:* образ, архетип, мотив, символ, художня деталь, інтертекст, кореляція.

Through the prism of intertextuality as a basic notion of culture, the paper explores the correlations between the concepts of "image", "archetype", "motif", "symbol", and "artistic detail". The categories of "archetype" and "motif" are stated to be the organic element of the intertextuality structure. Since the former category strikes its root in the psyche and the latter one should be treated as its artistic derivative, one has every reason to single out the archetypal motifs. Nevertheless, besides all the possible combinations of archetypes, discourses, quotations and motifs, the author must be also capable of a sort of emotional and intellectual breakthrough into the unexplored.

*Key words:* image, archetype, motif, symbol, artistic detail, intertext, correlation.

Історію культурного поступу можна прочитати як інтертекст. Поле інтертекстуальності – міжтекстовий простір, де відбувається життя дискурсивних інстанцій. Їхня наявність указує на амбівалентність тексту, що з'являється внаслідок співвіднесення історії (суспільства) з текстом і тексту з історією. Така діалогічність, за М.Бахтіним, – результат особливого прочитання тексту, що полягає в його кореляції з низкою попередніх текстів: "...Кожен текст вбирає в себе інший і є реплікою в його бік", а "безкінечна кількість зчеплень і комбінацій елементів" – його мова [12; 170,171].

Р.Барт стверджував: кожен текст є інтертекстом, становлячи собою нове ткання зі старих цитат. У дослідженнях останніх років з'явилася думка, що інтертекст уміщує в собі не так цитати з певних творів, як усі можливі дискурси (соціолектні, побутові, наукові, маскультурні, літературні тощо), під впливом яких перебуває автор [5, 68]. Герменевтики та семіотики (Ж.Женетт, Р.Лахман, М.Пфістер, П.Рікер, М.Ріффатер та ін.) постулюють єдність твору й тексту (або ж тексту-читання й тексту-письма), а інтертекстуальні зв'язки розглядають у їх співвіднесеності з текстом. Як зазначає Р.Драгунова, інтертекстуальність – це "ланка, що пов'язує поверхневий рівень тексту (мімезис за поетикою Арістотеля) із глибинним рівнем тексту (за Ріффатером – семіозис)" [8, 55]. Зауважмо, що поняття мімезису в Арістотеля глибше за те поверхове тлумачення, до якого його часом зводять. Адже принаймні щодо лірики воно передбачає й наслідування автором себе (як предмета наслідування), тобто власного внутрішнього світу за допомогою слова та інших засобів самовираження – ритму, гармонії, мелодії (а це об'ємніше, ніж раціоцентрично-прагматичний семіозис).

До дискурсивного універсуму включається й реципієнт. Він, за Ю.Кристевою, "зливається з тим іншим текстом (іншою книгою), щодо якого письменник пише свій власний текст, так що горизонтальна вісь (суб'єкт – реципієнт) і вертикальна вісь (текст – контекст) урешті перетинаються, розкриваючи основне: будь-яке слово (текст) – це зіткнення двох слів (текстів), де можна прочитати щонайменше ще одне слово (текст)" [12, 167]. Під інтертекстуальністю мається на увазі не лише наявність у творі певних прототекстів чи різнотипних наслідувань, а й "інтерація в межах того самого тексту" [15, 318]: взаємодія епіграфа й подальшого тексту тощо.

Із концепцією інтертекстуальності Ю.Кристевої перегукуються деконструктивне читання Ж.Дерріди та постструктуралізм Р.Барта. Автономний текст може "прочитувати" історію, тож на нього поширюються ідеї теоретичної "смерті суб'єкта" ("смерті автора"), "смерті" конкретного твору – тобто відбувається його розчинення у просторі інтертекстуальності. Ш.Гривель: "Немає тексту, окрім інтертексту" [22, 219]. Дослідниця Л.Перрон-Муазес стверджує, що під час читання всі троє – автор, текст і читач – перетворюються на єдине "безкінечне поле для гри письма" [10, 308].

Отже, відбувається (за Ж. Деррідою) "децентрування" суб'єкта, знищення меж між поняттями тексту й самого тексту; комунікація стає вільною грою. Так витворюється картина "універсуму текстів", де окремі безособові тексти до безкінечності посилаються один на одного й на всі враз, оскільки всі разом –

лише частина загального тексту, який збігається з текстуалізованими дійсністю та історією.

Дефініція інтертекстуальності та класифікація її різновидів були й лишаються проблемними [див.: 15, 318; 16, 309-310]. Зміст поняття видозмінюється залежно від теоретичних засад. Дослідження українських науковців базуються на постулатах М.Бахтіна, Р.Барта, Ю.Кристевої, Ж.Женнета та ін.; мають прикладний аспект; зосереджують увагу переважно на ремінісценціях, цитатах, алюзіях і рідше – на інших видах інтертексту [4, 9-14]. Крім відомої системи Ж.Женнета, побутують класифікації на основі конкретних творів чи текстів одного письменника, як, наприклад, застосована М.Сорокою в дослідженні поезії Ю.Тарнавського [23, 18-20].

У систему інтертекстуальності так чи інакше вписуються й такі більш традиційні поняття, як образ, архетип, мотив, символ, художня деталь. Спробуємо їх взаємоузгодити під культурологічним кутом зору.

Найдавніший за історією побутування образ. У літературознавчій енциклопедії його визначено як особливу форму художнього структурування дійсності, якій притаманна яскрава предметна чуттєвість [14, Т. 2, 139]. Здається, традиційні “змалювання” чи “відтворення”, а ще точніше – “бачення” тут підходять більше, аніж “художнє структурування дійсності”: на наш погляд, кожне зі слів-понять у такому поєднанні ворогує з іншим.

Теорія образу сягає корінням в античне вчення про наслідування. Термін набув поширення в естетиці Геґеля, де мистецтво постає як духовно-пізнавальна діяльність, що містить артистично видозмінений матеріал, співвідносний із науково-понятійною сферою. О.Потебня у праці “Думка і мова” розглядав образ як відтворення в уяві чуттєво сприйнятої дійсності, що набуває науково-ілюстративних, фактографічних та художніх ознак, які зосереджують істотні для автора явища.

За типологічною класифікацією виокремлюють об’єктний (довкілля), суб’єктний (внутрішній світ), виражальний (метафоричний, сюжетний, композиційний тощо) рівні образу, що може поставати як персонаж, ліричний герой, ліричний суб’єкт, дійова особа, пейзаж.

У семіотичному аспекті образ постає специфічним знаком, фактом уявлюваного буття, який щоразу реалізують автор та читач, віднаходячи відповідний ключ декодування; у гносеологічному – вимислом, вірогідним явищем; в естетичному – доцільним утворенням, позбавленим зайвих, випадкових елементів, що викликає відчуття краси завдяки досконалії єдності та осмисленості його складників.

У художніх творах різних часів і культур постійно народжуються схожі образи. Послідовність і нескінченність цього процесу забезпечується загальнолюдською системою уявлень про навколишній світ. З.Фрейд виявив, що джерело багатьох образів сновидінь – первісні ідеї, міфи й ритуали. На думку Г.Адлера, такі образи в “колективному неусвідомленому” “існують in potentia, а під впливом людської свідомості перетворюються із потенційних образів на актуальні, тобто на переживання архетипу” [2, 214].

За Платоном, архетип – ейдос, тобто осягнений образ чуттєвих предметів, за Філоном Александрійським – праїдея, за Плутархом – зразок предметів, що постають копіями. Августин Аврелій вважав архетип споконвічним, наявним у пізнанні образом, Фома Аквінський – універсальним ante rem, вищим принципом, ототожненим із поняттям Бога, Гете – первісним феноменом, формою форм, Геґель – абсолютним духом. У різних сферах інтелектуальної діяльності архетип має неоднакове поняттєве наповнення: у текстології – первинне спільне джерело наступних копій, переробок, у лінгвістиці – вихідна форма пізніших мовних утворень, у літературознавстві – модель, за якою

формується певний твір, відображаючи універсальні сенси, спроектовані в символах, виражені в міфах [14, Т. 1, 96].

Як утілення “первинного образу, ідеї”, архетип актуалізувався в Юнґовому дослідженні сфери несвідомого. У полеміці з Фройдом щодо природи сновидінь Юнґ спростував їх виключно індивідуальну онтологію, увівши поняття “колективного несвідомого”. Аналізуючи природу несвідомого, вчений співвідносить в оніричній діяльності архетип із міфом, оскільки ввісні з’являється чимало відповідностей, паралелі до яких можна знайти лише серед міфологічних комбінацій ідей.

Ю. Доманський виокремлює дві юнґіанські першопричини генезису архетипу, що допомагає зрозуміти його співвіднесеність із міфом: 1) віддзеркалення досвіду людства, що постійно повторюється; 2) прагнення вкотре відтворити міфічні уявлення: “...Наявність архетипу пояснюється як досвідом, так і первинною (біологічною) природою” [7, 5]. Архетип як “вмістище людського досвіду” [25, 54] дає змогу виокремити у свідомості людини не лише притаманне їй самій, а й успадковане від поколінь пращурів уявлення про світ і власну локалізацію в ньому, яка обов’язково детермінується національною та історично-ретроспективною специфікою.

У літературознавстві, як і в психології, спостерігаються тенденції співвідносити архетип з універсальним сюжетом (В.Пропп, Є.Мелетинський, І.Силантьєв) або ж образом (В.Марков, Ю.Доманський, Е.Едінгер, Дж.Хіллман), який коріниться в міфі. Обґрунтовуючи зв’язок психоаналізу та літературознавства, О.Леонтєв розглядає архетип як “певний акумулятор найціннішого людського досвіду, що пізнається художником у творчому процесі. Пізнання відбувається несвідомо” [13, 99]. Архетипову природу тексту та його співвіднесеність зі сферою колективного несвідомого виокремив М.Бахтін, коли ввів до літературознавчої критики поняття “діалог” та “амбівалентність” тексту: “В будь-який момент розвитку діалогу існують величезні, необмежені маси забутих змістів, але в певні моменти подальшого розвитку діалогу, у його реалізації, вони знову згадаються й оживуть в оновленому (у новому контексті) варіанті” [3, 373].

Оскільки архетипи “колективного несвідомого” часто приховані, а архетипні співвіднесення виявляються мимоволі – “те, чим міф є для народу, конкретної культури чи будь-якого завданого історичного моменту, для індивіда з’являється у вигляді символічних образів снів, видінь, фантазій або ліризму” [11, 24], – архетипи становлять плідне поле для гри інтертекстового простору. Динамічна природа та безпосередній зв’язок архетипу з міфом активізують інтертекстуальний аспект. Кореляція інтертекстуальності за архетипами представлена у працях Є.Мелетинського, Ю.Доманського, Дж.Хіллмана та ін. Осмислюючи архетип як контекстуальну категорію, О.Жолковський зазначає: контекст – це “глибинний (міфологічний і психологічний) архетип, зреалізований у творі, можливо, з новаторськими варіаціями” [9, 7].

“Юнґ пов’язує міф і літературу не лише через свідомо введені до літературного твору міфологеми, а й через архетипи” [9, 6]. Відтак завдання літературного аналітика, вважає він, – виокремлення й аналіз генези образу, розгорнутого в художньому творі [25, 115]. Таким чином, “текст можна порівняти зі свідомістю, а його зміст – із несвідомим. Автор сам не знає, що він хотів цим сказати, написавши текст, він закодує в ньому певне повідомлення” [9, 94]. Таке “повідомлення” потрапляє до тексту мовою “колективного несвідомого” й позначається за допомогою його конструктів, архетипів. Проте сам архетип ще не має конкретного втілення. Він – провокативна субстанція, з якої народжуються всі наступні літературні форми, починаючи від рівня тропіки й завершуючи філософемами та символами. Положення ефектні, проте не безперечні. Нерідко автор таки знає, “що він хотів цим сказати”, надто ж у прозі.

Юнґове поняття “архетип” на лінгвістичному рівні великою мірою відповідає поняттю “внутрішня форма слова”, окресленому О.Потебнею. А воно, своєю чергою, походить із джерел античної філософії (можна тлумачити як одне із значень Платонового “ейдосу”) та виступає основним у вченні О.Потебні як трансформація ідей В.Гумбольдта. Якщо “внутрішня форма” слова активізується, створюється символічне поле, де генеруються нові образи й за законами асоціативної гри моделюються символічні системи. Слово організує, об’єднує символи та образи й починає функціонувати як текст символічних систем (архетип), виступає як комунікативний засіб міфу, оскільки “сама поява “внутрішньої форми”, сама апперцепція у слові згущує чуттєвий образ, замінюючи всі його стихії одним уявленням, розширюючи свідомість, повідомляючи можливість руху великим мисленнєвим масам” [19, 197], завдяки об’єктивації архетипних моделей у певні поняття навіть невеликий за обсягом художній твір може передавати величезні смислові масиви. “Внутрішня форма” слова-архетипу забезпечує інтуїтивне осягнення сенсів, а “зовнішня форма” допомагає усвідомити логічні взаємозв’язки між поняттями. Число генерованих похідних текстів, що є інтерпретаційними варіантами первісного образу, постає нескінченною величиною, адже “наші можливості розуміння кружляють навколо вічного первообразу, і при кожному новому повороті починає блищати нова грань притаманного йому смислу” [6, 46]. Архетипна інтерпретація передбачає виявлення основних організаційних центрів, кодів-слів та їх символічних взаємозв’язків.

На думку О.Потебні, “внутрішня форма” слова, “крім фактичної єдності образу, дає ще знання цієї єдності; вона – не образ предмета, а образ образу, тобто уявлення”, яке “має значення не саме по собі, а лише як форма, в якій чуттєвий образ входить у свідомість; воно – тільки вказівка на цей образ і, будучи не пов’язаним із ним, тобто будучи не пов’язаним із судженням, не має змісту” [19, 131-132]. Це формулювання співзвучне одному з юнґівських визначень поняття архетипу: “Архетип <...> – це тенденція до створення певного мотиву, – уявлення, яке може значно змінюватися в деталях, не втрачаючи при цьому своєї базової схеми” [26, 146].

Мотивом вважають абстрагований від конкретних деталей, виражений у найпростішій словесній формулі схематичний виклад елементів змісту, що формують фабулу (сюжет). Ще Арістотель у “Поетиці”, називаючи шість основних елементів трагедії, вирізняв як найважливіший серед них мітос. Причому в цей термін вкладалося подвійне тлумачення. З одного боку – попередні перекази, оповіді, а з другого – синтез подій, тобто щось подібне до значно пізніше сформульованих уявлень про синтез мотивів.

О.Веселовський та згодом В.Пропп розглядали мотив як найдрібнішу, далі не подільну частку фольклорного сюжету. У 20-х роках ХХ ст. було звернуто увагу на те, що схожі мотиви наявні не лише у фольклорі, а й у писемній літературі, особливо в канонічних жанрах. Згодом мотиви почали пов’язувати з постаттю автора, його художнім світовідчуттям, а також з аналізом цілісної структури твору. Сучасне розуміння мотиву не має чіткої визначеності, а це призводить не лише до різноаспектного застосування, а й до розмивання терміна. Так, позначення соціальних, філософських, гендерних, політичних мотивів, по суті, зливається з виявленням проблематики творчості. Чіткішого значення набуває мотив тоді, коли містить елементи символізації. Але тут з’являється спільне поле і з поняттями образ-символ, образ-троп та й загалом образ.

Поширене й ототожнення понять *мотив* і *тема*. Тема в музикознавстві – це фраза, головний мотив, основа музичного твору. Мотив у літературознавстві – неосновний; водночас він може проходити через низку інших творів, навіть різножанрових, і не лише одного автора. У музиці, одному з найменш

опредмечених видів мистецтва, зверненому до “внутрішнього зору” слухача, ступінь його емоційної співучасті може бути значно вищим, аніж, наприклад, у безфабульній ліриці, де все-таки постає, сказати б, словесне “лібрето” до читацької уяви. Утім неосновний мотив, набуваючи нових варіацій, може розростатися, переходити вже в лейтмотив або ж у тему іншого чи кількох творів, взаємопереплітатися з новими мотивами, вибудовуючи поліфонічний художній світ. У широкому розумінні лейтмотив – це переважний настрій, головний мотив, основний емоційний тон твору і, ширше, творчості. У вужчому – літературний образ чи зворот художньої мови, що повторюється у творі як момент постійної характеристики героя, переживання чи ситуації, обростає асоціаціями, набуваючи особливого символічного, психологічного, семантичного навантаження. У поезії вирізняють, окрім образних, звукові, ритмічні та інтонаційні лейтмотиви.

Схиляємося до тлумачення мотиву, виходячи з історичної еволюції терміна: а) за О.Веселовським – як найдрібнішої частки сюжету; б) як неосновної теми. З метою уникнення термінологічних різночитань навряд чи доцільно вдаватися й до третього значення мотиву – як синоніму теми.

Кореляції понять “образ”, “архетип”, “мотив”, “символ” сприяють ідеї О.Потебні. Коли розглядати архетип як структуру, то в ній можна виявити “зміст”, “внутрішню” та “зовнішню форми”. “Зміст” архетипу в художньому творі визначається засобами, за допомогою яких розкрито головну ідею. Це конкретні слова-поняття, синтаксичні структури тексту й сам текст. “Внутрішня форма” архетипу у творі “виявляється” завдяки символічним системам, що трансформують ідеальні уявлення в конкретні образи, організовуючи художні тексти в певному ритмі. “Зовнішня форма” архетипу об’єктується в мотиви, сюжети та образи художнього твору. С.Хороб називає образи й мотиви *культурними* архетипами, які вже самі по собі несуть естетичну непередбачуваність [24, 7].

Символ – здатність матеріальних речей, подій, чуттєвих образів бути умовним вираженням ідеального змісту, не відповідного їх структурам [14, Т. 2, 389]. У мистецтві символ позначає універсальну амбівалентну естетичну категорію, що розкривається через зіставлення із суміжними категоріями художнього образу та предметного або словесного знака, який опосередковано передає сутність певного явища, має міфологічну або релігійну основу. Символу властиві філософська багатоплановість, функціональна багатозначність, він означає неповноту сенсу, вислизає в “семантичну плінність” (О.Лосев), невизначеність, багатозначність, іноді вказує на те, що передчувається, але ще нікому не відоме (К.-Г. Юнг). За спостереженням Ю.Лотмана, уявлення про символ стосується ідеї певного змісту, є вираженням цього змісту, що, своєю чергою, виконує роль для іншого, ціннішого змісту.

Про співвіднесеність символу з емблемою та ієрогліфом, алегорією, знаком, метафорою тощо написано чимало, і така співвіднесеність зумовлена передусім самим явищем, багатоаспектністю символу, що часом і дефініційно не поєднується в одній категоріальній площині, а визначається, приміром, “через зіставлення із суміжними категоріями образів з одного боку і знака <...> – з другого” [1, 826].

Символ розкриває в кожному окремому випадку вияви цілісного світу, виконує функції перетворення внутрішнього на зовнішнє, диференціації внутрішнього і зовнішнього. Так, на думку О.Лосєва, досягається субстанційна тотожність безмежної низки речей, охоплених однією моделлю, де сполучаються відмінні за змістом символізатор та символізований. Якщо метафора творить образ, характеризуючи поняття, дію, явище без семантичних обмежень, то символіві властиві означальна функція, тенденція до розширення змісту ідеї. Тому

метафора зумовлена суто художніми чинниками, а символ базується на позахудожніх знаннях. Між символом та його значенням існує асоціативний зв'язок. "Слово-символ не має значення, яке можна було б чітко сформулювати. Це не повноцінний зміст слова в символічній функції, а те, на що воно опосередковано натякає, указує, тобто в символі завжди є певна невизначеність між планом вираження (словом) і планом змісту (значенням); він пов'язаний не так із позначенням (ідентифікацією), як із натяком" [21, 11].

Через символ письменник долучає свою творчість до загальнолюдських здобутків, виходить за межі одного виду мистецтва у сферу ірраціонального й незнакового осягнення світу: адже символ дає змогу поглибити текст, розширити його словесно-раціональні рамки, з одного боку, до всезагального контексту культури, а з другого – до затемненого всесвіту підсвідомості конкретного читача. Посередницька функція символу в тому, що сам він "цілком видимий і цілком осяжний, хоча в нього входять ірраціональні та трансцендентні величини" [17, 14]. Вкраплені в художній текст, вони витворюють приховане повідомлення, зміст якого проймає людську культуру по горизонталі (оскільки експлікація цього змісту у свідомості читача залежить від його реального життєвого досвіду, зумовленого теперішніми часопросторовими межами) і по вертикалі (отож символ, переходячи з епохи в епоху, накопичує у своїх семантичних шарах найсуттєвіше з історії людства). Для людини це шлях у теперішнє й водночас у минуле буття. Ю.Лотман вважає символ "механізмом пам'яті літератури", що переносить тексти, сюжети з одного шару культури в інший [18, 213]. Закономірно, що символ і в плані вираження, і в плані змісту завжди є певним текстом, розшифрування якого вимагає інтелектуально-інтуїтивних зусиль реципієнта. Незалежно від волі автора, читач може віднаходити в тексті символи і, пізнаючи їх семантичну невичерпність, наповнювати власним змістом, бо символ не нав'язує жодних знань, лише виокремлює поле для їхнього виникнення й визначає напрям духовного пізнання. Семантику символів можна зрозуміти у співвіднесенні із загальною символічною мікросистемою, твореною елементами художнього тексту, а також системою символів, що функціонують у творчості митця.

Отже, однією з визначних характеристик символу слід вважати його непряму співвіднесеність із конкретним денотатом. Тобто символ-номінант завжди вказує на об'єкт, явище тощо, які мають здебільшого інший словниковий код і які своєрідно "вписуються" у світ денотатів, за Ю.Лотманом, "вторинної моделювальної системи художнього типу" [18, 61].

Художня деталь – різновид художнього образу, яскрава подробиця, частина цілого твору, що надає йому особливої переконливості, робить його семантично вагомим, змістовнішим. Художня деталь – це стереоскопічне збільшене скло, "концентричне дзеркало" (термін О.Бальзака), за допомогою якого дрібні, зовні незначні штрихи, частковості стають особливо опуклими, яскравими, за ними безпомилково вгадуються характерні, визначальні риси та особливості образу, предмета, явища, події тощо. І ця магічна властивість деталі впливає із самої природи літератури, з її художньої субстанції. У широкому значенні вона постає психологічною та мовленнєвою деталізацією зображення, в якому все стає важливим [14, Т. 1, 271]. Художня деталь "має в собі прихований сенс, підтекст, може викликати широкий спектр асоціацій, здатна замінити собою розлогий опис, авторську характеристику, міркування, цілий епізод тощо" [15, 731]. Залежно від конкретної реалізації деталь може уточнювати, прояснювати, оголювати задум письменника, але вона може бути і смисловим фокусом, конденсатором сцени, образу, ідеї, і, якщо при цьому повторюється, то стає лейтмотивом [20, 7].

Отже, поняття "образ", "архетип", "мотив", "символ", "художня деталь" у певних аспектах та ситуаціях взаємопонакладаються, та все ж не тотожні. У

структуру інтертекстуальності найприродніше входять категорії *архетипу й мотиву*. Оскільки перша з них закорінена у психіку, а другу можна розглядати як мистецьку похідну, то є підстави вести мову і про *архетипні мотиви*.

Так постає найголовніше питання, задля чого й писано цю майже оглядову статтю: як “корелювати”, з одного боку, “правий” пієтет до творчої індивідуальності (О.Білецький, М.Храпченко) і, з другого, “ліву” теорію “смерті автора” (Р.Барт та ін.). Крізь призму інтертекстуальності світ постає величезним текстом, де все вже сказано, а нове можливе лиш як результат синтезу певних елементів в інших комбінаціях. Так, але, на наш погляд, над усіма інтертекстуальними комбінаціями архетипів, цитат, мотивів (усупереч і завдяки їм) творчо невпокірливий, невтоленний автор – не функція, не скриптор, не компілятор – неодмінно здобудеться й на власний емоційно-мислительний прорив у незвідане.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.* Символ // *Краткая лит. энциклопедия*. – М., 1971. – С. 826.
2. *Адлер Г.* Лекции по аналитической психологии / Пер. с англ. – М., 1996. – 282 с.
3. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – 502 с.
4. *Білобус Л.* Теорія інтертекстуальності як модус новаторства у творчих феноменах В. Стуса та І. Світличного. – Тернопіль, 2004. – 126 с.
5. *Гурдуз А.* Інтертекстуальність і гіпертекст: проблеми теорії і практики // *Укр. мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. – 2007. – № 4. – С. 67-72.
6. *Дикман Х.* Юнгелианский анализ волшебных сказок. Сказание и иносказание. Приложение: Методы аналитич. психологи. – СПб., 2000. – 256 с.
7. *Доманский Ю.* Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. – Тверь, 2001. – 94 с.
8. *Драгунова Р.* Подходы к определению интертекстуальности и интертекста, скрытая цитата как форма интертекстуальных связей // *Сб. науч. тр. / Москов. ин-т иностр. языков*. – 1990. – Вып. 361. – С. 55-63.
9. *Жолковский А.* Блуждающие сны: из истории русского модернизма: Сб. ст. – М., 1992. – 432 с.
10. *Ильин И.* Интертекстуальность // *Лит. энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин*. – М., 2001. – С. 307-309.
11. *Керлот Х.* Словарь символов. – М., 1994. – 608 с.
12. *Кристева Ю.* Избр. труды: Разрушение поэтики. – М., 2004. – 653 с.
13. *Леонтьев А.* Бессознательное и архетипы как основа интертекстуальности // *Текст. Структура и семантика*. – Т. 1. – М., 2001. – С. 92-100.
14. *Літературознавча* енциклопедія: У 2 т. / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К., 2007.
15. *Літературознавчий* словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. – К., 1997. – 752 с.
16. *Літературознавчий* словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. – 2 вид., випр., доп. – К., 2006. – 752 с.
17. *Лосев А.* Проблема символа и реалистическое искусство. – 2 изд., испр. – М., 1995. – 320 с.
18. *Лотман Ю.* Структура художественного текста. – М., 1970. – 384 с.
19. *Потебня А.* Мысль и язык // *Слово и миф*. – М., 1989. – С. 17-201.
20. *Святовец В.* Художня деталь в українській класичній прозі: Нариси про письменників: Навч. посібник. – К., 2007. – 176 с.
21. *Сімович О.* Знак, образ, ритуал, символ: проблеми семантики // *Знак. Символ. Образ*: Матеріали Міжвуз. наук.-практич. семінару з проблем сучас. семіотики. – Вип. 5. – Черкаси, 2000. – С. 10-17.
22. *Современное* зарубежное литературоведение: Страны Западной Европы и США: Концепции. Школы. Термины / Сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. – М., 1996. – 520 с.
23. *Сорока М.* Інтертекстуальність поезії Юрія Тарнавського // *Слово і Час*. – 2002. – № 7. – С. 16-21.
24. *Хороб С.* Слово-образ-форма: у пошуках художності (Літературознав. ст. і дослідж.). – Ів.-Фр., 2000. – 200 с.
25. *Юнг К.Г.* Душа и миф: шесть архетипов. – К., 1996. – 384 с.
26. *Юнг К.-Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. А., Якоб И., Яффе А.* Человек и его символы. – М., 1998. – 368 с.