

Київський національний лінгвістичний університет  
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

ЧАЮН ПРИНА ОЛЕГІВНА

УДК 811.133.1'37'42:821.133.1"19/20":7 (043)

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ КОДИ ФРАНЦУЗЬКОГО ХУДОЖНЬОГО**  
**ТЕКСТОТВОРЕННЯ ХХ-ХХІ СТ.**

035 – Філологія

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ І. О. Чаюн

Науковий керівник

Філоненко Наталія Георгіївна,  
доктор філологічних наук,  
професор

Київ – 2026

## АНОТАЦІЯ

*Чаюн І.О.* Інтермедіальні коди французького художнього текстотворення ХХ-ХХІ ст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії з галузі знань 03 Гуманітарні науки за спеціальністю 035 Філологія. – Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 2026.

Дисертація присвячена комплексному вивченню інтермедіальних кодів французького художнього текстотворення ХХ-ХХІ ст. на матеріалі романів Е.-Е. Шмітта «La Part de l'autre», «Lorsque j'étais une oeuvre d'art», «Ma vie avec Mozart», М. Уельбек «La Carte et le Territoire», Ж.-М. Г. Леклезіо «Le Procès-Verbal», Е. Вюяр «L'Ordre du jour».

Актуальність дослідження зумовлена зростаючою увагою сучасної гуманітаристики до проблем інтермедіальності як одного з провідних механізмів художнього моделювання реальності, формування семіотичної багат шаровості тексту та трансформації традиційних наративних стратегій. У французькій прозі ХХ–ХХІ ст. інтермедіальні практики набувають системного характеру, відображаючи процеси взаємопроникнення мистецьких кодів і переосмислення меж між вербальним та візуальним, музичним, кінематографічним, документальним дискурсами. Попри значну кількість праць, присвячених інтермедіальності, проблема інтермедіального коду як структурної та семіотичної одиниці французького художнього текстотворення залишається недостатньо систематизованою, що зумовлює необхідність її комплексного осмислення.

*Наукова новизна* одержаних результатів полягає у вперше здійсненому системному аналізі інтермедіальних кодів французького художнього текстотворення ХХ–ХХІ ст. як цілісної наративно-семіотичної системи. *Розроблено вперше* ієрархічну типологію наративних функцій інтермедіальних кодів крізь призму аналізу французьких художніх текстів зазначеного періоду. У дисертації розроблено концепцію інтермедіального коду як інтегративної одиниці тексту, що функціонує на перетині різних мистецьких мов і забезпечує процес наративної

семіотизації. *Запропоновано та проаналізовано* універсальні підходи і додаткові типології інтермедіальних кодів, а також *обґрунтовано* їхнє застосування у французькому тексті. У площині наративно-семіотичного аналізу *окреслено та охарактеризовано* онтологічну і трансформаційну інтермедіальність та їхні прояви у французькому художньому тексті.

У ході дослідження *виявлено*, що інтермедіальні коди в аналізованих романах виконують не лише ілюстративну функцію, а виступають структуротворчим чинником. *Пояснено та узагальнено*, що у романах Е.-Е. Шмітта музичний та живописний коди стають засобом екзистенційного самопізнання персонажа, формують моделі альтернативної біографії та забезпечують механізм перекодування особистості. У творі «Ma vie avec Mozart» музичний код організує наратив як діалог культур і як форму інтимної духовної комунікації. У романі «La Part de l'autre» інтермедіальні візуальні та кінематографічні коди сприяють створенню ефекту подвійної історичної перспективи та альтернативного сценарію історії.

У романі М. Уельбека «La Carte et le Territoire» *виокремлено* домінування візуально-мистецького та картографічного кодів, що моделюють постмодерну проблематику співвідношення репрезентації й реальності, території й образу.

*Простежено* експериментальне використання медіальних стратегій, що поєднують кінематографічну фрагментарність, візуальну монтажність і психонаративну техніку внутрішнього мовлення у романі Ж.-М. Г. Леклезію «Le Procès-Verbal»; *проаналізовано* документально-архівний код, який інтегрується в художній текст, формуючи ефект історичної реконструкції у тексті Е. Вюяра «L'Ordre du jour».

*Обґрунтовано* положення про те, що інтермедіальний код виступає механізмом семіотичної трансформації художнього тексту, сприяє його поліфонізації та забезпечує багаторівневу взаємодію різних культурних дискурсів. Важливим висновком роботи є те, що інтермедіальність у французькому художньому дискурсі ХХ–ХХІ ст. постає як структурний принцип текстотворення, що визначає способи організації художнього простору, часу й суб'єктної

перспективи.

Теоретичне значення дисертації полягає у поглибленні розуміння інтермедіальності як системного явища художньої культури та уточненні категоріального апарату сучасної філології. Практичне значення результатів полягає у можливості їх використання у викладанні стилістики французької мови, інтерпретації французького тексту, історії французької літератури XX–XXI ст., інтермедіальних студій французького художнього текстотворення, лінгвонаратології, а також у подальших наукових дослідженнях проблем художнього текстотворення.

*Перспективою подальших досліджень* вбачаємо розширення корпусу аналізованих текстів за рахунок сучасної французької художньої прози, поглиблення вивчення цифрових та аудіовізуальних медіальних впливів на сучасний роман, а також розроблення компаративних моделей зіставлення інтермедіальних стратегій у різних художніх дискурсах.

*Ключові слова:* інтермедіальний код, інтермедіальність, інтертекстуальність, французька література, французька мова, наратив, художній текст, текстотворення, семантика, семіотика, постмодернізм, художній дискурс, образ, жанр, мистецтво.

## ABSTRACT

*Chaiun I.O.* Thesis for the degree of higher education of Doctor of Philosophy, Specialty 035 Philology. – Kyiv National Linguistic University, Kyiv, 2026.

The dissertation is devoted to a comprehensive study of intermedial codes in French literary text production of the twentieth and twenty-first centuries, based on the novels *La Part de l'autre*, *Lorsque j'étais une oeuvre d'art*, and *Ma vie avec Mozart* by Éric-Emmanuel Schmitt, *La Carte et le Territoire* by Michel Houellebecq, *Le Procès-Verbal* by J.-M. G. Le Clézio, and *L'Ordre du jour* by Éric Vuillard.

*The aims of the research* is determined by the growing interest of contemporary humanities in intermediality as one of the leading mechanisms of artistic modeling of reality, the formation of the semiotic multilayeredness of the text, and the transformation of traditional narrative strategies. In French prose of the twentieth and twenty-first centuries, intermedial practices acquire a systemic character, reflecting processes of interaction among artistic codes and a rethinking of the boundaries between verbal and visual, musical, cinematographic, and documentary discourses. Despite the considerable number of studies devoted to intermediality, the problem of the intermedial code as a structural and semiotic unit of French literary text production remains insufficiently systematized, which necessitates its comprehensive scholarly reconsideration.

The scientific novelty of the obtained results lies in the first systematic analysis of intermedial codes in French literary text production of the twentieth and twenty-first centuries as an integral narrative-semiotic system. The study develops, for the first time, a hierarchical typology of the narrative functions of intermedial codes through the analysis of French literary texts of the specified period. The dissertation elaborates the concept of the intermedial code as an integrative unit of the text that operates at the intersection of different artistic languages and ensures the process of narrative semiotization. Universal approaches and additional typologies of intermedial codes are proposed and analyzed, and their applicability to the French literary text is substantiated. Within the framework of narrative-semiotic analysis, ontological and transformational intermediality are identified and characterized, along with their manifestations in the French literary text.

The study demonstrates that in the analyzed novels intermedial codes perform not merely an illustrative function but act as a structural factor. It is explained and generalized that in Schmitt's novels musical and pictorial codes become means of the protagonist's existential self-cognition, shape models of alternative biography, and provide a mechanism for the recoding of personality. In *Ma vie avec Mozart*, the musical code organizes the narrative as a dialogue of cultures and as a form of intimate spiritual communication. In *La Part de l'autre*, intermedial visual and cinematographic codes

contribute to the creation of a double historical perspective and an alternative scenario of history.

In Houellebecq's *La Carte et le Territoire*, the dominance of visual-artistic and cartographic codes is identified, modeling the postmodern problematics of the relationship between representation and reality, territory and image. The experimental use of media strategies combining cinematographic fragmentation, visual montage, and psychonarrative techniques of interior monologue is traced in Le Clézio's *Le Procès-Verbal*. The documentary-archival code integrated into the literary text and forming the effect of historical reconstruction is analyzed in Vuillard's *L'Ordre du jour*.

The dissertation substantiates the thesis that the intermedial code functions as a mechanism of semiotic transformation of the literary text, contributes to its polyphonization, and ensures multilevel interaction among different cultural discourses. An important conclusion of the study is that intermediality in French literary discourse of the twentieth and twenty-first centuries emerges as a structural principle of text production, determining the organization of artistic space, time, and subject perspective.

The theoretical significance of the dissertation lies in deepening the understanding of intermediality as a systemic phenomenon of artistic culture and in refining the categorical apparatus of contemporary philology. The practical significance of the results consists in the possibility of their application in teaching French stylistics, interpretation of French literary texts, the history of twentieth- and twenty-first-century French literature, intermedial studies of French literary text production, and linguistic narratology, as well as in further research on literary text formation.

Prospects for further research include expanding the corpus of analyzed texts to encompass contemporary French prose, deepening the study of digital and audiovisual media influences on the contemporary novel, and developing comparative models for examining intermedial strategies in different artistic discourses.

*Keywords: intermedial code, intermediality, intertextuality, French literature, French language, narrative, literary text, text production, semantics, semiotics, postmodernism, literary discourse, image, genre, art.*

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації*

1. Чаюн, І. (2023). Інтермедіальність як принцип побудови художнього тексту (теоретичний аспект). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 64(2), 253-257.
2. Чаюн, І. (2025). Типології інтермедіальності у сучасній лінгвістиці: проблеми та перспективи. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*, 47, 187-194.
3. Чаюн, І. (2025). Інтермедіальність у художньому дискурсі: лінгвістичні інструменти та аналіз. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 89(2), 276-281.
4. Чаюн, І. (2025). Лінгвосеміотичні механізми моделювання інтермедіальності у французькому художньому дискурсі на матеріалі романів Е.-Е. Шмітта «La Part de l'autre», «Ma vie avec Mozart». *Закарпатські філологічні студії*, 42(2), 124-128.
5. Чаюн, І. (2025). Наративні стратегії конструювання та деконструювання у романі Е.-Е. Шмітта «Lorsque j'étais une oeuvre d'art». *Закарпатські філологічні студії*, 43(1), 107-111.
6. Чаюн І. (2025). Наративна семіотизація як форма вияву інтермедіальності художнього тексту (на матеріалі французького роману Е.-Е. Шмітта «La Part de l'autre»). *Нова філологія*, 100, 220-225.

*Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

1. Чаюн, І. (2023). Теорія інтермедіальності у контексті сучасних текстоцентризованих студій. *Ad orbem per linguas. До світу через мови* (с. 344-345). Видавничий центр КНЛУ.

2. Чаюн, І. (2024). Теорія інтермедіальності у дослідженні художнього дискурсу. *Аспекти сучасних наукових досліджень, що охоплюють як теоретичну, так і практичну складові* (с. 253-255). Венеція, Італія.

3. Чаюн, І. (2024). Міждисциплінарні підходи до вивчення інтермедіальності у сучасних філологічних студіях. *Ad orbem per linguas. До світу через мови* (с. 276-278). Видавничий центр КНЛУ.

4. Чаюн, І. & Філоненко, Н. (2025). Інтерпретація художнього тексту у контексті наративно-семіотичних теорій. *Виклики та перспективи сучасної науки: теорія, практика, інновації* (с. 286-289). БНАУ.

5. Чаюн, І. (2025). Інтермедіальність: перетин та взаємодія суміжніх понять. *Ad orbem per linguas. До світу через мови* (с. 294-296). Видавничий центр КНЛУ.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	12
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТЕОРІЇ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ У СУЧАСНИХ ФІЛОЛОГІЧНИХ СТУДІЯХ .....	20
1.1 Інтермедіальність у міждисциплінарному полі сучасних філологічних студій..	20
1.2 Інтермедіальності у колі суміжних понять.....	38
1.3 Підходи до вивчення класифікацій інтермедіальності.....	52
1.4 Інтермедіальність як текстова категорія.....	68
1.5 Поняття інтермедіального коду та його основні види у французькому художньому текстотворенні.....	73
Висновки до розділу 1.....	79
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИКА НАРАТИВНО-СЕМІОТИЧНОГО АНАЛІЗУ ЛІНГВАЛЬНИХ АСПЕКТІВ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ КОДІВ ФРАНЦУЗЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ.....	83
2.1 Інтермедіальні коди як об'єкт наративно-семіотичного аналізу французького художнього тексту .....	83
2.2 Етапи та механізми наративно-семіотичного аналізу лінгвальних аспектів інтермедіальних кодів.....	91
2.3 Підходи до визначення лінгвальних кодів інтермедіальності у французькому художньому тексті.....	93
2.3.1 Концептуальні тропи як репрезентанти інтермедіальних кодів у французькому художньому тексті.....	108
Висновки до розділу 2.....	126

РОЗДІЛ 3. ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ КОДИ У НАРАТИВНО-СЕМІОТИЧНОМУ ВИМІРІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ ЯК КАТЕГОРІЇ ФРАНЦУЗЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТОТВОРЕННЯ ХХ-ХХІ СТ .....128

3.1 Лінгвосеміотичні аспекти реалізації інтермедіальності на різних рівнях текстової організації.....128

3.1.1 Онтологічна інтермедіальність у французькому художньому тексті.....129

3.1.2 Трансформаційна інтермедіальність у французькому художньому тексті ....136

3.1.3 Перекодування як одна з ключових форм інтермедіальності у французькому художньому тексті.....146

3.2 Інтермедіальні коди як конституенти категорії інтермедіальності в наративно-семіотичному вимірі художнього тексту .....160

Висновки до розділу 3.....166

РОЗДІЛ 4. ЛІНГВАЛЬНІ ВИМІРИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ КОДІВ ФРАНЦУЗЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТОТВОРЕННЯ ХХ-ХХІ СТ .....169

4.1 Інтермедіальні коди французького художнього тексту у вимірі образної символіки.....169

4.1.1 «Тіло як система символів» у французькому художньому тексті Е.- Е. Шмітта «Lorsque j'étais une oeuvre d'art».....171

4.1.2 «Мистецтво як засіб перекодування особистості персонажа» у романі Е.- Е. Шмітта «La Part de l'autre».....177

4.1.3 «Музика як екзистенційний код» у романі Е.-Е. Шмітта «Ma vie avec Mozart».....181

4.2 Символічне осмислення інтермедіальності у французьких художніх текстах ХХ- ХХІ ст.....187

4.3 Особливості наративного виміру інтермедіальності французьких художніх текстів.....	194
4.3.1 Наративна семіотизація як форма вияву інтермедіальності французького художнього тексту.....	195
4.3.2 Наративне конструювання та деконструювання в інтермедіальному просторі французького художнього тексту.....	210
Висновки до розділу 4.....	222
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	226
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	231
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....	239

## ВСТУП

Теорія інтермедіальності є однією з нових та перспективних теорій у сучасній гуманітарній науці, про що свідчать невелика кількість досліджень та публікацій присвячених цій темі. Поява новітніх форм мистецтва зумовлена впливом специфічних знакових систем – медіа, що не лише передають інформацію, а й впливають на свідомість та сприйняття реципієнтів. Під їхнім впливом окреслився новий художній простір, визначальною рисою якого стала активна взаємодія різних мистецьких форм. Інтермедіальність у цьому контексті набуває особливої ваги в сучасному культурному й соціальному середовищі. Вона формується в межах нової культурної парадигми та постає однією з провідних тенденцій актуального мистецтва. Особливо виразно цей феномен простежується в сучасній літературі, де ускладнення принципів побудови художнього тексту зумовлює інтеграцію елементів і виражальних засобів інших видів мистецтва.

Упродовж останніх років інтермедіальність утвердилася як окрема методологічна оптика, придатна для аналізу як індивідуального художнього тексту, так і культурного процесу загалом. Різноманітні форми її вияву в літературі, кіно та живописі засвідчують вагомість цього феномену для розвитку літератури й культури в цілому, а також для індивідуальних творчих стратегій окремих митців. Відтак особливої актуальності набуває інтермедіальний аналіз конкретних літературних творів, що дозволяє розглядати художній дискурс як простір синтезу різних мистецтв.

Французька література XX–XXI ст. вирізняється багатовимірністю й демонструє переконливі приклади інтеграції різних видів мистецтва та медіа в межах художнього тексту. У семіотичному вимірі це виявляється у взаємопроникненні гетерогенних кодів у текстовій структурі. Така взаємодія реалізується через різнорівневі мовні засоби, зокрема словесні, образні, наративно-семіотичні, які формують внутрішньо організовану композиційну цілісність твору на різних його рівнях.

**Актуальність** пропонованого дослідження визначається тим фактом, що виокремлення принципів синтезу художніх прийомів різних видів мистецтв у сучасному французькому художньому тексті, декодування як наративних, так і образних стратегій французьких авторів, розкриття проблеми взаємодії мистецтв, взаємопроникнення перцептивного та словесного сьогодні все частіше опиняються у фокусі уваги дослідників французьких художніх текстів періоду ХХ – ХХІ ст в інтермедіальному розрізі.

**Об’єктом дослідження** є французький художній дискурс ХХ – ХХІ ст. в аспекті його інтермедіального текстотворення.

**Предметом дослідження** є коди, принципи і механізми інтермедіальності у французькому художньому текстотворенні ХХ – ХХІ ст.

**Мета дослідження** полягає у визначенні інтермедіальних кодів французького художнього текстотворення ХХ – ХХІ ст.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

- систематизувати й узагальнити теоретичні підходи до розуміння поняття «інтермедіальність» у філологічних дослідженнях з урахуванням його соціокультурної інтерпретації в межах теорії інтермедіальності та концепції синтезу мистецтв як методологічної основи аналізу лінгвального репрезентування в художньому тексті;

- обґрунтувати критерії визначення інтермедіальних кодів на прикладі французьких художніх творів ХХ – ХХІ ст.;

- встановити та систематизувати мовні маркери інтермедіальності у французькому художньому тексті;

- здійснити типологічну класифікацію видів інтермедіальності в досліджуваних художніх текстах з огляду на специфіку взаємодії мистецьких медіа та особливості їхнього лінгвального репрезентування;

- окреслити, проаналізувати та інтерпретувати провідні тенденції реалізації інтермедіальності на словесному, концептуальному, образно-символічному й наративно-семіотичному рівнях у французьких художніх текстах ХХ – ХХІ ст.

**Джерельна база дослідження і фактичний матеріал.** Матеріалом дослідження було обрано прозові твори французьких письменників XX – XXI ст.: Е.-Е. Шмітт «La Part de l'autre», «Lorsque j'étais une oeuvre d'art», «Ma vie avec Mozart», М. Уельбек «La Carte et le Territoire», Ж.-М. Г. Леклезіо «Le Procès-Verbal», Е. Вюяр «L'Ordre du jour».

**Комплексна методика** дослідження поєднує такі методи наукового дослідження як загальнонаукові методи *опису, спостереження, зіставлення, систематизації й узагальнення*, що застосовуються для аналізу наративних та семіотичних механізмів інтермедіальності французької прози XX – XXI ст., на основі яких виводяться наративні принципи текстотворення французької художньої прози вказаного періоду крізь призму теорії інтермедіальності.

Методологічна база роботи зумовлює використання цілісної системи дослідницьких прийомів. Зокрема, *метод суцільної вибірки* забезпечує виявлення релевантних текстових фрагментів і мовних кодів інтермедіального характеру; описовий метод уможлиблює інтерпретацію мовних одиниць у корпусі обраних творів. *Когнітивно-семіотичний аналіз* застосовується для дослідження взаємодії мистецьких кодів у структурі художнього тексту, встановлення їхньої кореляції зі словесними й наративними кодами та ментальними структурами. *Метод реконструкції наративних моделей* дає змогу окреслити характерні ознаки інтермедіальності на рівні організації оповіді, тоді як *реконструкція концептуальних тропів* спрямована на виявлення специфіки образності й символіки різних видів мистецтва, інтегрованих у текстову тканину. *Дескриптивно-інтерпретаційний підхід* забезпечує пояснення та коментування встановлених фактів, а *кількісний аналіз* дозволяє визначити домінантні прояви інтермедіальності як однієї з провідних стратегій французького художнього письма XX–XXI ст.

**Наукова новизна дисертації** полягає саме в спробі вперше дослідити обрані французькі художні твори XX – XXI ст. в інтермедіальному вимірі, виявити та схарактеризувати інтермедіальні коди художнього текстотворення на прикладі обраних текстових фрагментів та реконструювати їхню взаємодію, а також

визначити наративно-образні характеристики інтермедіальності у французькій прозі вказаного періоду, що є також малодослідженим на теперішній час.

*Уперше* обрані романи Е.-Е. Шмітта («La Part de l'autre», «Lorsque j'étais une oeuvre d'art», «Ma vie avec Mozart»), М. Уельбека («La Carte et le Territoire»), Ж.-М. Г. Леклезіо («Le Procès-Verbal») та Е. Вюяр («L'Ordre du jour») проаналізовано в аспекті лінгвальної репрезентації інтермедіальності, що передбачає ідентифікацію текстових фрагментів, у яких актуалізуються мистецькі коди, та встановлення їхньої функціональної ролі в організації мовної структури тексту.

*Новим є* визначення інтермедіального коду як лінгвосеміотичної одиниці художнього тексту, що реалізується через систему мовних маркерів (лексичних номінацій, метафоричних моделей, синтаксичних конструкцій, наративних формул, інтертекстуальних сигналів) і забезпечує інтеграцію невербальних мистецьких структур у вербальну тканину твору. У роботі запропоновано трактування інтермедіального коду як особливого типу семіотизації, що виникає внаслідок перекодування візуальних, музичних, кінематографічних або документальних структур у мовний формат. Також змодельовано, розроблено та проаналізовано ієрархічну типологію наративних функцій інтермедіальних кодів на прикладі понад 58 фрагментів запропонованих художніх текстів.

*Доведено, що* інтермедіальні коди функціонують як механізми смислотворення, які впливають на лексико-семантичну організацію тексту, його образну систему, композиційно-синтаксичну побудову та наративну перспективу. Їхня присутність зумовлює специфічні типи текстової когезії, формує міжкодові зв'язки та активізує когнітивні структури інтерпретації. Інтермедіальність у французькій прозі означеного періоду постає як лінгвальний процес взаємодії різнорідних знакових систем в аспекті одного текстового простору.

*Запропонований новий підхід щодо* аналізу французького художнього тексту полягає у поєднанні методу суцільної вибірки інтермедіальних фрагментів із когнітивно-семіотичним аналізом мовних репрезентацій мистецьких кодів, реконструкцією наративних патернів та кількісним визначенням їхньої

частотності. Такий підхід дозволяє описати інтермедіальність як системну характеристику текстотворення, що виявляється у повторюваних мовних моделях і концептуальних структурах.

*Встановлено, що* наративно-образні характеристики інтермедіальності у французькій прозі XX–XXI ст. мають чітко виражену лінгвальну природу та реалізуються через специфічні семантичні поля (мистецтво, зображення, звук, документ, сцена), через концептуальні тропи (картина як текст, музика як мова, історія як сцена), а також через синтаксичні та композиційні моделі, що імітують структуру відповідних мистецьких форм. Виявлено кореляцію між типом інтермедіального коду та особливостями наративної організації тексту, що дозволяє говорити про формування інтермедіально маркованих моделей французького художнього дискурсу.

Отже, наукова новизна роботи полягає у лінгвістичному осмисленні інтермедіальності як складного текстотвірного феномена, що функціонує на перетині мовної, когнітивної та семіотичної систем і визначає специфіку французького художнього дискурсу XX–XXI ст..

**Теоретичне значення очікуваних результатів дисертаційної роботи** полягає в перспективному та більш широкому вивченні категорії інтермедіальності та її застосування до інтерпретації французького художнього дискурсу періоду XX – XXI ст. Розробка теоретико-методологічних засад дослідження французького художнього дискурсу в аспекті його інтермедіального текстотворення сприятиме уточненню й усуненню різнопрочитання основних термінопонять лінгвонаратології / категорії інтермедіальності, а також наданню статусу терміна інтермедіальних кодів / кодування / декодування / конструювання / деконструювання / наративної семіотизації / лінгвонаративних та семіотичних механізмів інтермедіальності французького художнього текстотворення. Теоретично значущим є виявлення кодів моделювання та/або (ре)конструювання художнього дискурсу крізь призму теорії інтермедіальності у французькій художній прозі XX – XXI ст.

**Практичне значення очікуваних результатів дисертації** полягає у

можливості застосування основних положень і висновків дисертації у теоретичних курсах стилістики (розділи «Стилїстика тексту», «Жанри та стилї», «Поетичні тропи й фігури мовлення», «Лїнгвостилїстичний аналіз художнього тексту», «Інтермедїальність як прояв міжмїстецької поліфонїї в художній літературї», «Інтерпретація французького художнього тексту») та зарубїжної літератури («Французька література ХХ – ХХІ ст.»), а також у спецкурсах із вивчення лїнгвонаративних, лїнгвокогнїтивних і лїнгвосемїотичних особливостей художнього тексту крїзь призму теорїї інтермедїальності; при написанні курсових і квалїфікаційних робїт.

**Особистий внесок здобувача.** Виклад змісту, розроблення джерельної бази, інтерпретація отриманих результатів та обґрунтування теоретико-методологічних засад. Усі результати та висновки дисертантка отримала самостїйно. Шість опублікованих статей, у яких викладено основні положення наукової роботи, виконанї автором одноосїбно.

**Апробація результатів дослідження.** Положення й результати роботи обговорено на засїданнї кафедри італїйської і французької філологїї та перекладу

**Публікації.** Основні положення дисертації висвітлено в 6 статтях, котрї виданї у фахових виданнях України (Категорїя Б), та 5 наукових тезах, опублікованих у збірках конференцій. Фаховї статтї у вїтчизняних виданнях є одноосїбними.

**Структура й обсяг роботи.** Дисертація складається з анотацій двома мовами, списку опублікованих праць автора, вступу, чотирьох роздїлів, висновків, списку використаної літератури – 116 позицій, з яких 70 – іноземними мовами, списку джерел ілюстративного матеріалу – 6 найменувань. Повний обсяг дисертації – 239 сторїнок, основний зміст викладено на 212 сторїнках. Допомїжними засобами унаочнення результатів дослідження у тексті дисертації слугують 7 рисунків.

У **вступї** обґрунтовано актуальність обраної теми, визначено мету й завдання дослідження, окреслено об'єкт і предмет наукового пошуку, схарактеризовано методологічну базу та фактичний матеріал, висвітлено наукову новизну, теоретичну й практичну цїнність отриманих результатів, а також подано вїдомостї про апробацію та структуру дисертаційної роботи.

Перший розділ **«Теоретичні засади теорії інтермедіальності у сучасних філологічних студіях»** присвячено узагальненню та впорядкуванню наукових підходів до інтерпретації поняття «інтермедіальність» у гуманітаристиці. Розділ формує концептуальне підґрунтя для осмислення інтермедіальності як категорії художнього тексту, актуалізованої в його семантичній організації та структурі текстотворення, і визначає основу для її лінгвонаративного та лінгвосеміотичного аналізу.

У другому розділі **«Методика наративно-семіотичного аналізу лінгвальних аспектів інтермедіальних кодів французького художнього тексту»** – розкрито сутність наративно-семіотичного підходу та окреслено етапи дослідження інтермедіальності як складної полікодової системи, репрезентованої сукупністю різнорівневих мовних і позамовних засобів, що корелюють з авторськими ментальними структурами.

Третій розділ **«Інтермедіальні коди у наративно-семіотичному вимірі інтермедіальності як категорії французького художнього текстотворення ХХ–ХХІ ст»** містить систематизацію індивідуально-авторських форм реалізації різних типів інтермедіальності на рівнях текстової організації та пропонує модель інтермедіальності як текстової категорії, розглянутої в наративно-семіотичному аспекті.

Четвертий розділ **«Лінгвальні виміри інтермедіальних кодів французького художнього текстотворення ХХ–ХХІ ст»** презентує результати аналізу тенденцій лінгвального вияву інтермедіальності як форми взаємодії різних мистецьких систем і медіа в межах художнього тексту. Інтермедіальність розглядається на словесному, образно-символічному та лінгвонаративному рівнях у їх взаємозв'язку з ментальними процесами, що лежать в основі текстотворення.

У **Висновках** узагальнено теоретичні та прикладні результати проведеного дослідження й окреслено перспективні напрями подальших наукових розвідок у парадигмі обраної проблематики.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТЕОРІЇ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ У СУЧАСНИХ ФІЛОЛОГІЧНИХ СТУДІЯХ

У сучасних філологічних студіях інтермедіальність постає як одна з ключових теоретичних категорій, що дозволяє осмислити художній текст у контексті взаємодії різних знакових систем і медіальних форм. Розвиток теорії інтермедіальності зумовлений переорієнтацією гуманітарного знання на міждисциплінарні підходи, зокрема семіотику, наратологію, культурологію та медіатеорію, що сприяло формуванню комплексного бачення тексту як поліфонічного простору смислотворення.

Для розкриття специфіки функціонування інтермедіальних механізмів у структурі художнього тексту та особливостей їхньої реалізації у взаємодії різних семіотичних систем окреслимо основні теоретичні засади інтермедіальності, її концептуальні інтерпретації та термінологічні підходи, вироблені в сучасних філологічних дослідженнях, які становлять методологічну основу подальшого аналізу лінгвальних і наративно-семіотичних аспектів французького художнього текстотворення ХХ–ХХІ ст..

#### **1.1 Інтермедіальність у міждисциплінарному полі сучасних філологічних студій**

Сучасна лінгвістика, як і інші галузі наук, вирізняється міждисциплінарним підходом до вивчення певних явищ. Таким чином явища, що виходять за межі мови та лінгвального відтворення дійсності не залишають осторонь відомих науковців, які весь час намагаються зануритися у царину лінгвістичної науки. Одним із таких явищ, зокрема, є поняття інтермедіальності (В. Вольф (2011), Ю. Мюллер (2000), Ю. Крістева (1969), В. Просалова (2013), І. Раєвські (2010), М.-Л. Раян (2004), О. Ханзен-Льове (1983), Й. Шрьотер (2011)).

Теорія інтермедіальності є актуальним науковим напрямком, який останнім часом залучає до вивчення все більше і більше дослідників (наприклад, В. Просалова (2014), І. Галуцьких (2016), О. Воробйова (2006), Ю. Крістева (1969), I. Rajewsky (2010), W. Wolf (2011), J. Higgins (1965), J. Müller (2006), J. Schroter (2011), М. McLuhan (2005) тощо). Посилення зацікавлення цією проблематикою є закономірним, адже інтермедіальність органічно вписується в провідні напрями розвитку сучасних гуманітарних студій. Вона стимулює міждисциплінарний підхід, актуалізує дослідження медіапроцесів, особливо в умовах стрімкої цифровізації культури та сприяє виробленню нових методологічних стратегій, адекватних сучасним культурним трансформаціям.

Інтермедіальний розріз уможливорює системне висвітлення складних процесів встановлення міжсеміотичних взаємозв'язків, оскільки він фокусує увагу не лише на учасниках комунікації, але і на механізмах і наслідках їхньої взаємодії. Інтермедіальність постає не тільки як об'єкт вивчення для різних наукових дисциплін, але й як інноваційний підхід, що дозволяє краще розуміти взаємозв'язки та взаємовплив різних видів медіа, мистецтва та культурних явищ у сучасному світі.

Підґрунтя для розвитку інтермедіальних розвідок було закладено роботами як вітчизняних (О. Воробйова, В. Просалова), так і закордонних філологів, філософів (Ж. Дерріда, С. Колрідж, Р. Барт), літературознавців (В. Фесенко, Ж. Женнет) та мистецтвознавців (М. Бахтін, М. Каган, Д. Хігінс), культурологів та науковців в області медіа (О. Хансен-Льове, М. McLuhan), а також відомих дослідників, які розглядають поняття інтертекстуальності (Ю. Крістева, В. Вульф), семіотики (Ф. де Соссюр, Дж. Лок, Ш. Пірс), стилістики декодування (І. Арнольд, М. Блумфілд, Р. Барт), лінгвістики тексту (М. Бахтін, І. Раєвські) тощо.

Попри те, що проблема взаємодії мистецтв привертала увагу ще античних мислителів, власне поняття «інтермедіальність» з'явилося значно пізніше. У 1812 році англійський філософ С. Колрідж (2000) ужив термін *intermedium* для характеристики наративної ролі алегорії та пояснення її функціонування. Втім, запропоноване ним поняття не набуло поширення в літературознавчому середовищі

того часу, оскільки тлумачилося надто широко й не мало чітких термінологічних меж.

Термін «інтермедіальність» у сучасному трактуванні вводиться в науковий обіг у 80 роках ХХ століття у розвідках О. О. Хансен-Льове (1983) і набуває широкого вжитку у 90 роках у із початком стрімкого розвитку цифрової культури та міждисциплінарних підходів у гуманітарних науках. Різні погляди на це поняття висвітлені у розвідках інтермедіальності, що проводились серед таких дослідників, як І. Раєвські, І. Клювер.

Конкретний підхід до обговорюваної концепції формується поєднанням наявних знань, загальних тенденцій сприйняття, обраної дослідницької області та думкою окремого дослідника. У зв'язку з цим, О. О. Хансен-Льове констатує, що відсутність загальноприйнятого підходу та цілісної структури в інтермедіальних дослідженнях, здатних охопити весь спектр інтеграції медіа (Хансен-Льове, 1983), підкреслює важливість цієї галузі та необхідність тлумачення термінології, що перетворюється на окрему дослідницьку проблему.

Етимологія терміну «інтермедіальність» охоплює два важливі значення: латинський префікс «*inter*», що означає «між» / «поміж» / «серед» (Ділі, 2000), що вказує на спосіб взаємодії, де задіяні медіа не лише поєднуються в єдиному синтетичному просторі (як бачимо, наприклад, у театрі, який об'єднує музику, візуальне мистецтво, пластичне мистецтво та перформанс), але також взаємопроникають, долаючи межі та вимагаючи взаємного впливу, модифікації та трансформації (Короткова, 2014). Цей підхід окреслює проміжні «інтереси» інтермедіальності, поширюючись як на технологічні аспекти, так і на зв'язки медіа, наприклад, у проміжному художньому наративі, а також на проблеми, пов'язані з рецепцією, такі як художній діалог чи сприйняття медіа суспільством (Кондратюк, 2010).

Таким чином, мова йде не лише про взаємовплив мистецьких систем, а й про їхнє своєрідне накладання, взаємопроникнення та інтегративний синтез у художньому дискурсі. Література, живопис, музика, кіно, театр та інші види мистецтва взаємодіють, трансформуються й переосмислюють одне одного,

створюючи нові смислові виміри. У найширшому трактуванні інтермедіальність охоплює весь спектр культурних явищ, що функціонують у медіапросторі на перетині різних художніх жанрів (Чаюн, 2023).

У французькому художньому тексті ХХ–ХХІ ст. інтермедіальність постає не як периферійне явище чи сума міжмистецьких запозичень, а як системна текстотворча категорія, що визначає специфіку організації художнього нарративу, семіотичної насиченості та смислової багатовимірності твору. Перетин і взаємна інтеграція різних медіаформатів у руслі художнього тексту зумовлюють формування складних інтермедіальних кодів, які реалізуються через лінгвальні засоби та нарративні стратегії.

Унаслідок цього літературний текст перестає функціонувати як замкнена вербальна структура й трансформується на простір взаємодії різнорідних знакових систем, у контексті якого живопис, музика, кіно чи театр не відтворюються імітативно, а семіотично перекодовуються, набуваючи нового онтологічного та комунікативного статусу. Саме така модель інтермедіальності визначає специфіку французького художнього тексту як відкритої, динамічної структури, здатної продукувати смисли на межі між мовою, образом і культурним досвідом.

Багатозначність є характерною рисою кореня «медіа». Аналізуючи саме слово «медіа» (що походить від латинського «*medium*» – середина, посередник, проміжне) містить у собі безліч специфічних значень. Теорія інтермедіальності використовує поняття «медіа» в трьох основних значеннях: як спосіб передачі інформації; як засоби масової інформації, пов'язані з антропогенними процесами в сучасній комунікації; як знакова система або код (Дерріда, 2001).

У різних інтермедіальних дослідженнях «медіа» також означає середовище, в якому простір виробляється, естетизується та передаються культурні коди. Загалом, ці визначення не тільки співіснують, а й доповнюють одне одного, призводячи до накопичення проміжності багатьох значень зі зміщенням акцентів у різних напрямках.

Ці численні інтерпретації пов'язані з концепцією комунікативності та полікодовості, оскільки будь-яка інформація, незалежно від форми передачі,

закодована у певних знаках та несе певне повідомлення. В аспекті семіотики, термін «медіум» визначається не лише як мовний засіб передачі думок та почуттів, але як і будь-яка знакова система, в якій закодовано повідомлення (Дерріда, 2001).

З огляду на художні функції, медіа представляють засоби передачі інформації та вираження смислу, такі як слова письменника, колір та форма полотна художника, ноти музиканта, об'єми архітектора. У кожному виді мистецтва вони підпорядковуються своїм правилам або коду, що виражає унікальну мову кожної галузі мистецтва (Бехта, 2000).

У семіотичному розрізі всі медіа є рівнозначними засобами передачі інформації, незважаючи на їхню форму, що утворює канали художньої комунікації між різними видами мистецтва. Це сприяє легкості їхньої взаємодії та взаємопроникнення, як це спостерігається в художній літературі та інших соціокультурних практиках сучасного суспільства.

У системі теорії інтермедіальності інтермедіальний код постає як фундаментальна категорія, що концептуалізує процеси міжмедійної взаємодії на рівні знакових систем, забезпечуючи перекодування семіотичних структур одного виду мистецтва (живопису, музики, кіно, архітектури) у вербальні форми та створюючи умови для формування гетерогенного семіотичного простору художнього тексту, де різнорідні коди функціонують у режимі взаємодоповнення та взаємотрансформації (Баллі, 1995).

Під інтермедіальним кодом ми розуміємо інтегративну систему знаків і способів їх організації, що виникає внаслідок взаємодії різних медіа та видів мистецтва і функціонує в художньому тексті як механізм міжсеміотичного перекодування. Такий код забезпечує трансфер смислів між різними знаковими системами, актуалізує мультисенсорні модальності сприйняття та виступає засобом формування поліструктурного, гетерогенного художнього простору, в якому відбувається взаємодія, накладання та трансформація різнорідних семіотичних елементів.

Аналіз інтермедіальних кодів, своєю чергою, неможливий без чіткого розмежування різних видів мистецтва як окремих медіа, кожне з яких характеризується специфічними семіотичними властивостями.

Інтермедіальність як мистецьке явище передбачає концептуалізацію різних видів мистецтва у категоріях медіа, тобто як специфічних знакових систем, що мають власні матеріальні носії, способи кодування інформації, механізми трансляції та рецепції й функціонують у культурному просторі в умовах постійної взаємодії (Бацевич, 2019). У цьому вимірі література, живопис, музика, театр, кінематограф, фотографія розглядаються як автономні, але відкриті системи, здатні вступати у взаємопроникнення, формувати гібридні структури та продукувати нові моделі художньої комунікації.

Інтермедіальність постає як динамічний процес взаємодії та синтезу мистецтв, що реалізується через ремедіацію, трансмедіальні перенесення, гібридизацію форм і створення інтегрованих художніх конструкцій. У цьому контексті поняття «взаємодія» акцентує процесуальний характер контактів між різними медіа, тоді як «синтез мистецтв» підкреслює інтегративний результат цих контактів – формування нової цілісності, у руслі якої зберігається специфіка кожної складової (Адорно, 2002). Отже, інтермедіальність як мистецьке явище є онтологічною характеристикою сучасної культури, що відображає історично зумовлені процеси медіатизації, технологічного розвитку та трансформації способів художнього мислення.

Натомість інтермедіальність як метод аналізу художнього твору належить до епістемологічного рівня й означає дослідницьку стратегію, спрямовану на виявлення, опис і тлумачення текстових репрезентацій інших мистецьких систем у контексті вербального дискурсу. У цьому випадку інтермедіальність постає не як характеристика культурного процесу загалом, а як аналітичний інструмент, що дозволяє простежити, яким чином у художньому тексті вербалізуються, моделюються та перекодовуються структури інших медіа (там само).

Такий підхід передбачає ідентифікацію лінгвальних маркерів мистецьких кодів, аналіз лексико-семантичних і синтаксичних засобів їхньої репрезентації,

реконструкцію нарративних моделей, які імітують принципи організації візуального, музичного чи кінематографічного дискурсу, а також встановлення когнітивно-семіотичних механізмів перекодування.

Якщо інтермедіальність як мистецьке явище пов'язана з реальною взаємодією медіа в культурі, то інтермедіальність як метод аналізу зосереджена на способах мовної фіксації цієї взаємодії у структурі тексту. У філологічному вимірі вона постає як процес вторинної семіотизації, унаслідок якого елементи іншої знакової системи трансформуються у вербальні конструкції, інтегруються в художній дискурс і набувають нових смислових функцій (Воробйова, 2012).

Таким чином, розмежування інтермедіальності як культурного феномена та як аналітичної методології забезпечує концептуальну чіткість дослідження, дозволяє окреслити його об'єкт і метод та унеможливорює змішування рівнів опису, що є принципово важливим для лінгвістично орієнтованого аналізу художнього тексту.

На думку німецького дослідника Ю. Мюллера (2006), інтермедіальність є особливим видом внутрішньотекстових зв'язків у художньому творі, заснованому на взаємозв'язку художніх кодів різноманітних видів мистецтва. Він виокремлює два основні аспекти інтермедіальності: вузький, який охоплює взаємодію кодів усередині конкретного тексту, і широкий, який описує створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (Müller, 2006, с. 99-110).

У своєму визначенні інтермедіальності, Ю. Мюллер (там само) наголошує на формі комунікативного посередництва, де інтермедіальність сприймається як специфічна форма діалогу культур через взаємодію художніх референцій, як, наприклад, образи чи стилістичні прийоми, які мають знаковий характер для кожної епохи.

Теорія інтермедіальності генетично пов'язана з теорією медіа, яка знайшла відображення в працях М. Маклюєна (2005), В. Флюссера (2006), В. Бен'яміна (2002), Ф. Кіттлера (2008) та інших учених. Поширення терміна «інтермедіальність» пов'язане з семіотичним поворотом у гуманітарних науках.

Медіа починають розуміти як «канали художньої комунікації між мовами різних видів мистецтва» (McLuhan, 2005).

Загалом, тенденція до використання ширшого розуміння медіа в контексті інтермедіальних досліджень має своє коріння в концепції «медіа», сформульованої канадським ученим та громадським діячем М. Маклюеном (Маклюен, 2005, с. 40-49). Ця концепція охоплює медіа у найширшому розумінні, включаючи усне мовлення, листи, книги, засоби масової комунікації, ігри тощо. Всі ці різноманітні аспекти поєднуються саме тим, що медіа розглядаються як розширення людської думки, що поглиблює можливості у спілкуванні з навколишнім світом, як природним, так і соціальним (Kattenbelt, 2008, p. 19-29).

Серед ключових ідей М. Маклюена можна відзначити концепцію імплікації та гібридизації медіа (McLuhan, 2005, p. 67-72). Імплікація пов'язана з еволюцією медіа, де нові медіуми застарівають і включаються до нових, більш актуальних медіа. Гібридизація, з іншого боку, є процесом породження нових форм в результаті взаємодії двох медіа. Вивчення цих процесів дозволяє глибше зрозуміти медіа.

Дослідники вважають М. Маклюена ключовим діячем в генеалогії інтермедіальності, відзначаючи його роботи з комунікації, які вивели проблематику інтермедіальності за межі історії мистецтв.

Під впливом ідей М. Маклюена (2005) термін «медіа» розширив свій зміст, охопивши не лише засоби масової інформації та комунікації, але й матеріальні вираження «метафізичної суті» мистецтва та його різноманітні форми.

Теорію взаємодії мистецтв розглядав також німецький письменник та філософ В. Флюссер (Flusser, 2004, p. 46). На його думку, різні медіа можуть вступати в зв'язки взаємного означення. Кожен медіум має свою конкретну матеріальну структуру і власний код; наприклад, для живопису – це колір, для графіки – лінія, для музики – ноти, які фіксують звуки (там само).

У контексті французького художнього тексту положення В. Флюссера (2004) про взаємне означення медіа набуває особливої актуальності, оскільки література в ньому постає як метамедіум, здатний інтегрувати й перекодувати коди інших мистецтв у вербальній формі (там само). Французький художній текст не відтворює

матеріальну субстанцію іншого медіуму безпосередньо, а трансформує його специфічний код у систему мовних знаків. Так, колір, лінія чи звук у літературному наративі функціонують не як сенсорні даності, а як семіотичні конструкції, що набувають смислового навантаження через лексичні, метафоричні та наративні механізми (там само).

Унаслідок цього взаємодія медіа у французькому художньому тексті реалізується на рівні знакових систем, а не матеріальних носіїв: живопис, музика чи кінематограф стають не зовнішніми об'єктами зображення, а внутрішніми кодами тексту. Саме завдяки такому перекодуванню французький художній текст формує інтермедіальний простір, у якому різні мистецькі мови співіснують у вербально-семіотичному вимірі, зберігаючи власну специфіку, але водночас підпорядковуючись наративній логіці літературного дискурсу (там само).

Німецький філософ В. Беньямін (2002) зазначав, що при тиражуванні творів мистецтва їхні унікальні форми втрачають неповторність, і тому матеріальний компонент твору набуває особливого значення, а сама форма твору стає не лише носієм значення, але й його складовою (Беньямін, 2002, с. 53-91).

Ця теза підтверджує тенденцію до матеріалізації текстуальної форми у сучасному французькому художньому тексті, який існує одночасно як смислова структура і як об'єкт культурної репрезентації. Отже, матеріальний аспект слова, його звукова, ритмічна й візуальна форма стають невід'ємною частиною смислотворення (там само).

У постмодерному французькому художньому тексті форма перестає бути зовнішньою оболонкою змісту, а є носієм естетичної цінності та комунікативного потенціалу, демонструючи авторську стратегію гри зі знаком та інтермедіальністю, адже саме через експеримент із формою відбувається переосмислення меж між словом, зображенням і звуком, що утверджує французький художній текст як поліфонічний простір взаємодії різних медіа та сенсів.

В контексті вивчення інтермедіальності, питання етимології тісно переплетені з проблемами походження цього феномена як явища та концепції в цілому. Ця тема привернула увагу численних дослідників, таких як Ю. Крістєвої

(1969), І. Раєвські (2005), Ю. Мюллера (2000), Й. Шрьотера (2011), В. Вольфа (2011) тощо, як самостійного напрямку, так і у складі більш розгорнутих досліджень інтермедіальних аспектів.

У цьому контексті І. Раєвські (2005) висуває ідею необхідності обов'язкового розроблення та представлення власного методу дослідження інтермедіальності, який би був інтегрований у загальне наукове коло дослідження (Rajewsky, 2005, p. 45).

Важливість історичного підходу до вивчення інтермедіальності також підкреслює німецький вчений Ю. Мюллер (Müller, 2000). Він вбачає у формуванні медіа-історіографії перспективу для майбутнього розвитку інтермедіальності.

Важливо мати на увазі, що поняття інтермедіальності розглядається в соціально-історичному контексті. З одного боку, інтермедіальність тісно пов'язана з конкретною художньою, матеріальною, медіальною та комунікативною формою діяльності. З іншого боку, створення смислів у результаті цих дій завжди спрямоване на конкретну історичну аудиторію. Історичний підхід повинен об'єднувати різноманітні засоби медіа-археології, мережевої культури та технологій, враховувати функціональні аспекти тощо (Müller, 2006, p. 15-38).

В історії розвитку інтермедіальності як окремого наукового напрямку дослідники відзначають період 50-60-х років ХХ століття (Lumière, 2015; Le Corre-Carrasco; Kuznierz, 2018). Незважаючи на те, що «медіальність» є характерною для різноманітних наукових дисциплін, сама ідея інтермедіальності виникла в контексті літературно-культурологічних досліджень.

Як відзначає І. Раєвські (Rajewsky, 2005, p. 43-50), передісторія інтермедіальності як науки повністю підпорядкована історії естетики: взаємозв'язки мистецтв, їх взаємодія та можливості семантичного обміну завжди були актуальними в історії мистецтв, але саме у ХХ столітті з'явилися наукові роботи, які вивчають ці питання з позицій широкої культурологічної свідомості, вирізняючи специфіку мистецтв та їх спільні риси, а також дослідження взаємодії різних мов.

Декілька видатних робіт відзначилися в цьому контексті. Наприклад, роботи О. Вальцеля (2002) про «взаємне висвітлення мистецтв», де він використовував концепції Г. Вельфліна та розвивав ідеї літератури та живопису, мали значний вплив на розвиток інтермедіальної теорії.

Теорія О. Вальцеля ґрунтується на розумінні мистецтва як особливої системи знаків, яка передає «образну» інформацію. Кожен вид мистецтва володіє своїми власними засобами створення образу: у літературі – це слово, у живопису – колір та лінія, у музиці, яка, балансує між «мовою і не-мовою», – це звук (Вайсштайн, 2009; Пешкова, 2015).

Межа між зображальними та виражальними мистецтвами не є сталою чи однозначною: «принципи створення образних знаків, які є характерними для обох, проявляють гнучкість, здатність до модифікацій та взаємодії, і навіть можуть вступати в прямий контакт, об'єднуючи свої можливості для творення складних, синтетичних художніх структур» (Просалова, 2013). Залучення компонентів інших мистецьких сфер трансформує сам механізм їхньої взаємодії на рівні художніх кодів і сприяє формуванню нових смислових нашарувань. Додаткові значення актуалізуються тоді, коли до структури твору інтегруються різні інтермедіальні елементи, зокрема описи живописних полотен, архітектурних об'єктів, музичних композицій тощо (там само).

У французькому художньому тексті ХХ–ХХІ ст. відсутність жорсткої межі між зображальними та виражальними видами мистецтва реалізується як принципова наративно-семіотична стратегія. Залучення елементів живопису, архітектури, музики чи інших мистецьких форм не зводиться до ілюстративного опису або декоративної функції, а призводить до трансформації внутрішньої структури тексту та зміни механізмів смислотворення. У таких випадках художні коди різних медіа взаємодіють у полі вербального дискурсу, вступаючи в процес перекодування, що розширює семантичний потенціал художнього наративу.

Опис картини, архітектурного простору чи музичного твору у французькому художньому тексті функціонує як автономний семіотичний вузол, здатний активувати додаткові рівні інтерпретації та формувати інтермедіальний вимір

оповіді. Саме завдяки цій здатності до інтеграції та модифікації різних художніх кодів французький художній текст постає як відкритий, динамічний простір, у якому межі між мистецтвами не стираються, а переосмислюються, створюючи складні синтетичні структури, що визначають специфіку сучасного літературного мислення.

А. Гір (1995) розгорнув ідеї німецького дослідника С.П. Шера, зосереджуючись, зокрема, на типологічних аспектах проблеми інтермедіальності (Gier, 1995, p. 61-70). Він встановив класифікацію уявлень про взаємодію елементів у семіотичному трикутнику, де «мелодія» вірша та візуальна поезія функціонально асоціювалися з позначальним зовнішнім елементом. В межах структурних паралелей акцентувалося значення – сигніфікат, а в екфрасисі, або описі мистецького твору, що передає враження від іншого виду мистецтва, виділялось значення – денотат або референт (Gier, 1995, p. 74). Це сприяло зміцненню теоретико-методологічних основ інтермедіальності та більш точному визначенню меж інтермедіальної проблематики.

В інших концепціях дослідників, таких як Й. Шрөтер (2011), І. Раєвські (2005), К. Клувер (2007) термін «інтермедіальність» (*intermedia*) часто змінюється поняттям «взаємодія мистецтв» (*interart*), що стосується не лише сучасних форм мистецтва, спричинених стрімким розвитком цифрових технологій, таких як кіно, цифрова графіка, медіаперформанс, але й традиційних, зокрема живопис, музика, література та театр) (Schroter, 2011; Rajewsky, 2005; Clüver, 2007).

Згідно з визначенням К. Клувера (Clüver, 2007, p. 19), інтермедіальність слід розглядати як всеосяжний феномен, який охоплює всі відносини, теми та питання, що традиційно досліджуються в контексті взаємодії мистецтв.

В цьому напрямку можна розглядати трансмедіальні аспекти, такі як наративність і пародія, спрямовані на читача/слухача/глядача, а також інтермедіальні елементи інтертекстуальності, які властиві окремим текстам, та неодмінно інтермедіальний характер кожного медіа. Проте на практиці виявляється, що така заміна не завжди є обґрунтованою, іноді поняття інтермедіальності вживається для опису абсолютно протилежних явищ.

Ці аспекти виразно виокремлюються у розгляді інтермедіальних дискурсів, представлені німецьким дослідником Й. Шр'ютером у застосуванні до проблем взаємодії мистецтв (Schroter, 2001). На його думку, інтермедіальність, по-перше, розглядається як синтез медіа, що призводить до виникнення певної єдності. Цей підхід передбачає виділення «мономедійних» форм як результату диференціації в суспільстві та естетиці (там само, с. 2-8).

Проекція концепції інтермедіальності, Й. Шр'ютера (2011) на сучасний французький художній текст уможлиблює його осмислення як багаторівневої медіальної системи, у якій взаємодіють різні форми мистецтва та комунікативні коди. Французький постмодерний текст часто побудований за принципом синтетичної інтермедіальності, поєднуючи в собі елементи кінематографічного монтажу, живопису чи музичного ритму. Водночас у ньому простежуються риси трансформаційної інтермедіальності, коли словесне зображення моделює інший медіум, наприклад, візуальний або звуковий простір, створюючи ефект переходу між знаковими системами.

Зрештою, онтологічна інтермедіальність виявляється у внутрішній спорідненості мистецьких форм, коли французький художній прозовий текст набуває рис театральності, візуальності чи музичності, що зумовлює його поліфонічну структуру. Таким чином, у французькому художньому тексті інтермедіальність постає не як зовнішня ознака, а як фундаментальний принцип організації художнього мислення, який забезпечує діалог між різними медіа, естетиками та культурними кодами.

Узагальнені типи, визначені Й. Шр'ютером (2011), виражають не різновиди інтермедіальності, а взаємопов'язані форми взаємодії мистецтв: синтез мистецтв як форма мульти- та мономедійності і інтермедіальність як взаємодія мов та текстів мистецтв. Таким чином, правомірнішим є розгляд інтермедіальності не як заміни, а як включення в загальну проблему «взаємодія мистецтв» (там само, с. 3-4).

З вищезазначеного можна зробити висновок, що в культурно-семіотичному аспекті під інтермедіальністю розуміють процеси синтезу різних медіа, змін медіа

в процесі інтермедіальної чи мультимедіальної комунікації, а також авторефлексію медіа і виявлення ними власних меж.

У сучасній лінгвістиці відмінності між інтермедіальністю, мультимедійністю та трансмедіальністю є складними, усі вони позначають різноманітні відносини між мистецтвом і медіа, а також між медіа чи всередині них. Нідерландська науковиця Ж. Верстраете (2008) спробувала підсумувати ці поняття і на її думку, *мультимедійність* стосується співіснування, пліч-о-пліч, різних медіа в межах одного об'єкта, наприклад опери, без злиття різних медіа один з одним (Verstraete, 2008, p. 8).

Поняття трансмедіальності охоплює процес перенесення художнього нарративу або семіотичного змісту з одного носія тексту в інший з одного носія текстуального вираження в інший, тобто перекодування текстових повідомлень між різними формами репрезентації, що передбачає зміну медіального формату при збереженні смислової цілісності твору (Still, 1990; Verstraete, 2008). Це явище виявляється, зокрема, у випадках, коли літературний твір адаптується у формат кінофільму або коли кінематографічний продукт трансформується у відеогру. У сучасній культурній практиці можливі й синхронні форми трансмедіальності, коли автор паралельно створює книжкову, аудіовізуальну чи ігрову версії твору, пропонуючи їх як взаємодоповнювальні складники єдиного комунікативного простору.

Докорінну різницю між трансмедіальністю та інтермедіальністю ми вбачаємо у характері взаємодії медіа та способі організації смислу.

Трансмедіальність передбачає розгортання єдиного нарративу через різні медіаплатформи, де кожна з них пропонує автономний, але взаємопов'язаний фрагмент цілісної історії. У цьому випадку смисл розподіляється між медіа, а повнота рецепції досягається через їх сукупне сприйняття.

Натомість інтермедіальність функціонує в межах одного художнього тексту як внутрішній принцип його організації, що полягає у взаємопроникненні та взаємодії різних знакових систем. Вона не передбачає розподілу нарративу між носіями, а реалізується через інтеграцію елементів інших мистецтв у вербальну

тканину твору, забезпечуючи міжсеміотичне перекодування та формування гетерогенного семіотичного простору.

Отже, якщо трансмедіальність ґрунтується на множинності медіа як окремих каналів репрезентації єдиного наративу, то інтермедіальність – на їх внутрішній взаємодії в межах одного тексту як складної семіотичної цілісності.

Інтермедіальність, своєю чергою, постає у випадках, коли в межах одного художнього об'єкта реалізується взаємодія різних, але чітко ідентифікованих видів мистецтва та медіа. У процесі такої взаємодії відбувається взаємне перетворення складових медіальних елементів, результатом чого є поява нової художньої форми чи інноваційної медіаційної структури (Verstraete, 2008, с. 8-9). У такому випадку взаємообмін змінює медіа та порушує ключові питання щодо онтології кожного з них, як-от поєднання у фільмах репрезентації фотографії та цифрового зображення.

У французькому художньому тексті інтермедіальність реалізується як наративно й семіотично вмотивований механізм взаємодії різних мистецьких кодів, у площині якого література інтегрує та трансформує елементи інших медіа, зберігаючи їхню впізнаваність. Такий взаємообмін не лише збагачує художню форму, а й актуалізує питання онтологічного статусу медіумів, оскільки вербальний текст постає простором їхнього перекодування та концептуального переосмислення.

Поняття «інтермедіальність» увів у науковий обіг німецько-австрійський літературознавець О. Ханзен-Льове у 1980-х роках ХХ століття (Hansen-Löve, 1983). Дослідник прагнув розмежувати інтермедіальність та інтертекстуальність, трактуючи останню як систему суто міжтекстових зв'язків, тоді як інтермедії розумів як специфічний спосіб організації художнього твору через інтеграцію різних видів мистецтва, тобто явище більш комплексного й цілісного характеру (Hansen-Löve, 1983). Учений закріпив у науковому дискурсі термін «Intermedialität», визначивши його як своєрідний «переклад» з однієї художньої мови на іншу в межах однієї культури, а також як поєднання різних мистецьких елементів у номедіальних (література, живопис) або мультимедіальних (театр, кіно) текстах (Hansen-Löve, 1983, р. 298–318).

Завдяки ґрунтовному теоретичному обґрунтуванню та прагненню чітко розмежувати поняття «інтермедіальність» із суміжними категоріями, наділивши його концептуальною самостійністю й автономністю, О. Ханзен-Льове вважають засновником теорії інтермедіальності як окремого наукового напрямку (Чаюн, 2023).

Робота О. Ханзен-Льове (1983) уперше системно окреслила теоретичні принципи інтермедіальності, розглядаючи її в межах проблематики синтезу та взаємодії мистецтв. У цьому контексті дослідник звертає увагу на те, що слово в художньому тексті не обмежується виключно вербальною формою вираження, а здатне актуалізувати інші елементи художньої організації – звук, колір, об'єм, унаслідок чого формується перехрещення різних кодових систем, що згодом осмислюються як автономні медіа (Hansen-Löve, 1983, p. 291-361).

Саме таке розуміння інтермедіальності зумовлює подальший розвиток досліджень сучасних форм мистецтва, включно з художнім текстом, які ґрунтуються на визнанні того, що кожен вид мистецтва, з огляду на власну специфіку, спрямований на репрезентацію індивідуальної картини світу митця за допомогою притаманних йому виражальних засобів. В цьому контексті акт творіння і сам твір розглядаються як вираження (частини висловлювання) або акт комунікації (Higgins, 1965). З огляду на різні засоби вираження в різних мистецьких жанрах, особлива увага приділяється проблемі кодування і перекодування цих творів в різних семіотичних системах, що включають літературу, інші види мистецтва та культуру взагалі.

Ця проблематика детально розглядалася в роботах Ю. М. Лотмана (1977; 1990) з семіотики простору культури, літератури та мистецтва. Його концепція семіосфери, яка відображає культуру як особливу сферу існування, включаючи літературу та інші види мистецтва, залишається актуальною (Lotman, 1977, p. 237). Незважаючи на специфіку кожного виду мистецтва, проблема їх взаємодії з художніми текстами залишається актуальною, оскільки ці тексти розглядаються як знаки і системи знаків (там само).

У контексті інтермедіальних відносин, перекодування знаків з однієї семіотичної системи в іншу супроводжується взаємодією смислів. Ю. Лотман

вказував, що складні діалогічні та ігрові відносини між різними підструктурами тексту, що формують його внутрішній поліглотизм, служать механізмом смислотворення (там само). Отже, феномен інтермедіальності визначається розширенням можливостей інтерпретації художнього тексту не лише за допомогою літературознавчого інструментарію, але й через збагачення його мистецтвознавчою термінологією (там само, р. 213).

Отже, інтермедіальність постає не лише як ознака сучасного мистецького процесу, у межах якого французький художній текст взаємодіє з відповідними культурними тенденціями, а й як ефективна аналітична категорія його осмислення (Lotman, 1981). Як невід'ємна риса сучасного літературного дискурсу, вона дає підстави розглядати текст як простір взаємодії багатьох інших текстів або їхніх фрагментів, що репрезентують полікодові (аудіальні, візуальні, тактильні) явища.

Поєднання різнорідних, подекуди контрастних елементів зумовлює відкритість і варіативність авторських інтерпретацій (там само) та віддзеркалює світовідчуття людини, зануреної в медіасередовище. У цьому контексті кожен художній твір постає як точка перетину різних дискурсів, адже автор неминуче вступає в діалог з іншими текстами й культурними практиками (там само).

Таке розуміння зумовлює трактування художнього тексту як сукупності взаємопов'язаних «кодів», що корелює з положенням Ю. М. Лотмана (1990) про множинність кодування в мистецькому творі (Lotman, 1990) та концепцією М. М. Бахтіна (1981) щодо поліфонічної природи тексту (Bakhtin, 1981). У цьому сенсі будь-який художній твір можна вважати щонайменше подвійно закодованим – природною мовою та мовою художньої літератури. За Ю. М. Лотманом (1990), літературна мова функціонує як «вторинна моделююча система» (Lumière, 2015, р. 34–35), оскільки ґрунтується на первинній мовній системі. Її поєднання з кодами інших мистецтв підсилює полікодовий характер тексту, формуючи багаторівневу смислову структуру.

Вербальна та живописна картини значно відрізняються, оскільки художня динаміка у літературному творі замінює статичність, яка притаманна образотворчому мистецтву. В результаті виникає динаміка літературного образу, яка

проявляється з різноманіття поглядів, конфліктує та конкурує, але ніколи не доходить до злагодження.

Поліфонія, на думку Ю. Лотмана (1990), вказує на непокданість та незлитість голосів і часто асоціюється з *контрапунктом*, що означає (Lotman, 1990, р. 283; Чаюн, 2025):

- 1) одночасне поєднання двох або більше самостійних мелодій у різних голосах;
- 2) додаткова мелодія, що приєднується до певної основної мелодії;
- 3) те саме, що й поліфонія;
- 4) рухливий контрапункт – повторення поліфонічної структури зі зміною інтервалів між мелодіями або часу їх введення одна відносно іншої.

Ці концепції *контрапункту* використовуються для розуміння специфіки літературно-музичних взаємозв'язків.

Поєднання кодів різних видів мистецтва уможлиблюється завдяки відсутності чіткої межі між зображальними та виразними видами мистецтва, дозволяючи їм взаємодіяти та об'єднувати свої зусилля для створення складних художніх структур (Lotman, 1990, р. 297; Чаюн, 2025). Введення елементів інших видів мистецтва призводить до зміни принципу взаємодії на рівні художніх кодів і породжує нові смисли. Так, при вбудовуванні гетерогенних фрагментів, таких як описи картин, архітектурних споруд або музичних шедеврів, художній текст вміщує інші доступні для сприйняття через цей текст семіотичні системи (Lotman, 1990; Lumière, 2015).

Отже, узагальнюючи вищенаведене, визначимо основні положення, на яких ґрунтуються дослідження інтермедіальності у сучасному французькому художньому прозовому тексті та розуміння процесу синтезу мистецтв у ньому:

- інтермедіальність постає як багатовимірний феномен, що інтегрує різні види мистецтва в єдиному художньому вимірі;
- теорія інтермедіальності зосереджується на аналізі взаємозв'язків художнього тексту з іншими медіа, зокрема образотворчим мистецтвом, музикою, кінематографом, театром і цифровими платформами, унаслідок чого формується

нова цілісність, розмиваються усталені межі між мистецтвами й іноді постають нові медіальні простори;

– інтермедіальність функціонує у взаємодії з конкретними художніми, матеріальними, медійними та комунікативними практиками, а процес смислотворення в її межах завжди співвідноситься з історично зумовленим типом рецепції;

– інтермедіальність можна розглядати як інноваційний принцип організації художнього тексту, що відкриває митцям можливості для творчого синтезу засобів вираження та подолання жанрово-медіальних кордонів, створюючи мистецькі простори, які виходять за межі окремого виду мистецтва.

Інтермедіальність є складним явищем відтворення в художньому тексті образних структур, які несуть інформацію про інші види мистецтва, викликає різні трактування і спонукає до різноманітних концепцій інтермедіальності (Давидюк, 2012; Фесенко, 2014), а також межує із спорідненими поняттями, які трактуються як синонімічні або тотожні.

## **1.2 Інтермедіальність у колі суміжних понять**

Інтермедіальність виступає як ключовий концепт, що визначає взаємовідносини та переплетення між різними медіа-середовищами. Його зв'язок із суміжними поняттями визначається різноманітністю художніх та культурних взаємодій.

Для глибшого розуміння цього явища важливо розглядати його в контексті зв'язку з іншими поняттями, такими як інтертекстуальність, інтердискурсивність, інтерсеміотичність, трансмедіальність, екфразис, гіпотипозис тощо.

Розглянемо в контексті дотичності до інтермедіальності поняття *інтертекстуальність*, яке, за твердженням багатьох дослідників (посилання), наявне у художньому прозовому тексті з моменту його появи, а також є найбільш дослідженим і проявляється у різноманітних формах. Американські дослідники М. Уортон і Дж. Стіл відмічають, що прояви інтертекстуальності можна

виокремити вже в роботах великих мислителів минулого, таких як *Діалоги Платона* і *Поетика Аристотеля* (Аристотель, 1965).

Наприкінці 60-х років ХХ століття інтертекстуальність стала самостійною теорією, хоча міжтекстові взаємодії у художньому тексті почали формуватись і раніше. Щоб розробити теоретичний підхід до інтертекстуальності, літературі знадобилося накопичити достатній досвід взаємодії текстів, створивши емпіричну базу для теоретичного осмислення.

Термін «інтертекстуальність» став невід'ємною частиною сучасної метамови гуманітарних наук. Цей термін пов'язаний з ідеями М.М. Бахтіна про діалогізм гуманітарного мислення (Bakhtin, 1981, с. 143). Теорія інтертекстуальності охоплює широкий спектр досліджень, до яких включені лінгвісти, літературознавці, культурологи та мистецтвознавці.

У цілому поняття «інтертекстуальність» було запроваджене до лінгвістичного та літературознавчого дискурсу постструктуралісткою Ю. Крістєвою (1969) у другій половині ХХ століття (Kristeva, 1969). Дослідниця застосовувала цей термін для окреслення взаємодії текстів у руслі однієї семіотичної системи, поєднуючи засади структуралістської семіотики з ідеєю множинності значень художнього твору. На її думку, «будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст – це поглинання і трансформація будь-якого іншого тексту» (Kristeva, 1969, р. 167).

Певною мірою Ю. Крістєва (1969) відтворює погляди Р. Барта (1983). Дослідник вважав, що кожен текст вбирає в себе цитати, відсилання та відголоси, і це усе є вираженням культури. Він стверджував, що тексти, як старі, так і нові, проникають крізь текст, утворюючи потужний акустичний ефект, і кожен текст взаємодіє з іншим, створюючи «інтертекст» відносно інших текстів. Його погляд полягає в тому, що текст складається з анонімних, непомітних і водночас вже прочитаних цитат, а точніше «з цитат без лапок» (Barthes, 1983, р. 98).

Беручи до уваги те, що кожен текст має інтретекстуальний характер, Ю. Крістєва і Р. Барт наголошують на тому, що все нове є різновидом повторення чогось, що вже було відомо, і на цитуванні попередніх текстів у новому філософсько-художньому контексті (Kristeva, 1969; Barthes, 1983). На їхню думку,

кожен текст є своєрідним «інтертекстом», де інші тексти присутні в різноманітних і впізнаваних формах: тексти попередньої культури та тексти, що оточують культуру. Кожен текст утворює новий матеріал, що складається з старих цитат, фрагментів культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагментів соціальних ідіом тощо, які поглиблюються в тексті і перемішуються в ньому, адже мова існує як навколо тексту, так і всередині нього (Kristeva, 1969, p. 143-173).

Повертаючись до витоків походження поняття інтертекстуальності, варто відзначити, що пропонувані термін може бути витлумачений згідно з різними теоріями. Референційний підхід визначає аналіз цього явища як подвійне відношення тексту до реальності та іншого тексту (Besson, 2014). Теорія інформації трактує інтертекстуальність як властивість тексту накопичувати інформацію не лише безпосередньо, але й опосередковано, встановлюючи зв'язок з іншими текстами.

Семіотична інтерпретація передбачає побудову «дериваційної історії» тексту та вивчення відносин між знаками-прототипами та їх похідними. Семантичний ракурс фокусується на аспекті збільшення змісту тексту, в той час як культурологічний вектор акцентує питання культурних кодів, культурної традиції та семіотичної пам'яті культури (там само, с. 43).

Найглибше розробленою системою класифікації інтертекстуальності є та, яку представив Ж. Женетт у своїй роботі «Палімпсести» (1982). Згідно з його поглядом, інтертекстуальність є одним із видів транстекстуальності, що проявляється взаємодією двох чи більше текстів в межах одного твору. За класифікацією Ж. Женетта, інтертекстуальність порівнюється з паратекстуальністю (відношенням тексту до заголовка, епіграфа тощо), метатекстуальністю (коментарями та критикою до попередніх текстів), гіпертекстуальністю (висміюванням або пародіюванням одного тексту іншого) та архітекстуальністю, що розглядається як жанровий зв'язок між текстами (Genette, 1982, p. 192).

У сучасній лінгвістиці деякі аспекти цієї класифікації інтерпретуються неоднозначно, зокрема, гіпертекстуальність в сучасному контексті частіше

асоціюється з одночасним сприйняттям та посиланням на кілька текстів, що є результатом комп'ютеризації населення.

Проте серед вчених існують прихильники концепції Ж. Женетта (1982), зокрема французька дослідниця Н. П'єге-Гро (2002), яка розглядає інтертекстуальність як один із проявів діалогічності (Piégay-Gros, 2002, p. 58-68). У її дослідженні інтертекстуальність виступає як засіб, що дозволяє одному тексту переписувати інший, і сам інтертекст представляє собою сукупність текстів, які відображаються у конкретному творі. Н. П'єге-Гро (2002) також розглядає інтертекстуальність як одне з транстекстових відношень, яке є першоосновою літератури. Дослідниця відкидає ідею інтертекстуальної природи термінів, таких як ремінісценції або прихований перезапис тексту (там само, с. 69-71).

Нині термін «інтертекстуальність» широко використовується в науковому просторі, витісняючи інші терміни з близьким значенням. Він застосовується у різних контекстах, включаючи свідому та несвідому цитацію, випадковий збіг, тощо (Галич, 2015, с. 46-53).

У всіх цих випадках інтертекстуальність вказує на певні відсилання літературного тексту до інших текстів, як цитати, епіграфи, натяки, алюзії, зауваження, примітки, коментарі, плагіат тощо, використовуючи вже існуючі в культурній пам'яті символи (там само, с. 46-47). Це може виявлятися усвідомленим чи неусвідомленим, точним чи трансформованим відтворенням цитат чи інших відсилань до раніше відомих текстів у складі нового тексту (там само).

З розвитком лінгвістичної науки змінювалися погляди на інтертекстуальність, зокрема, увага зміщувалася залежно від обраної дослідницької парадигми. Останнім часом термін «інтертекстуальність» отримує різноманітне трактування, включаючи як вузьке, так і широке його розуміння.

Враховуючи вже наявні характеристики та ознаки теорії інтертекстуальності, дослідники одночасно розширюють рамки цього поняття. Це відображає, зокрема, думка, згідно з якою будь-яке відтворення під час формування вторинних текстів розглядається як одна з його ознак (Галич, 2015; Гегель, 2002).

Вузьке розуміння інтертекстуальності використовується, коли увага приділяється лише на взаємодіях між певними типами вербальних текстів, які найчастіше представлені творами різних авторів, визначених відносно часових параметрів як більш ранній і більш пізній (Галич, 2015; Вальденфельс, 2002).

Таке трактування інтертекстуальності відбувається в контексті вузького розуміння тексту як вербального утворення. Однак, опираючись на більш широке уявлення про текст як будь-який знаковий об'єкт, та інтерпретацію інтертекстуальності, ми розширюємо її межі шляхом розгляду взаємодії між вербальними та невербальними текстами. Для опису останнього термін «інтермедіальність» використовується в сучасній лінгвістиці, а також інші терміни, такі як «візуалізована інтертекстуальність», «інтеріконічність», «інтерсеміотичність» (Ворбйова, 2013; Беньямін, 2002), які підкреслюють синтетичний характер знакової структури.

Це особливо актуально для так званих креолізованих текстів, де «вербальні та інші елементи об'єднуються в одне візуальне, структурне, смислове та функціональне ціле» (там само).

Тим часом термін «інтермедіальність» взаємодіє з терміном «інтерсеміотичність», що позначає об'єднання будь-яких знакових структур (Завадська, 2016). Терміни «візуалізована інтертекстуальність» та «інтеріконічність» уживаються для позначення невербальних міжтекстових взаємозв'язків, що постають у ситуації, коли словесний твір спирається не на інший вербальний текст, а на першоджерело візуальної природи. Ідеться про такі форми кореляції, за яких текст вибудовується на основі образного, зорового прототексту, актуалізуючи міжмистецькі зв'язки поза суто мовним рівнем. (Галич, 2015).

З огляду на наукові підходи зазначені поняття зазвичай достатньо чітко розмежовуються з категорією інтермедіальності. Водночас у низці інтерпретацій їхнє змістове поле суттєво розширюється, що дає змогу співвідносити ці терміни між собою. У такому випадку вони осмислюються як форма взаємодії текстів та/або їхніх сегментів як на рівні змісту, так і на рівні вираження; як механізм, за допомогою якого один текст репрезентує та актуалізує інший у власному

семіотичному просторі (Гуссерль, 2009); або як вияв міжтекстових зв'язків, що реалізуються не лише через вербальні включення, а й через ширшу культурну діалогічність (Clüver, 2007; Still, 1990).

Розширене трактування інтертекстуальності зумовлює збільшення спектра її формальних маркерів, через які відбувається процес текстотворення. Зокрема, йдеться про:

- залучення як вербальних, так і невербальних текстів, що беруть участь у конструюванні смислу та пов'язані з феноменом суб'єктної прецедентності;
- взаємодію різних типів дискурсів (літературного, наукового, офіційно-ділового тощо), а також ширших соціокультурних дискурсів, яким притаманна надсуб'єктна прецедентність. Остання розглядається як складник текстового простору, що акумулює інтракультурний і міжкультурний, колективно сформований семіотичний досвід (Clüver, 2007).

Згідно з таким підходом інтертекстуальність співвідноситься з широким культурним тлом і постає як універсальний семіотичний принцип (Clüver, 2007; Dirven, 2004). Водночас варто наголосити, що інтертекстуальні значення не замикаються у площині самого твору, а актуалізуються в процесі його реценції. Їх повноцінне осмислення можливе завдяки вертикальному контексту – історико-філологічній інформації, імплікованій у тексті (Dirven, 2004, р. 152), а також фоновим знанням і культурній компетенції читача.

Таким чином, більшість науковців (покликання) поділяють позицію, відповідно до якої інтертекстуальні взаємозв'язки вибудовуються в обсязі одного семіотичного ряду. Натомість інтерсеміотичність трактується як взаємодія різних семіотичних систем у структурі твору. Саме в цьому вбачається її принципова відмінність від поняття «інтермедіальність», яке, на наш погляд, охоплює і внутрішньосеміотичні, і міжсеміотичні взаємодії, інтегруючи їх у ширший теоретичний контекст.

Ще одним терміном, пов'язаним з поняттям «інтермедіальність», є «інтердискурсивність», яку іноді розглядають як одну з форм інтертекстуальності

(Enkvist, 1985; Corrons, 2017; Rajewsky, 2005), або ж як результат об'єднання різних дискурсів та жанрів у одній комунікативній ситуації.

Інтердискурсивність передбачає використання структурних та лексико-семантичних особливостей інших типів дискурсу у створеному тексті та включає «когнітивне перемикавання» між різними системами знань або типологічними моделями, що виявляється у свідомості автора та читача (Rajewsky, 2005, р. 46).

Вона визначається як актуальна проблема сучасної лінгвістики, що досліджується, зокрема, у контексті розвитку теорії інтертекстуальності в дискурсивній парадигмі, з використанням надтекстових відносин – культурних кодів, ментальності, норм людської діяльності тощо (там само).

Інтердискурсивність означає взаємодію різних типів дискурсів, що передбачає їх перетин і взаємопроникнення, а також інтеграцію різних сфер знання й соціальної практики (там само). Вона репрезентує поєднання мовних різновидів, обмежених певними галузями (наприклад, політикою, медициною тощо), або способів мовлення, зумовлених конкретним досвідом та ідеологічними настановами.

Інтердискурсивні зв'язки можуть виявлятися через мовні засоби, передусім спеціалізовану лексику, а також через засвоєння загальнонаукових принципів, методів, тематичних моделей, мотивів, сюжетних схем і концептів, актуальних для різних сфер знання. До основних індикаторів інтердискурсивності зараховують прецедентні феномени, соціокультурні факти, термінологічні одиниці, символіку, позначення історичних, політичних і культурних реалій, антропоніми, назви установ, а також цитати, алюзії, ремінісценції та інші прояви культурної пам'яті (Enkvist, 1985; Corrons, 2017; Rajewsky, 2005).

Очевидно, що у вузькому значенні поняття «інтердискурсивність» функціонує в іншій площині, ніж «інтермедіальність». У такому трактуванні інтердискурсивний простір постає як «зовнішнє середовище, у якому формується й розгортається дискурс, простір народження смислів» (Бацевич, 2019, с. 3–6).

З огляду на те, що постмодерний художній дискурс взаємодіє не лише з літературою як самостійною знаковою системою, а й з музикою, живописом,

архітектурою та іншими мистецькими практиками, такі зв'язки в широкому розумінні можуть бути витлумачені як різновиди дискурсивної кореляції.

У цьому контексті інтердискурсивність постає як процес взаємопроникнення постмодерного художнього дискурсу з різними вербальними семіотичними системами (зокрема з науковою метамовою в її модифікаціях) і невербальними знаковими системами (музикою, живописом, архітектурою, кінематографом тощо) в межах єдиного семіотичного простору (семіосфери) (там само, с. 5–12).

У науковому дискурсі висловлюється думка, що формування інтертекстуальних структур ґрунтується на принципі фрактальної подібності, який активізує внутрішньотекстові та міжтекстові зв'язки. Це забезпечує взаємодію між окремими частинами тексту, між творами одного автора, а також між художнім текстом і прецедентними культурними явищами (там само, с. 10). Останні формують фрактальні співвідношення між новоствореним текстом і попередніми джерелами, що може проявлятися як через дослівне відтворення висловлювань, так і через асоціативні смислові перегуки.

Отже, хоча використання терміну «інтертекстуальність» може виглядати подібно до використання терміну «інтердискурсивність», останній виражає елементи та коди, що належать різним семіотичним системам. Це призводить до його розгляду в контексті інтермедіальності, яка враховує різноманітні канали взаємодії. Тим не менше, термін «інтердискурсивність» не охоплює певні явища художнього тексту, такі як екфрастичні описи чи висловлення мистецьких реалій, і залишається за межами його застосування.

Намагаючись окреслити сферу застосування таких понять, як інтермедіальність, інтерсеміотичність та інтердискурсивність, семіотика звертається до основних властивостей знака, зокрема до специфіки його сприйняття та каналів передавання інформації (Пешкова, 2015, с. 152–153). Оскільки знакові системи фіксуються й інтерпретуються через сенсорні механізми людини та можуть поділятися залежно від залучення певних органів чуття, слухових, зорових, смакових, нюхових і тактильних, вони функціонують у різних

типах носіїв інформації, тобто медіа, що орієнтовані на відповідні перцептивні канали.

Відповідно, взаємозв'язки між такими знаковими системами описуються поняттям «інтермедіальність», що розширює межі його використання та охоплює зазначений спектр явищ.

Оскільки перцептивний аспект знаків є невід'ємною складовою досліджуваних явищ, інтермедіальність передбачає не лише аналіз структурних або семіотичних зв'язків між медіа, а й урахування способів їхнього сприйняття, інтерпретації та естетичного впливу на реципієнта. Тому автор художнього тексту постає не лише як творець вербальної структури, а як модератор перцептивного досвіду, який через лінгвальні засоби спрямовує читача до уявного відтворення візуальних, акустичних чи просторових образів.

В такому аспекті інтермедіальність у французькому художньому тексті реалізується як механізм наративного керування сприйняттям, що активує комплексну взаємодію когнітивних, емоційних і семіотичних процесів у рецепції художнього твору.

Розмежування понять «інтермедіальність» та «інтерсеміотичність» значною мірою пов'язане з орієнтацією знакових систем на певні канали сприйняття інформації (Бацевич, 2019). У цьому контексті інтерсеміотичність може розглядатися як більш загальне явище, тоді як інтермедіальність виступає його частковим проявом. Усі зв'язки між різними медіа за своєю природою мають інтерсеміотичний характер, оскільки вони охоплюють відношення між знаками, що функціонують у рамках одного перцептивного каналу.

Зокрема, аудіальні семіотичні системи використовують символи, візуальні системи використовують образи та інші види знаків. Аналіз усіх цих знаків стає особливо важливим при їхній інтерпретації за допомогою мовного коду, особливо у випадку вторинного кодування їх у художньому тексті (Бацевич, 2019; Галич, 2025).

Отже, аналіз взаємозв'язків між різними типами «медіа» з урахуванням їх подальшої репрезентації в художньому тексті передбачає розрізнення

інтерсеміотичності та інтермедіальності. Інтерсеміотичність, що трактується як зв'язок між знаками різної субстанційної природи, спрямована на вивчення взаємодії текстів, створених із використанням таких знакових систем. Натомість інтермедіальність, яка розуміється як взаємодія знаків, зорієнтованих на різні канали сприйняття інформації, акцентує увагу на особливостях створення художніх текстів із використанням різнорідних семіотичних засобів.

На нашу думку, у випадку зосередження на мовній репрезентації знакових систем та їхній взаємодії в художньому тексті, який виступає вторинною семіотичною моделлю щодо описуваної реальності, гетерогенна природа мистецтва сприяє певному розмиванню меж між інтермедіальністю, інтертекстуальністю та інтерсеміотичністю. Це пояснюється тенденцією постмодерністського світосприйняття до ототожнення реальності й тексту.

Водночас поділ текстів на гомогенні та гетерогенні (інтермедіальні) може розглядатися як ефективний інструмент художньої виразності. Проте з позицій інтерпретації будь-яка знакова система часто сприймається як цілісна текстова структура зі змістовою зв'язністю, незалежно від того, чи йдеться про живопис, схеми, музичні ноти, ритуальні практики чи кінематограф (Rajewsky, 2005, p. 52–54).

Таким чином, сучасний французький художній текст у вузькому розумінні може розширювати свою полікодову організацію через залучення різних візуальних, іконічних та інших засобів художнього вираження.

У процесі дослідження інтермедіальності та її застосування в аналізі сучасної французької художньої прози особливого значення набуває екфразис як герменевтичний інструмент інтерпретації тексту через його зв'язки з іншими мистецькими системами. Він передбачає вербальне осмислення та опис художніх артефактів, зокрема картин, скульптур, архітектурних об'єктів та інших творів мистецтва у контексті літературного дискурсу (Бовсунівська, 2013). Завдяки екфразису мистецькі об'єкти отримують мовну репрезентацію, що сприяє «подвоєнню» художньої реальності та розширенню простору нарації.

Екфразис може трактуватися як словесна реконструкція іконічних і семіотичних образів, притаманних іншим видам мистецтва. Він функціонує як своєрідний подвійний опис, у якому художня реальність стає предметом текстового зображення, а її авторська інтерпретація реалізується через мовні засоби. Активне використання екфразису в літературі сприяє репрезентації різних мистецьких форм і формує особливий когнітивний простір, у якому відбувається взаємодія мов мистецтв.

З погляду когнітивної науки екфразис розглядається як процес, що реалізується через кілька послідовних етапів, від візуального уявлення та смислової екстраполяції до вербального відтворення образу з використанням принципу іконічності (там само). Подібна модель пояснюється універсальністю художньої мови та когнітивною спільністю мистецьких систем, що функціонують у руслі єдиного креативного простору й забезпечують взаємодію різних художніх кодів.

Отже, екфразис актуалізує спільні семантичні структури різних мистецьких форм, формуючи цілісний простір людської художньої творчості.

У межах концепції референції, тобто співвідношення між мовним знаком і дійсністю, Н. Гудмен (1981) розглядає її як універсальний механізм символізації, притаманний різним рівням когнітивної діяльності. Дослідник аналізує різні типи референційних відношень, а саме опис, репрезентацію, експресивні символи, зображення, екземпліфікацію, алюзії, цитати та інші форми, об'єднуючи їх у дві базові категорії: денотацію та екземпліфікацію (Goodman, 1981).

У його концепції мова постає як універсальний медіум культури й мистецтва, що дозволяє узгодити естетичний, когнітивний і науковий досвід. Запропонована теорія символу розглядається як загальна модель людського мислення та створює теоретичне підґрунтя для дослідження екфразису, розширюючи можливості інтерпретації художніх явищ (там само, с. 121–125).

Екфразис має двоїсту природу презентації образу, що забезпечує багатовимірність його художнього відтворення. Це зумовлено особливостями конструювання образності в системі множинних репрезентацій, які формують спільну когнітивну основу для різних форм художнього вираження.

Водночас він функціонує як засіб художньої інтродукції, не виокремлюючи образну інформацію із загального контексту, а репрезентуючи її в синкретичній формі. У такому поєднанні психічні механізми взаємодіють із процесами пам'яті, формуючи цілісне епістемологічне поле, в аспекті якого образ набуває свого буття й осмислення (Бовсунівська, 2013).

Поняття екфразис є суміжним до поняття інтермедіальності, оскільки обидва взаємодіють із різними медіа-формами. Інтермедіальність, загалом, описує взаємодію між різними медіа, такими як література, живопис, кіно, музика та інші. Екфразис, у свою чергу, є конкретним прикладом цієї взаємодії, зосередженим на описі чи передачі вражень від образів, які вже існують у іншому мистецькому творі.

При використанні екфразису, мова літературного твору стає своєрідним мостом між різними мистецькими середовищами. Описуючи або розмірковуючи над мистецькими творами іншого жанру чи виду, автор поглинає елементи іншого медіуму в літературний текст, перетворюючи їх на слова та образи (Бовсунівська, 2013; Goodman, 1981).

Екфразис, словесний опис візуального твору мистецтва, постає як окремий тип інтермедіальності, що реалізує вербалізацію живописного коду. Екфрастичні фрагменти у французькій прозі (М. Уельбек, Е.-Е. Шмітта, Е. Вюйяра) функціонують як текстові маркери візуальних інтермедіальних кодів, формуючи простір міжмедійної взаємодії літератури та образотворчого мистецтва.

Отже, екфразис і інтермедіальність спільно вказують на переплетення та взаємодію між різними видами мистецтва, але варто відмітити, що сам екфразис – це вже конкретний приклад цього процесу, в якому літературний текст інтегрує елементи іншого медіуму через опис чи інтерпретацію.

Таким чином, у вузькому трактуванні сучасний французький художній текст здатен посилювати власну полікодовість шляхом інтеграції різноманітних візуальних, іконічних та інших образотворчих засобів, що розширюють його семіотичний потенціал.

Наступним не менш доцільним суміжним поняттям постає гіпотипозис. Гіпотипозис як риторико-стилістична фігура може розглядатися як суміжне до

інтермедіальності поняття. У класичній риторичі гіпотипозис означає спосіб мовної репрезентації, за якого описуваний об'єкт постає перед читачем максимально візуалізовано, з ефектом безпосередньої присутності та чуттєвої конкретності. Йдеться про таку організацію мовлення, що створює ілюзію «бачення» події, сцени чи предмета, тобто про інтенсифікацію перцептивного виміру тексту через детальну образну конкретизацію, динаміку опису, дієслівність і синтаксичну експресивність (Астрахан, 2013; Генералюк, 2013).

У лінгвістичному аспекті гіпотипозис реалізується через сукупність лексико-семантичних, морфологічних і синтаксичних засобів: використання конкретної предметної лексики, дієслів руху, теперішнього історичного часу, перелікових конструкцій, градації, парцеляції, що надають опису ефекту безпосередності (там само). Він активізує візуальний канал сприйняття, апелює до сенсорного досвіду читача й формує іконічний потенціал мовлення, не виходячи за межі вербальної системи.

Також гіпотипозис не просто передає візуальні аспекти образу, але і намагається передати атмосферу та емоції, пов'язані з описуваним об'єктом чи подією.

Суміжність гіпотипозису з інтермедіальністю полягає у його здатності передавати враження через словесну форму з використанням відчуттів імовірності, яка розглядається в інших мистецьких формах. Гіпотипозис може використовувати словесну мову для транслювання вражень, схожих на ті, які можна отримати через візуальні, звукові чи інші художні форми, тим самим демонструючи взаємодію між мистецькими середовищами (Генералюк, 2013, с. 58-60).

Аналізуючи зазначені терміни, що є дотичними до поняття інтермедіальності, варто відзначити їхню міждисциплінарну природу, зв'язок із когнітивними дослідженнями, естетикою сприйняття та різними формами візуалізації. Попри певні відмінності у походженні, функціональному призначенні та методологічних підходах, ці поняття мають спільні концептуальні основи.

На нашу думку, між ними існує значний ступінь спорідненості, що дозволяє розглядати їх у відношенні до інтермедіальності за принципом гіперо-гіпонімії, де

інтермедіальність виступає найбільш широкою категорією. У такій ієрархії інтерсеміотичність, інтертекстуальність, інтердискурсивність, а також екфразис і гіпотипозис можуть трактуватися як окремі прояви інтермедіальності, яка в межах цієї роботи розглядається як складна текстова категорія.

Сучасні лінгвістичні дослідження демонструють тенденцію до комплексного аналізу тексту, що передбачає розширення дослідницького ракурсу для більш глибокого осмислення художнього твору як полікодової системи, де взаємодіють різні типи медіа – від перцептивно зумовлених до художньо трансформованих.

Узагальнюючи різні наукові підходи до осмислення поняття «інтермедіальність» і беручи до уваги передусім семіотичну специфіку художнього тексту, можемо запропонувати узагальнене визначення цього терміна, сформоване на основі розглянутих теоретичних положень.

Таким чином, інтермедіальність може інтерпретуватися як у вузькому, так і в широкому розумінні. У вузькому значенні вона постає як особливий тип внутрішньотекстової взаємодії, що ґрунтується на співіснуванні та перетині різних мистецьких кодів у межах одного художнього твору (Бовсунівська, 2013; Генералюк 2013).

В більш широкому розумінні інтермедіальність розглядається як створення цілісного поліхудожнього простору в рамках культурної системи, або створення художньої «метазіки» культури (там само).

Нарешті, інтермедіальність може бути розглянута як специфічна форма діалогу між культурами, що виявляється через взаємодію художніх вказівок. Ці художні вказівки, такі як образи чи стилістичні прийоми, мають символічне значення для кожної конкретної епохи (там само).

Отже, інтермедіальність є особливим типом структурної організації художнього твору, що ґрунтується на взаємодії мовних систем (художніх кодів) різних мистецьких сфер у площині єдиного художнього цілого. Вона також передбачає наявність образних конструкцій, зорієнтованих на інші види мистецтва.

Осмислення інтермедіальності базується на культурологічному підході, який розглядає її як спосіб формування цілісного полімистецького простору культури та

як основу для міжкультурного діалогу через взаємодію художніх референцій, зокрема символічних образів і стилістичних моделей мистецтва.

Вбачаємо доцільним застосування інтегрованого підходу до визначення інтермедіальності, що дає змогу трактувати її як текстову категорію та більш чітко окреслювати її типологічні й класифікаційні характеристики.

### **1.3 Підходи до вивчення класифікацій інтермедіальності**

Нині існує декілька типологій інтермедіальності, які ґрунтуються на тлумаченні відносин у семіотичному трикутнику. Один із підходів розрізняє три типи інтермедіальності (Besson, 2014; Scher, 1970).

Перший тип пов'язаний із моделюванням матеріальної текстури іншого мистецтва в літературі (означений як індекс-проекція). Це може бути мелодіка поетичної мови, візуальні форми в поезії (паліндроми, анаграми, акровірші) або в прозі (там само).

Другий тип інтермедіальних зв'язків передбачає перенесення формотворчих принципів музичного твору, архітектурної композиції, живописного полотна чи кінематографічного продукту в структуру літературного тексту, що визначається як символічна транспозиція (там само).

Третій тип ґрунтується на включенні образів, мотивів або сюжетних елементів мистецьких творів одного медійного рівня, наприклад, музики, графіки чи скульптури до художнього тексту іншого медійного рівня, а саме літературного. У цьому випадку інтермедіальні взаємодії реалізуються через вербальне відтворення мистецьких об'єктів, мотивів чи явищ у художньому творі (там само).

У цьому контексті зв'язок між різними медіальними рядами відбувається за принципом «текст у тексті» за Ю. М. Лотманом (1977), «мистецтво в мистецтві» або «геральдичної конструкції» за М. Б. Ямпольським, що передбачає створення «зменшеної моделі» об'єкта в творі, відображаючи «перехід від предметності до репрезентації» (Просалова, 2014; Воробйова, 2013).

Дослідники визначають семіотичну базу, яка забезпечує гнучкий апарат для операцій з текстами, де актуалізується певний план інтермедіальності. Наприклад, «мелодія» вірша та візуальна поезія функціонально відповідають означувальному аспекту, тобто зовнішньому елементу, в структурних паралелях. Перший компонент є на другому плані, актуалізуючи значення в екфразисі, а третій компонент – означуваний, тобто денотат, референт (Просалова, 2014).

Аналіз різноманітних класифікацій дозволяє стверджувати, що в основі більшості наявних визначень у світовому літературознавстві та лінгвістиці лежать класифікації, які були висунуті німецькими та австрійськими ученими, такими як О. О. Ханзен-Льове (1983), Й. Шрьотер (2011), В. Вольф (2011), І. Раєвські (2005) тощо.

До піонерських класифікацій належить концепція інтермедіальності, розроблена австрійським славістом та теоретиком літератури О.О. Ханзен-Льове (1983). Як професор Мюнхенського та Віденського університетів, член-кореспондент Австрійської академії наук, вчений приділяє значну увагу дослідженню інтермедіальності і розглядає її як ключову проблему (Hansen-Löve, 1983).

У своїх дослідженнях О. Ханзен-Льове (1983) звертається до важливих шкіл і напрямів, таких як структуралізм та семіотика, та їхнього впливу на філософські концепції, зокрема Г. Гегеля та С. К'єркегора. Крім того, він формулює визначення інтермедіальності, розглядаючи її як перенесення мотивів, конструктивних принципів або концептуальних моделей.

Вчений розглядає три різновиди інтермедіальності (1983), які можна аналізувати, порівнюючи їх із подальшим концептуальним аналізом Й. Шрьотера, що включає онтологічну, трансмедіальну та трансформаційну інтермедіальність.

Перший тип О. Ханзен-Льове охарактеризовує як *конвенційний*, вказуючи на присутність у одного медіа характерних рис іншого. Другий тип, запропонований дослідником, відзначається як *нормативний*, ілюструючи це на прикладі використання одного сюжету в різних медіа. Нарешті, третій вид інтермедіальності,

визначений О. Ханзен-Льове як референційний, передбачає цитування тексту одного медіа в тексті іншого (Hansen-Löve, 1983, p. 300-324).

Рис. 1.1 Класифікація інтермедіальності за О. Ханзен-Льове

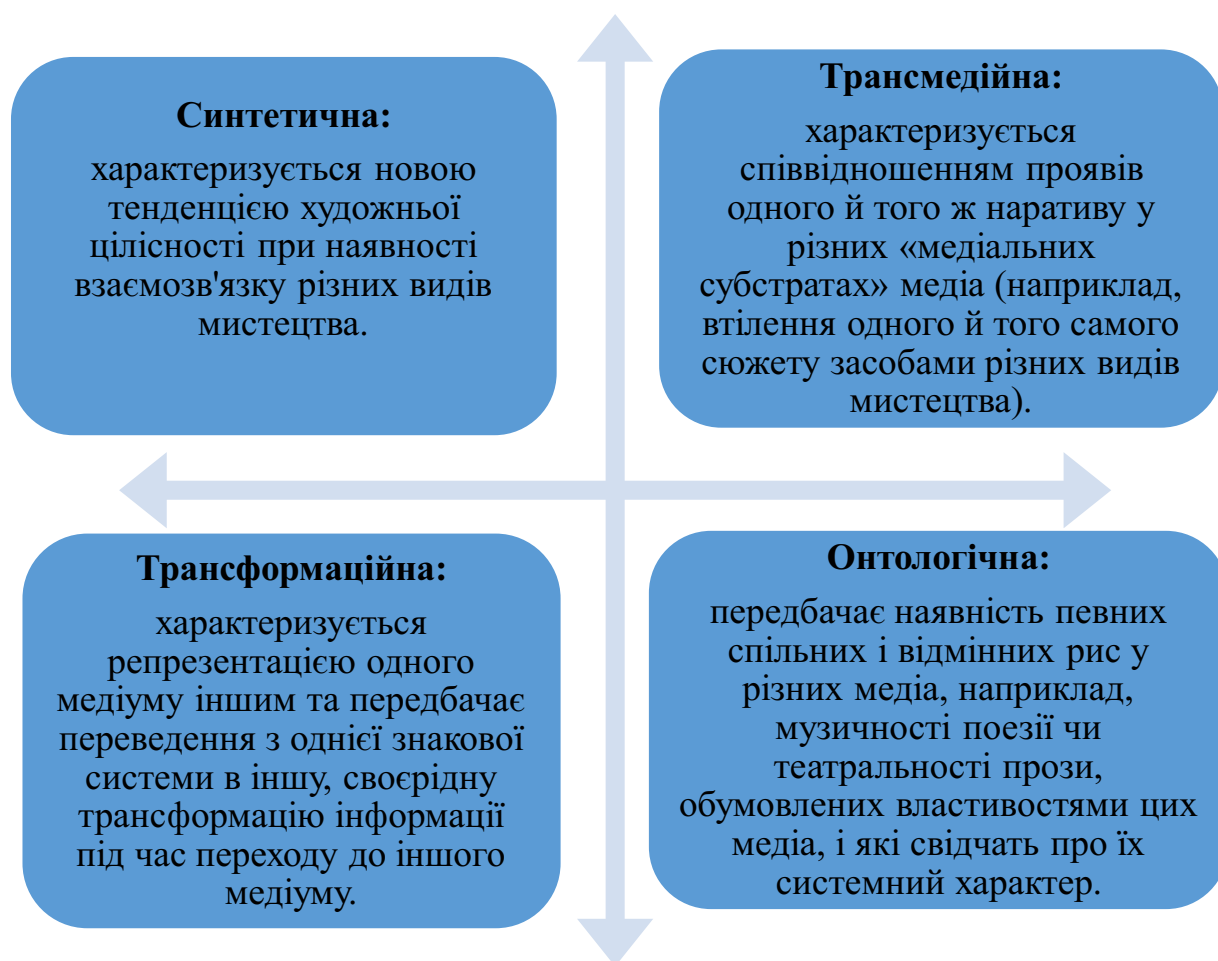


Підкреслимо, що на теперішній час розвитку лінгвістичної науки існують різноманітні підходи до розуміння терміна «інтермедіальність» з двох основних поглядів – семіотичної та технологічної. З цих позицій розроблено кілька класифікаційних підходів, наприклад, Й. Шрьотер (2011) виокремлює *чотири підходи* до розуміння поняття «інтермедіальність» з семіотичної перспективи, поділяючи його на чотири типи: синтетичну, трансмедійну, трансформаційну та онтологічну (Schröter, 2011, p. 3).

Усі виявлені Й. Шрьотером (2011) типи представляють різні аспекти інтермедіальності, що ґрунтуються на взаємодії різних видів мистецтв: синтезу мистецтв як форми одночасної взаємодії різних медій та формальної або трансмедійної інтермедіальності, яка базується на спільних формальних структурах різних медій (там само).

Ці підходи дозволяють системно описати способи функціонування інтермедіальності в художньому тексті, виокремлюючи як рівень безпосередньої взаємодії медій, так і рівень їхніх структурних відповідностей. Відтак інтермедіальність постає не лише як результат поєднання різних мистецьких практик, а й як принцип організації тексту, що ґрунтується на кореляції формальних і семіотичних параметрів різних медіа.

Рис. 1.2 Типологія інтермедіальності за Йенсом Шрьотером



До синтетичної інтермедіальності відносять комбінації засобів масової інформації, які призводять до утворення нового медіуму. Такий синтез медіа, за Й. Шрьотером (2011), відновлює цілісність буття (там само, с. 4).

Окрім цього, у контексті семіотичного розгляду інтермедіальності, важливо виділити новий напрям, в якому інтермедіальні відносини виявляються не лише в межах одного тексту, тобто внутрішньоконпозиційно, але й взаємодіють між різними видами мистецтва позакомпозиційно, створюючи певну художню цілісність як у рамках тексту, так і на рівні синтетичного виду мистецтва (там само, с. 4-5).

Ця концепція відображена у роботі В. Вольфа (2011), який розглядає інтермедіальність як «інтракомпозиційні феномени» у вузькому розумінні і «екстракомпозиційні відносини» у широкому розумінні (Wolf, 2011).

Не всі дослідники поділяють це широке розуміння інтермедіальності, проте це свідчить про тенденцію до розширення семіотичної оцінки інтермедіальності, виявлення інтермедіальних відносин за межами конкретного тексту.

Такий підхід до інтермедіального аналізу стає способом опису поліхудожніх просторів в культурі. Неоднозначність семіотичного осмислення інтермедіальності зумовлена тим, що саме поняття виникає на стику різних дисциплін та дискурсів, що робить його важкою для визначення. Застосування інтертекстуального аналізу для вивчення взаємодій текстів різних семіотичних рядів є одним із варіантів розв'язання цієї неоднозначності (там само).

Оскільки, на думку Й. Шрьотера (2011), синтетична інтермедіальність є злиттям кількох засобів масової інформації в нове середовище, а саме «проміжне середовище», яке нібито більше, ніж його складові, то це проміжне злиття є новим та сприймається як захоплюючий, прогресуючий зсув у власних горизонтах (Schröter, 2011). Або ж, як було сказано М. Маклюеном (2005): «Взаємодія різних медіа дає нам можливість звільнитися і вийти зі звичного «трансу» й притуплення, які вони зазвичай нав'язують нашим відчуттям» (тут і далі переклад наш) (McLuhan, 2005, р. 3-4). Отже, синтетична інтермедіальність постає не просто як механічне поєднання різних медіа, а як якісно нове середовище, що трансформує способи сприйняття, пізнання та інтерпретації реальності.

Формальна або трансмедіальна інтермедіальність базується на наявності спільних формальних структур у різних медіа. Згідно з теорією відомого британського лінгвіста та семіотика Дж. А. Бейтмана (Bateman, 2016, р. 28), форма з'являється тільки у медіумі, і такий підхід виключає існування інтермедіальності між художнім текстом та кіно, але дозволяє її спостерігати лише між літературним медіа й екранізованим оповіданням або ж художнім нарративом.

Наприклад, С. Чатмен (1978) зауважує, що одним із найважливіших спостережень, які впливають із наратології, є те, що наратив сам по собі є глибокою структурою, цілком незалежною від свого середовища» (Chatman, 1978, р. 117). Фікційність, ритмічність, планіметричні структури або серіальність також можна розглядати як можливі випадки такого трансмедійного взаємозв'язку.

Хоча ці терміни не функціонують на одному рівні, їх поєднує спільна методологічна основа, адже всі вони використовувалися для зіставлення артефактів, створених у різних медіумах, на більш абстрактному, концептуальному рівні.

Трансформаційна інтермедіальність передбачає перенос представлення одного медіа в інше з перетворенням інформації при переході до іншого медіуму. Цей вид інтермедіальності можна спостерігати у випадках, коли, наприклад, живопис переносять в кіно або архітектуру зображають на фотографії. В такому разі це вже не є окремо живопис чи архітектурна споруда, а невід'ємна частина репрезентуючого медіуму (Schröter, 2011, с. 4-5).

Онтологічна інтермедіальність, визначена самим існуванням медіа, проявляється у невід'ємному зв'язку між різними медійними формами, таким як музичність поезії чи театральність прози. Цей тип ґрунтується на концепції, що медіа завжди існують у взаємодії одне з одним, а жоден з них не може бути абсолютно самостійним (Schröter, 2011, р. 6-7).

Всі перераховані типи об'єднуються тим, що, незважаючи на їхню різноманітність, види мистецького дискурсу формують єдиний художній комплекс, і, відповідно, самі типи тісно переплетені у взаємодії (Wolf, 2011, р. 8).

Наприкінці ХХ століття В. Вольф (2011) представив нову типологію терміна, ставши одним із ключових теоретиків інтермедіальних взаємозв'язків. Типологія В. Вольфа ґрунтувалася на системі взаємодії мистецтв (Wolf, 2011), в якій він виділяв два типи – внутрішньоконпозиційну та позакомпозиційну, і кожен з них мав власні підтипи та особливості. Серед видів такої взаємодії мистецтв виокремлювалося явище інтермедіальності.

В. Вольф розглядає групування інтермедіальних взаємозв'язків через послідовність, яка включає екстракомпозиційну інтермедіальність та інтракомпозиційну інтермедіальність (Wolf, 2011, р. 3).

Загалом існує два види екстракомпозиційної інтермедіальності, обидва з яких мають відношення до вивчення слова та музики. Перший стосується явищ, які не є специфічні для окремих медіа. Як неспецифічні медіа ці явища з'являються в

більшій кількості і, отже, можуть формувати точки дотику або перехідні місточки між різними медіа, які за певних умов можуть бути використані для створення внутрішньокOMPIЗИЦІЙНОЇ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ. (Wolf, 2011, p. 4).

Тож для загального розуміння, маємо за необхідність описати аспекти, які В. Вольф виділяє в межах екстракомпозиційної інтермедіальності (Wolf, 2011, p. 4-6):

1. Трансмедіальність. Культурне значення певних художніх явищ може виявлятися на рівні формальних прийомів, які не обмежуються одним видом мистецтва і не прив'язані виключно до конкретного історичного контексту. Йдеться про такі універсальні структурні принципи, як мотивне повторення, тематична варіація або наративність.

Остання, зокрема, не є властивістю лише словесних текстів, адже здатність розгортати історію притаманна також опері, кінематографу, балету, образотворчому мистецтву та іншим видам художньої творчості. У цьому сенсі подібні формальні риси функціонують як трансмедійні характеристики, тобто такі, що реалізуються в різних медіа незалежно від їхньої матеріальної природи.

Об'єктом трансмедійного дослідження можуть бути й історично зумовлені художні ознаки, спільні для кількох медіа певної епохи. У таких випадках ідеться про спільну естетичну парадигму періоду, яка охоплює різні форми мистецького вираження на формальному й змістовому рівнях.

Нарешті, трансмедіальність так само може проявлятися лише на рівні змісту. Це, наприклад, у випадку певних архетипічних предметів і «тем», таких як конфлікти між поколіннями, які можна спостерігати в художніх текстах, образотворчому мистецтві, кіно, опері. Наприклад, різноманіття у музиці і літературі або ж розповідний характер музики і літератури.

2. Інтермедіальна транспозиція. Як і трансмедіальність, цей варіант може стосуватися як частини, так і цілісності окремих творів. Прикладом часткової інтермедіальної транспозиції у сфері формальних прийомів є транспозиція оповідача – типового компонента художнього наративу в інші види мистецтва, наприклад у кіно або в драму, але в зміненій формі. Найпоширеніший варіант

інтермедіальної транспозиції в сучасній культурі, стосується навіть не елементів певних медіа, а саме цілих творів, наприклад, перехід роману в оперу, тощо. Це має місце у добре відомій процедурі перетворення романів на фільми (нині цей процес часто поширений навіть у зворотньому сенсі, наприклад, коли романи засновані на фільмах). Музика, а точніше музичний театр, також можна віднести до цього типу інтермедіальності.

Що стосується інтракомпозиційної інтермедіальності, В. Вольф розрізняє кілька видів та підвидів (Wolf, 2011, р. 5-6):

1. Плюримедіальність (мультимедіальність) використання більше одного символу, які стосуються кількох семіотичних систем – інтермедіальне злиття та інтермедіальна комбінація.

Що стосується музично-літературних зв'язків, то плюральна інтермедіальність (або плюримедіальність) найкраще проявляється в опері як синтезі драми та музики або в пісні як зв'язку поезії та музики.

Цей варіант інтермедіальності застосовується, якщо два або більше медіа форматів з їх типовими чи конвенційними означниками явно присутні в даному творі принаймні в одному екземплярі. У цій формі сама інтермедіальність і вихідні компоненти інтермедіальної «суміші» безпосередньо помітні на поверхні твору, тобто на рівні означувачів, оскільки вони належать до гетерогенних семіотичних систем, хоча ці компоненти не завжди повинні бути «цитовані» окремо (Wolf, 2011).

Інші приклади плюримедіальності, які включають слова та музику, використовують не лише різні жанри вокальної музики, але також мелодраму та поєднання нотного запису в романи чи інші літературні тексти.

Як і у випадку з іншими основними типами інтермедіальності, плюримедіальність, звичайно, не обмежується взаємодією між словами та музикою, але може поширюватися, наприклад, на балетний спектакль як синтез танцю, невербальних драматичних композицій і музики, або на комічне стрічки чи ілюстровані романи як комбінації слів і зображень.

У всіх цих випадках різні форми поєднання або злиття дозволяють нам розглядати плюримедіальність як результат «медіальних гібридів», навіть якщо

регулярне використання таких гібридів може призвести до створення нового синкретичного середовища, такого як звуковий фільм чи опера.

У контексті французького художнього тексту плюримедіальність не зводиться до механічного поєднання вербального компонента з елементами інших мистецтв, а функціонує як принцип організації художнього наративу, за якого різні медіальні коди інтегруються в межах словесного дискурсу. Художній текст, залишаючись моно медіальним за матеріальною формою, здатен моделювати ефекти танцю, музики, театру чи візуального мистецтва через специфічні лінгвальні стратегії опису, ритмізації, фокалізації та символізації. Унаслідок цього французький художній текст постає як медіальний гібрид концептуального типу, де взаємодія різних мистецьких систем не створює нового фізичного медіуму, але формує синкретичне семіотичне середовище, що визначає його естетичну та смислотворчу специфіку.

2. Інтермедіальне посилання, тобто референція (використання однієї семіотичної системи) (Wolf, 2011, р. 6).

На відміну від плюримедіальності, інтермедіальна референція не справляє враження медіальної гібридності означувачів чи гетерогенності використовуваних семіотичних систем, а радше медіальної та семіотичної однорідності, оскільки вона не передбачає включення означників з інших медіа.

У варіанті плюримедіальності, залучення іншого засобу до інтермедіальної референції відбувається лише опосередковано – через означувачі (і означувані) відповідного твору. Це означає, що номедійний твір залишається номедійним і відображає лише одну семіотичну систему, незалежно від існування інтермедіального посилання.

Таке посилання, яке В. Вольф (2011) пропонує цим як доповнення до свого попереднього аналізу «прихованої» або «опосередкованої» інтермедіальності на відміну від «явної» або «прямої» інтермедіальності, може вказувати на інший засіб. Загалом у такому випадку це може розглядатися як паралель до того, що в теорії інтертекстуальності називається «системною референцією» (Wolf, 2011, р. 7).

Альтернативно, інтермедіальна референція може також вказувати на окремий твір, переданий в іншому носії. У цьому випадку термін «індивідуальна референція», який також походить від теорії інтертекстуальності може бути застосований. В обох випадках інтермедіальне посилення чи референція може мати місце в наступних двох підформах (Wolf, 2011, с. 7-8):

а) Явна (експліцитна) референція або інтермедіальна тематизація

Експліцитне посилення може з'являтися у формі представників інших медіа, таких як художники чи музиканти як персонажі роману, і те саме стосується, звичайно, вигаданих глядачів картин і слухачів музики.

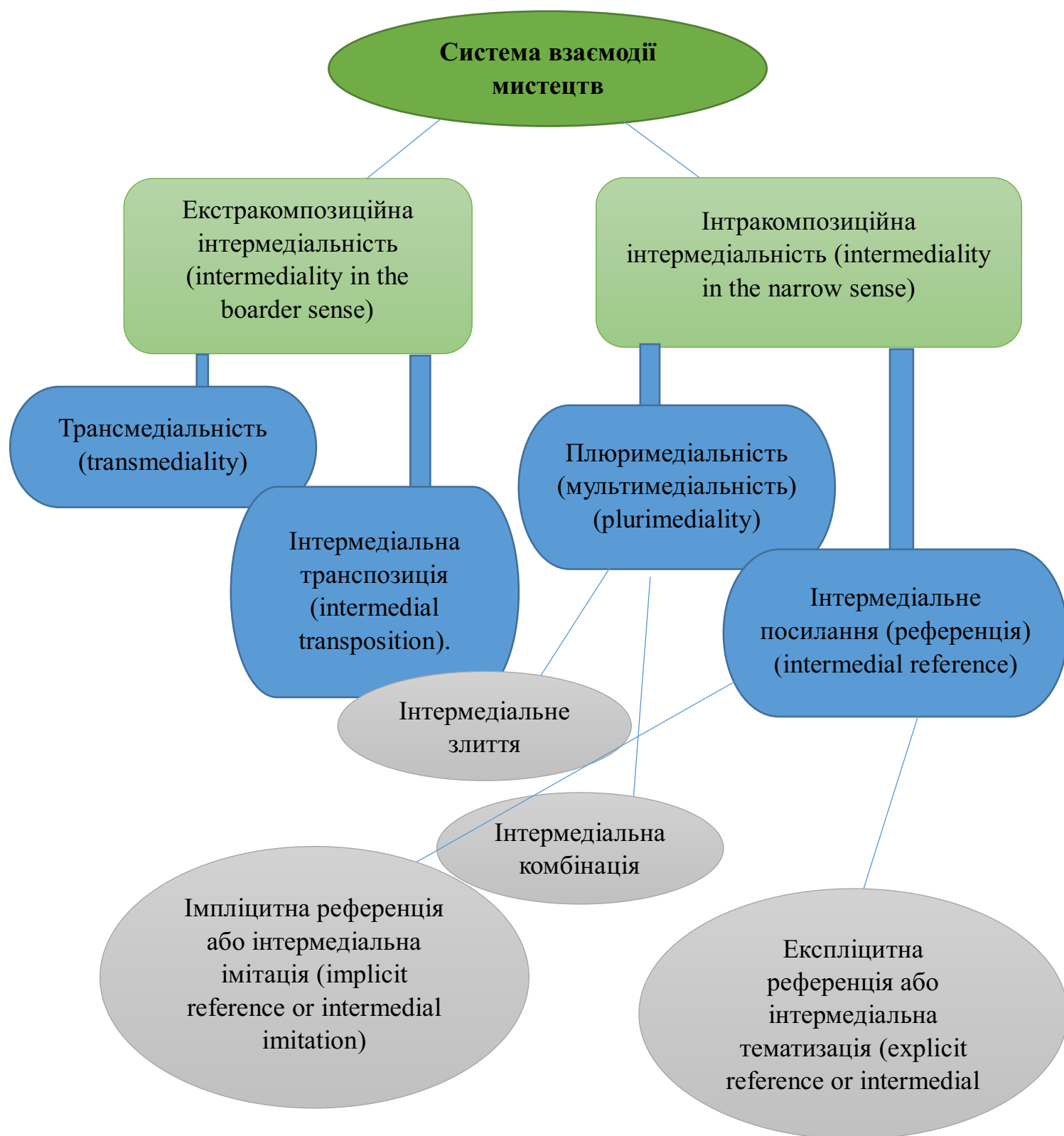
У невербальних медіа, які, ймовірно, можуть лише «тематизувати» інші медіа в метафоричному значенні цього слова, явна референція може мати місце: а саме, коли інший засіб представлено за допомогою використання означників відповідного інтермедіального твору в їхній звичайній позначній якості. Таким чином, музику чи літературу можна прямо згадувати в живописі, представляючи музиканта чи людину, яка читає книгу.

б) Прихована (імпліцитна) референція або інтермедіальна імітація.

У моделі інтермедіальної тематизації домінантне медіа (носій твору) функціонує у звичайній референційній і денотативній спосіб: інше мистецтво згадується або описується, але його структура чи форма безпосередньо не відтворюються. Натомість у моделі інтермедіальної імітації текст зазнає впливу недомінантного медіа, оскільки в його означниках або композиції відтворюються характерні риси чи структурні принципи цього іншого мистецтва. Це не виключає того факту, що в обох формах означуване також необхідне для передачі та ідентифікації інтермедіального посилення.

В. Вольф (2011) зазначає, що попередні наукові розвідки переважно були зосереджені на «інтракомпозиційній інтермедіальності», або інтермедіальності у вузькому розумінні, та її різновидах. Запропонована типологія базується на ширшому трактуванні цього поняття, зокрема на «екстракомпозиційній інтермедіальності» та пов'язаних із нею формах (Wolf, 2011, р. 9-10).

Рис. 1.3 Типологія інтермедіальності за Вернером Вольфом



Отже, В. Вольф (2011) пропонує розрізняти відкриті і приховані форми інтермедіальності (Wolf, 2011, р. 4-9). У першому випадку передбачається об'єднання кількох «медіа» в одне («multimediality», «plurimediality»). У другому випадку передбачається не дослівне відтворення матеріалу іншого виду мистецтва (гетерогенну структуру медіатексту), а його трансформацію в систему засобів «медіадомінанти», що формує гомогенну структуру. В. Вольф виокремлює дві основні форми такої трансформації: експліцитну – через оповідь або тематизацію, та імпліцитну – через художню імітацію. У аспекті цих форм розрізняють: 1) текстуальні, паратекстуальні та контекстуальні прояви; 2) структурні й змістові аналогії музичного мистецтва. (Wolf, 2011, р. 4-9).

Науковець використовує ретельний та докладний підхід у процесі типологізації інтермедіальності, але варто відзначити, що спроби класифікації можливих видів цього явища не вичерпуються лише його дослідженнями.

Наприклад, німецький компаративіст У. Вайсштайн (2009) розрізняє кілька форм літературно-мистецьких кореляцій, визначаючи їх наступним чином (Вайсштайн, 2009, с. 392 - 398):

1) твори мистецтва, які не лише відтворюють, а й тлумачать відповідні історії, виходячи за межі простої ілюстрації до тексту;

2) літературні твори, які включають в себе описи окремих мистецьких творів;

3) літературні твори, які взаємодіють з образотворчим мистецтвом, спираючись на художників або передбачаючи спеціалізовані знання в історії мистецтв;

4) синоптичні жанри, такі як емблема;

4) літературні твори, що мають спільну тематику з творами мистецтва.

Важливо відзначити, що ці категорії, наведені У. Вайсштайном, не є всеохопними та можуть бути доповнені або уточнені іншими видами класифікацій.

У наукових дослідженнях було розроблено типології, які спеціалізуються лише на конкретних аспектах літературно-мистецьких взаємозв'язків. Наприклад, у своїх працях С. П. Шер (1970) виділяє різновиди літературно-музичних взаємодій,

таких як вокальна музика (симбіоз музики і літератури), література в музиці та музика в літературі. Дослідник визначає (Scher, 1970, p. 147-150):

а) «словесну музику» (word music), що проявляється у музичності художнього слова;

б) «музичні структури і техніку» (musical structures and techniques);

в) «вербальну музику» (verbal music), яка реалізується в описі музичних творів та вражень за допомогою художніх текстів.

Незважаючи на те, що вербальна музика іноді може створювати звуконаслідувальний ефект, вона чітко відрізняється від словесної музики, яка спеціально націлена на літературне імітування звучання. Словесна музика проявляється в мелодійності висловлювань та звуковій організації тексту, тоді як вербальна музика виражається в обґрунтованому результаті емоційно-суб'єктивного сприйняття музичного твору.

У подальшому, німецький філолог А. Гір у своїй роботі «Literatur und Musik. Komparatistische Studien zu Strukturanalogien» (1995) вніс семіотичні уточнення у класифікацію, запропоновану С. Шером, шляхом взаємодії музичних і словесних знаків (Gier, 1995, p. 61-70). Він провів аналогії між словесною музикою і функцією сигніфіканта, структурними паралелями і функцією сигніфіката, та вербальною музикою і функцією денотата, референта.

Розглядаючи музику як семіотичну систему, позбавлену чітко вираженої семантики, А. Гір (1995) зазначає, що перенесення принципу еквівалентності з парадигматичної осі на синтагматичну відкриває можливості для формування різних поетичних явищ, зокрема рими, алітерації, ритмічної організації вірша тощо.

Така структурна організація реалізується переважно в синтагматичному вимірі й може функціонувати незалежно від змістового компонента висловлювання. Дослідник також звертає увагу на особливості сприйняття аудіальних і візуальних явищ, підкреслюючи, що слово й звук розгортаються як часові адитивні (акустичні) феномени, тоді як візуальні образи сприймаються у просторовому вимірі (Gier, 1995, p. 65-76).

Інша дослідниця І. Раєвські (2005) у своїх відомих доробках пропонує розглядати поняття інтермедіальності за трьома основними критеріями (Rajewsky, 2005, p. 53; Чаюн, 2023):

1. Інтермедіальність як медіа-транспозиція (media transposition): перетворення тексту у фільм, новелізація, екранізація.

2. Інтермедіальність як медіа-комбінація (media combination): поєднання різних медіа, таких як опера, кіно, театр, перформанс, комікси, комп'ютерні інсталяції тощо.

3. Інтермедіальність як медійна референція (intermedial references): використання цитат з літературного тексту у фільмі, повторення кінематографічних прийомів. Вона також включає сюди музикалізацію літератури, транспозицію мистецтва, екфразис та посилення в кіно на живопис або живопису на фотографію, інше.

Для цього типу інтермедіальних зв'язків дослідниця пропонує розширену ієрархічну модель, у площині якої розрізняються відношення, що апелюють до конкретного твору іншого медіа, та ті, що відсилають до семіотичної системи традиційного медіа.

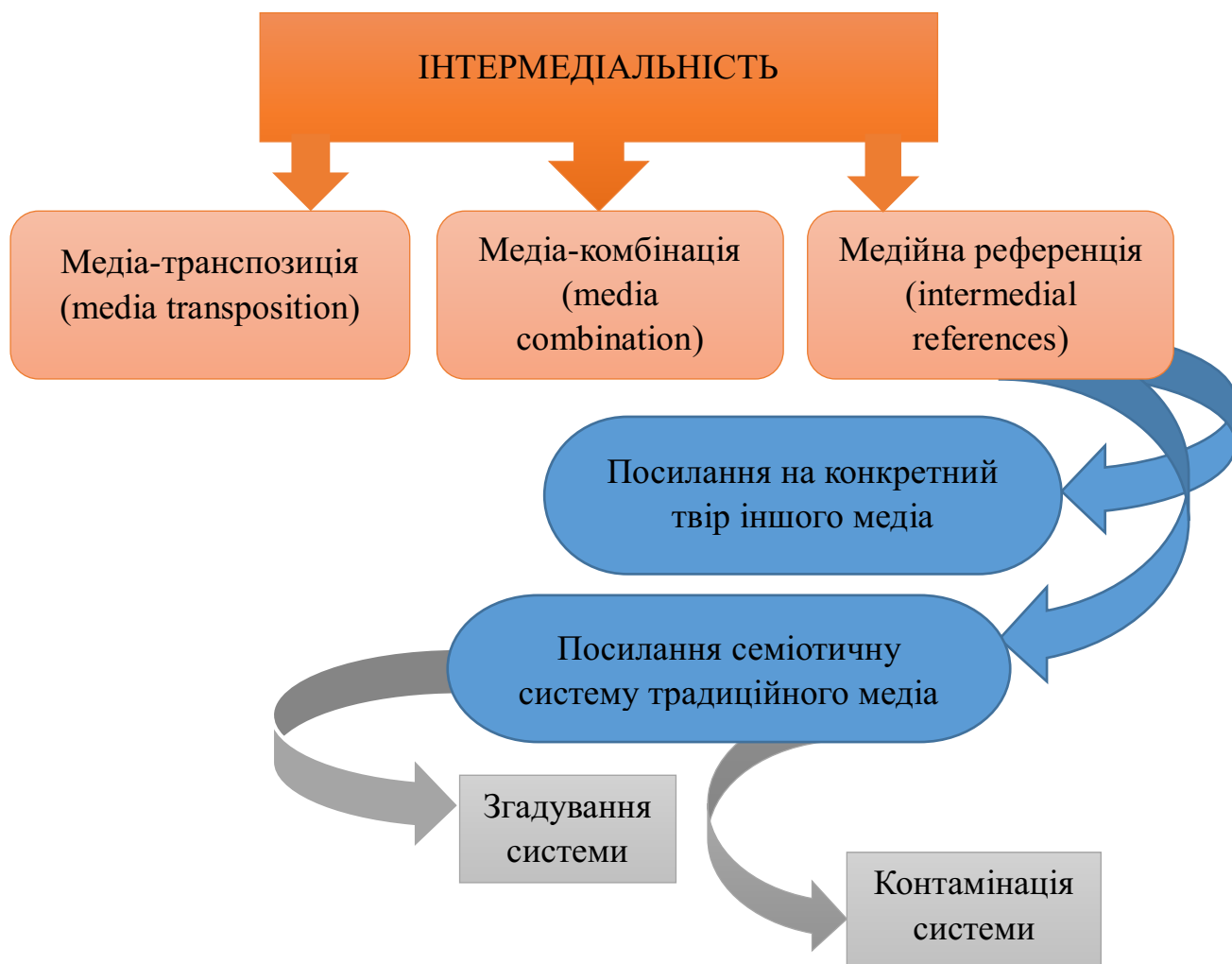
При цьому звернення до семіотичної системи іншого медіа може реалізовуватися через її експлікацію або непряме згадування (коли система лише окреслюється в тексті, створюючи ефект присутності іншого медіа), а також через контамінацію систем, тобто модифікацію вихідної системи у процесі створення тексту в напрямку семіотичних характеристик медіа-референта (Rajewsky, 2005, с. 54).

Згідно з думкою І. Раєвські, будь-який медіальний об'єкт потенційно здатний поєднувати всі три окреслені категорії: так, літературний твір може вступати у взаємодію з кінематографом або інтегрувати в письмову форму елементи різних мистецьких практик (Rajewsky, 2005, p. 54–55).

Зокрема, кіноадаптації доцільно інтерпретувати як приклад комбінації медіа, тоді як адаптації літературних творів варто розглядати в межах медіальної транспозиції, особливо якщо вони безпосередньо апелюють до попереднього

художнього тексту. У такому разі відповідні художні стратегії можуть бути кваліфіковані як медійні референції

Рис. 1.4 Класифікація інтермедіальних зв'язків за І. Раєвські



Хоча розподіл інтермедійних практик на медіальну транспозицію, медіа-комбінацію та медіальні референції є корисним, він не охоплює всі можливі сценарії. Особливо це стосується аналізу інтермедіальності в галузях літературознавства та міжмистецьких досліджень, де явища, що потрапляють під всі три категорії, становлять об'єкт живої дискусії (Rajewsky, 2005, p. 54-56).

І. Раєвські також проводить розмежування між такими поняттями, як інтрамедіальність, трансмедіальність та інтермедіальність. Під інтрамедіальністю дослідниця розуміє явища, що реалізуються виключно в межах одного медіа. На

відміну від Й. Шрьотера, який розглядає трансмедійну інтермедіальність як складову ширшого поняття інтермедіальності, І. Раєвські розмежовує трансмедіальність та інтермедіальність (Rajewsky, 2005, p. 55–56).

Трансмедіальність, відповідно до її концепції, пов'язана з репрезентацією певного мотиву, естетичного принципу чи дискурсивної моделі в різних медіаформах, причому первинне медіа не відіграє визначальної ролі у формуванні значення конкретного медіапродукту (Rajewsky, 2005, p. 56). Така трансформація, хоча й може бути притаманною окремому медіа, розглядається як трансмедійне явище й може функціонувати поза межами початкової семіотичної системи. У цьому контексті можна говорити про трансмедійну наративну теорію, застосовну не лише до аналізу окремих медіальних форм, але й до ширших культурних феноменів, що виходять за рамки одного медіума.

У свою чергу, інтермедіальність охоплює всі явища, що передбачають вихід за межі окремого медіа та характеризуються взаємодією між різними семіотичними системами або мистецькими каналами комунікації (Rajewsky, 2005, p. 56-58).

Ці типи взаємодій на практиці є взаємозалежними та взаємопов'язаними, а їх класифікація обумовлена потребою наукового аналізу. Новим напрямком у дослідженні інтермедіальності є вивчення віртуальної інтермедіальності. При цьому природа феномену інтермедіальності вказує на ще один спосіб класифікації, який враховує взаємодію, по-перше, видів мистецтва як медіа, що циркулюють у сфері культури, і, по-друге, результатів роботи комунікаційних каналів (слухового, зорового) та засобів комунікації в літературі (Rajewsky, 2005, p. 58-60).

Отже, аналітичний огляд наукової літератури, в якій дослідники використовують термін «інтермедіальність» та подібні поняття, дозволив проаналізувати різноманітні визначення цього терміну і визначити нижченаведене розуміння інтермедіальності. У нашому дослідженні, яке ґрунтується на французькому художньому тексті, текст виступає одним із мистецьких медіумів. Ми розглядаємо інтермедіальність як процес відтворення в художньому дискурсі образних структур, які відтворюють інформацію про інші види мистецтва. Ці образні структури виступають як окремі коди, такі як живопис, кінематографія,

музика тощо, що існують у складі художнього тексту як полікодова структура. Вивчення цих кодів дозволяє розкрити глибини смислу та виявити приховані в інтрахудожніх дискурсах відтінки значень. Крім того, в нашій роботі інтермедіальність трактується в інтерпретативному контексті як текстова категорія.

#### 1.4 Інтермедіальність як текстова категорія

Для аналізу міжмедійних взаємодій у художньому тексті релевантним є комплекс взаємопов'язаних текстових категорій, які забезпечують інтеграцію різнорідних семіотичних кодів і формують полікодовий характер художнього простору.

Ми вважаємо, що застосовними для розуміння інтермедіальності як інтегративної текстової категорії є такі *категоріальні ознаки* художнього тексту (Бехта, 2000; Чаюн, 2025):

##### 1. Інформація.

- Змістовно-фактуальна, яка є повідомленням про факти, виражене експліцитно.
- Змістовно-концептуальна категорія відображає індивідуально-авторське осмислення зв'язків між явищами, репрезентованими у змістовно-фактуальному шарі тексту. Вона притаманна передусім художньому дискурсу, може бути імпліцитною та не завжди прямо співвідноситься з основною ідеєю твору. У цьому вимірі авторський задум доповнюється інтерпретаційним компонентом, який зменшує ентропію естетико-пізнавального простору та спрямовує читацьке розуміння.
- Змістовно-підтекстова категорія охоплює імпліцитні смисли, які реалізуються на основі змістовно-фактуальної інформації через здатність мовних одиниць формувати асоціативно-конотативні смислові нашарування. Йдеться також про властивість висловлювань акумулювати й розгортати додаткові значення. Підґрунтям цього різновиду інформації є спроможність читача до паралельного, багаторівневого сприйняття художньої реальності в процесі читання.

2. Членування. Усвідомлення художнього тексту як цілості формується у процесі аналізу взаємозв'язків між його окремими складниками. Встановлення принципів і системи текстового членування спрямоване не лише на виокремлення структурних частин, а й на подолання лінійного характеру сприйняття. Саме це зумовлює актуалізацію таких категорій, як ретроспекція, проспекція, континуум та інші, що забезпечують багатовимірність текстової організації.

Види членування включають (там само):

- Об'ємно-прагматичне: розподіл тексту на томи, частини, глави, абзаци;
- Контекстно-варіативне: визначення мовних форм відповідно до стилів автора (опис, розповідь, міркування) та стилів інших мов (діалог, цитати тощо) (там само).

3. Когезія (внутрішньотекстові зв'язки). Такі зв'язки формують логічну впорядкованість тексту у часовому й/або просторовому вимірах та забезпечують взаємозумовленість його складників, зокрема повідомлень, фактів і подій. На мовному рівні когезія виявляється через різнорівневі засоби: граматичні (сполучники, сполучні слова тощо), логіко-структурні (моделі переліку), асоціативні механізми (ретроспекція, конотативні нашарування, суб'єктивно-оцінна модальність), образні елементи (що апелюють до чуттєвого сприйняття реальності), композиційно-організаційні прийоми (свідоме порушення послідовності чи логіки викладу), а також стилістичні засоби, зокрема повторювані мовностилістичні характеристики (там само).

4. Континуум. Ця категорія пов'язана з ідеєю часу і простору, які утворюють послідовність фактів та подій у тексті. Спосіб розгортання подій може різнитися в різних типах текстів. Категорія континууму являє собою унікальне художнє розглядання часових та просторових категорій об'єктивної реальності (там само).

5. Автосемантія. Це взаємозв'язок та самостійність частин тексту у відношенні до загального змісту тексту або його частини. Вони, виокремлюючись від послідовності фактів, подій чи описів, стають узагальненням, що має лише побічний зв'язок із зазначеними елементами (там само).

6. Ретроспекція та проспекція. Ретроспекція є граматичною категорією тексту, яка об'єднує форми мовного висловлення, пов'язані з попередньою змістовно-фактуальною інформацією, основним фактором якої є повторення. Це тісно пов'язано з континуумом. Схожа на ретроспекцію, проспекція є прикладом оповіді, яка дозволяє читачеві краще уявити обумовленість подій та епізодів (Бехта, 2000; Воробйова, 2012).

7. Модальність. Це репрезентація реальності або ірреальності висловлюваного, що поєднується з індивідуальною оцінкою об'єкта мислення. У тексті вона реалізується не лише через граматичні та лексичні засоби, а й через спосіб змалювання персонажів, логіку міркувань, акцентування окремих фрагментів висловлення та інші прийоми текстової організації (там само).

8. Інтеграція і завершеність. Це характеристика цілісності, що відображає як стан смислової з'єднаності окремих частин тексту, так і сам процес їхнього поєднання в єдине ціле. Така єдність досягається через узгодження значень окремих фрагментів і змісту структурних компонентів у парадигмі цілісної текстової організації. Підсумком інтеграції виступає завершеність, категорія, яка засвідчує повну реалізацію авторського задуму незалежно від того, чи був він повністю інтерпретований читачем (там само).

Ці аспекти є основними категоріями тексту, який вважається завершеною мовленнєвою одиницею і характеризується рядом ключових властивостей.

Зазначені ознаки слугують підґрунтям для виділення семи критеріїв текстуальності, а саме: когезії, когерентності, інтенціональності, прийнятності, інформативності, ситуативності та інтертекстуальності. (Бехта, 2000; Воробйова, 2012).

Під час дослідження художніх текстів також виділяють 14 текстоутворювальних категорій, зокрема цілісність, зв'язність, завершеність, антропоцентричність, соціальну спрямованість, діалогічність, структурну розгорнутість і послідовність, поєднання статичних і динамічних елементів, напруженість, естетичність, образність та відкритість до множинних інтерпретацій (Бехта, 2000; Воробйова, 2012; Вальденфельс, 2002).

Таким чином, інтермедіальність постає як іманентна характеристика художнього тексту, що реалізується через взаємодію наративних, мовних і семіотичних параметрів. У цьому розумінні інтермедіальність може вважатися інтегративною категорією, яка забезпечує смислову й структурну єдність полікодового художнього простору та функціонує поряд із такими базовими текстовими категоріями, як когезія, когерентність, інтертекстуальність і наративність.

Інтермедіальність інтерпретується як спосіб репрезентації у художньому тексті образних структур, що містять інформацію про інші мистецькі системи. Такі структури виступають своєрідними кодами, зокрема живописними, кінематографічними, музичними та іншими, і формують полікодову організацію художнього тексту. Їх дослідження дозволяє глибше розкрити смислові нашарування твору та виявити імпліцитні значення інтрахудожнього дискурсу. В аспекті роботи інтермедіальність розглядається також як текстова категорія з інтерпретаційною метою.

З лінгвістичного погляду, категорія художнього тексту розглядається як вияв функціонування мовної системи в її естетичній ролі, що реалізується через образність, експресивність і прагматичну спрямованість на семантико-структурному та змістово-наративному рівнях. Вона виявляється за допомогою системи мовних маркерів у тексті як мовленнєвому продукті. Така категорія формується в процесі створення конкретного художнього твору і виступає його визначальною структурною ознакою (Воробйова, 2012).

Отже, інтермедіальність можна трактувати як художню категорію, що функціонує на різних рівнях текстової кодувальної системи та обґрунтовує використання когнітивно-семіотичного підходу для аналізу її мовного втілення в художньому тексті.

У процесі аналізу інтермедіальності враховуються різні наукові підходи до осмислення цієї категорії, серед яких ключовим є розуміння текстової категорії як узагальненої та типізованої властивості тексту (Воробйова, 2012).

Водночас береться до уваги загальнонаукове трактування категорії як денотативно-референційного явища (Н. М. Кряжевський), її когнітивно-семантична інтерпретація як результату процесу категоризації реальності (Е. Рош), а також лінгвістичний підхід, відповідно до якого текстова категорія має семантико-структурну основу, пов'язану зі складною знаковою природою тексту. У художньому творі це знаходить відображення у змістово-нарративній організації комунікативного цілого та проявляється через систему мовних маркерів текстової тканини (Lakoff, 1999).

Інтермедіальність, витлумачена як текстова категорія, визначається як явище, властиве текстам. Цей феномен виявляється у внутрішніх та зовнішніх відносинах між різними медійними формами. Пропонована категорія визнається як важливий аспект міжмедійних взаємодій у літературних, візуальних та інших художніх творах.

У контексті текстової категорії інтермедіальність виявляється через специфічні елементи, які передаються чи переносяться між різними медійними формами. Це може бути експліцитно виражене використання образів, мотивів, або навіть сюжетних ліній з одного типу мистецтва до іншого (там само).

Аналізуючи інтермедіальність як текстову категорію, дослідження спрямоване на ідентифікацію способів, якими медійні елементи взаємодіють у текстовій структурі. Це може охоплювати явища, такі як інтертекстуальні покликання, експліцитні цитати, або реінтерпретації зображень та ідей з одного мистецького виразу у площині іншого.

Такий підхід до інтермедіальності дозволяє розглядати текст не лише як самостійний об'єкт, але і як складову систему медійних відносин, яка визначається взаємодією та обміном між художніми формами.

Інтермедіальність є властивістю художнього тексту знакової природи, яка узагальнює певні смисли та репрезентує окрему змістову лінію твору через мовні засоби, організовані в межах внутрішньотекстової композиційної цілісності.

Таке розуміння узгоджується з концепцією художнього тексту Ю. Крістевої (1969), яка розглядає текст як транссеміотичний простір, що об'єднує різні

сміслові системи та культурно-мистецькі коди, забезпечуючи відкритість і багатозначність текстового змісту (Kristeva, 1969, p. 150). Інтермедіальність, поряд із діалогічністю, виступає однією з ключових текстових категорій, оскільки відображає багатовимірність людського мислення в полікодовому культурному середовищі.

У лінгвістичному аспекті інтермедіальність трактується як текстова категорія, що, по-перше, є характерною ознакою художнього дискурсу, особливо в епоху модернізму та постмодернізму, де текст постає як комунікативна єдність, побудована на взаємодії різнорідних семіотичних систем, пов'язаних з різними видами мистецтва. По-друге, інтермедіальність відображає узагальнений результат пізнання та художнього осмислення реальності, який репрезентується через різні мистецькі форми й інтегрується у структуру художнього тексту за допомогою мовних маркерів.

### **1.5 Поняття інтермедіального коду та його основні види у французькому художньому текстотворенні**

Поняття інтермедіального коду в сучасних філологічних дослідженнях використовується для позначення системи знаків або способів вираження, які виникають на межі різних видів мистецтва та медіа в художньому тексті. Такий код не обмежується виключно вербальними засобами; він передбачає можливість інтеграції іконічних, акустичних, кінетичних та цифрових елементів, які спільно утворюють смислову і естетичну єдність твору. Інтермедіальний код виступає як інструмент перекодування, який дозволяє реалізовувати у тексті мультисенсорну семіотизацію та створювати багатовимірний простір художнього наративу (Андрейчук, 2009).

У пропонованому дослідженні під інтермедіальним кодом ми розуміємо сукупність вербальних і невербальних знакових засобів, що формуються в результаті взаємодії різних медіа та видів мистецтва й функціонують у художньому тексті як механізм смислотворення. Інтермедіальний код постає як структурно-

семіотичний принцип організації наративу, який забезпечує перекодування змісту через залучення різних модальностей сприйняття та сприяє формуванню багатовимірною художнього простору.

Визначення інтермедіального коду включає ідентифікацію основних груп, які утворюють його структуру (Альбота, 2016):

1. Іконичні коди – образи, що відтворюють візуальні чи художньо-естетичні явища, наприклад, живописні, фотографічні чи кінематографічні структури.
2. Акустичні коди – музика, ритмічні моделі, слухові образи, які інтегруються в художній наратив через семантичне та емоційне перекодування.
3. Кінетичні коди – тілесні та перформативні елементи, які передають динаміку дії, руху, жестику та сценічну експресію персонажів.
4. Цифрові коди – гіпертекстові, мультимедійні та інтерактивні вставки, що формують новий синкретичний художній наратив.

Визначення маркерів інтермедіальних кодів – лексичних, синтаксичних, композиційних дозволяє виявити способи їхньої інтеграції в художній текст і встановити принципи взаємодії різних медіа, що є ключовим для наративно-семіотичного аналізу.

У французькій літературі XX–XXI ст. такі маркери виявляються на різних рівнях наративної організації:

1. Лексичні маркери – лексеми та вирази, що сигналізують наявність іншого медіа або відтворюють його властивості, наприклад, опис музичного звучання, кольору, світлового ефекту чи ритму. Через них письменник передає не лише події чи об'єкти, а й специфічні медіальні коди, створюючи ефект перекодування в лінгвальну форму.
2. Синтаксичні маркери – структура речень і композиційні прийоми, які моделюють ритм, темп або динаміку іншого медіа. Наприклад, короткі уривчасті речення можуть відтворювати ритміку музики, а розгорнуті описові конструкції – просторову глибину живописного чи кінематографічного образу.

3. Композиційні маркери – розташування елементів тексту, включення вставних епізодів, цитат, графічних або цифрових елементів, які створюють міжмедійну синтезовану структуру. Вони дозволяють художньому тексту функціонувати як плюримедіальне середовище, де інтеграція різних кодів не лише розширює наративні можливості, а й формує нові семіотичні зв'язки.

Застосування цих маркерів у французьких художніх творах демонструє, що автори не просто описують інші медіа, а здійснюють їхнє семіотичне перекодування, перетворюючи звук, колір, рух чи цифрові ефекти на складові художнього наративу.

Так, музика Моцарта в романі Е.-Е. Шмітта «*Ma vie avec Mozart*» виступає як символічний і екзистенційний код, що забезпечує не лише естетичне, а й онтологічне переосмислення досвіду героя.

*«Dove sono i bei momenti*

*Di dolcezza e di piacer...*

*Comprendais-je les paroles ? Elles faisaient allusion au bonheur, bonheur dont j'avais oublié le secret ; elles rappelaient un moment de douceur que les amants avaient connu, un plaisir qui n'était plus. Mais en évoquant un paradis perdu, la chanteuse rendait le paradis présent. À travers la musique, nous faisons l'amour.*

*Ma force renaissait. Et l'émerveillement. Oui, déferlait dans la salle la beauté, toute la beauté du monde ; elle m'était offerte, là, devant moi. Lorsque la soprano s'arrêta, il y eut un silence presque aussi émouvant que le chant, un silence qui, certainement, était encore de Mozart ...»* (Schmitt, p. 8).

Передусім, музика тут функціонує як медіатор між втраченим і теперішнім, актуалізуючи феномен поверненого смислу. У наведеному фрагменті спостерігаємо, що музичний текст (арія) вербалізує тему втраченого щастя, однак парадоксальним чином не просто репрезентує минуле, а реактуалізує його в теперішньому досвіді суб'єкта. Таким чином, музика виконує функцію темпорального перекодування, де минуле переживання трансформується в актуальний екзистенційний стан.

Крім того, важливим є аспект тілесно-емоційної семіотизації: фраза «*À travers la musique, nous faisons l'amour*» не зводиться до буквального значення, а вказує на інтенсивність переживання єдності, де музика стає універсальним кодом комунікації, що заміщує вербальний рівень. У цьому контексті музика постає як тотальний знак, який об'єднує тілесне, емоційне й духовне.

Водночас музика Моцарта функціонує як код відновлення суб'єктивності: «*Ma force renaissait*» сигналізує про внутрішню трансформацію героя. Тут простежується механізм інтермедіального перекодування, коли музичний код впливає на наративний рівень, змінюючи стан і самоусвідомлення наративного суб'єкта.

Особливо показовим є фінальний акцент на тиші: «*un silence [...] était encore de Mozart*». У цьому випадку відбувається розширення меж музичного коду, він виходить за кордони звучання і охоплює простір післязвучання, перетворюючись на метасеміотичний феномен. Тиша тут є не відсутністю знака, а його продовженням, що підсилює ідею музики як екзистенційної присутності.

Живописні образи в романі М. Уельбека «*La Carte et le Territoire*» репрезентують іконичні коди, що ґрунтуються на принципі подібності між знаком і референтом.

«*Cette carte était sublime ; bouleversé, il se mit à trembler devant le présentoir. Jamais il n'avait contemplé d'objet aussi magnifique, aussi riche d'émotion et de sens que cette carte Michelin au 1/150 000 de la Creuse, Haute-Vienne. L'essence de la modernité, de l'appréhension scientifique et technique du monde, s'y trouvait mêlée avec l'essence de la vie animale. Le dessin était complexe et beau, d'une clarté absolue, n'utilisant qu'un code restreint de couleurs. Mais dans chacun des hameaux, des villages, représentés suivant leur importance, on sentait la palpitation, l'appel, de dizaines de vies humaines, de dizaines ou de centaines d'âmes – les unes promises à la damnation, les autres à la vie éternelle*» (Houelbeque, p. 32).

У наведеному фрагменті карта Michelin постає не просто як об'єкт опису, а як візуально-семіотична модель реальності, в якій іконичність реалізується через точність, структурованість і наочність зображення.

Іконічний код проявляється передусім у графічній репрезентації простору, де лінії, кольори та умовні позначення відтворюють географічну дійсність у згорнутому, але впізнаваному вигляді. Водночас ця іконічність не є суто технічною: вона поєднується з емоційною та екзистенційною наповненістю, адже за кожним позначеним пунктом простору імпліцитно постають людські долі.

Особливо важливо, що карта функціонує як інтермедіальний іконічний код, який поєднує науково-технічну візуалізацію з художньою інтерпретацією. Її «абсолютна ясність» і «обмежений код кольорів» підкреслюють редукцію реальності до знакової системи, проте ця редукція не нівелює, а, навпаки, концентрує смисли, трансформуючи просторове зображення у носій символічного значення.

Таким чином, іконічні коди у творі виконують подвійну функцію: з одного боку, вони забезпечують репрезентацію реальності через подібність; з іншого – виступають механізмом семіотичного ущільнення досвіду, де візуальна форма акумулює екзистенційні смисли.

Отже, карта у романі постає не лише як предмет зображення, а як іконічний код, що моделює взаємодію між територією, знанням і людським буттям, перетворюючи візуальне на ключовий елемент текстотворення.

Кінетичними кодами можна вважати рух і тілесність у романі Е.-Е. Шмітта «Lorsque j'étais une œuvre d'art»:

*«Toujours plus en dessous de moi. Ils se pressent. Ils se poussent. Ils parlent comme des jouets mécaniques. Les femmes ont des voix de souris. Dessin animé. Je vis dans un dessin animé. Des conférenciers montent sur mon estrade et m'expliquent dans toutes les langues. Ne comprends rien. Même assurance péremptoire dans toutes les langues. Sommeil. Bois du thé vert pour tenir éveillé. Mais quand bois, pisse. Comment faire ? Zeus-Peter Lama exige des heures de fermeture. Une pause de vingt minutes toutes les deux heures pendant laquelle on condamne l'accès à ma salle. Émeutes. Foule. Flashes. Ma salle la plus fréquentée. Grand succès. M'effondre toutes les nuits dans la limousine qui me ramène à l'hôtel. Pense à la plage. À Fiona. Dors mal. Et pourtant veux tout le temps dormir. Voudrais ne pas être là» (Schmitt, p. 73).*

У пропонованому фрагменті кінетичні коди є виразно доміантними і формують особливий тип наративної тілесності – фрагментованої, перевантаженої, майже виснаженої.

Передусім кінетика реалізується через інтенсивну динаміку руху маси: «*Ils se pressent. Ils se poussent.*» – ці короткі, парцельовані конструкції передають хаотичний, тиснучий рух натовпу, який набуває майже механічного характеру. Люди рухаються як безособова маса, що підсилюється порівнянням «*comme des jouets mécaniques*» – тут кінетичний код поєднується з механістичною метафорою, що десуб'єктивує рух.

Далі кінетичність переходить у площину перформативного простору: «*Des conférenciers montent sur mon estrade*», «*Foule. Flashes.*», рухи персонажів (піднімання, переміщення, скупчення) створюють ефект безперервного сценічного потоку, де тіло функціонує як елемент публічного видовища.

Особливо важливою є тілесна кінетика самого наративного суб'єкта: «*Bois du thé vert... mais quand bois, pisse*», «*M'effondre toutes les nuits...*», «*Dors mal... veux tout le temps dormir*». Тут тілесність подається через фізіологічні реакції, виснаження, втрату контролю, що формує образ тіла як перевантаженої системи. Кінетичний код набуває тут внутрішнього виміру – це вже не лише зовнішній рух, а рух як стан організму, його межі та збої.

Фрагмент також демонструє розрив між рухом і свідомістю: активна кінетика (натовп, події, переміщення) контрастує з ментальним станом героя («*Ne comprends rien*», «*Voudrais ne pas être là*»). Це створює ефект кінетичної перевантаженості, де рух не продукує смисл, а, навпаки, руйнує його.

Таким чином, систематичне виявлення маркерів інтермедіальних кодів у тексті дає змогу не лише реконструювати образну систему художнього твору, а й простежити динаміку взаємодії різних знакових систем у його структурі. Це дозволяє оцінити рівень і характер інтеграції різних медіа, визначити, чи йдеться про фрагментарні інтермедіальні вкраплення, чи про глибинне концептуальне переплетення медійних кодів. Водночас такий аналіз відкриває можливість розкрити механізми наративного та семіотичного конструювання смислу, з'ясувати,

яким чином художній текст моделює міжмедійний простір та формує специфічні стратегії рецепції. Саме це становить методологічне ядро наративно-семіотичного підходу до аналізу французького художнього тексту ХХ–ХХІ ст. і забезпечує його аналітичну глибину та інтерпретаційну достовірність.

### **Висновки до розділу 1**

Теоретичні основи інтермедіальності надають новий погляд на співвідношення між різними видами мистецтва та художніми творами, розширюючи можливості їхнього аналізу та інтерпретації.

Концепція інтермедіальності є динамічною та розвивається під впливом інтердисциплінарності і культурної динаміки. Спочатку інтермедіальність була визначена як взаємодія між різними медіа, але з часом її розуміння розширилося і вдосконалилося завдяки розбудові теорії інтермедіальності різними дослідників. Виникають нові підходи, класифікації та термінологія, що сприяють більш точному та повному осмисленню інтермедіальних явищ.

Особливу увагу привертають роботи вчених які досліджують взаємодію між медіа на різних рівнях, таких як синтез, трансформація та інтермедіальні відношення. Розширена ієрархічна структура, запропонована вченими, дозволяє більш детально враховувати різні аспекти цієї взаємодії, що робить її більш систематизованою та доступною для аналізу.

Інтермедіальність стає не лише об'єктом дослідження, але й потужним інструментом для аналізу культурних явищ. Розбудова концепції інтермедіальності збагачує наше уявлення про співвідношення різних видів мистецтва та культурних проявів, розкриваючи нові перспективи для подальших досліджень.

Осмислення інтермедіальності в межах гуманітарних наук ускладнюється багатозначністю самого терміна та його використанням у різних міждисциплінарних наукових контекстах. Така ситуація зумовлена специфікою накопичених знань, загальними особливостями сприйняття, напрямом дослідження, а також індивідуальними теоретичними позиціями науковців, що

перешкоджає виробленню єдиного чіткого визначення й сприяє існуванню множинності інтерпретацій

Визначення поняття інтермедіальності перебуває під впливом різноманітних факторів. По-перше, інтермедіальність виступає домінуючою тенденцією в сучасному мистецтві, яке прагне поєднувати різні засоби виразності в одних художніх формах. Це чітко відображається у сучасному французькому художньому тексті та теорії медіа, де інтермедіальність розглядається як сукупність каналів художньої комунікації між мовами різних видів мистецтва.

По-друге, текст розглядається як продукт вбирання та трансформації іншого тексту, будуючи мозаїку цитат, що утворює основу для вивчення інтермедіальності як категорії, яка відображає взаємодію текстів та їх діалогічні взаємодії.

По-третє, лінгвосеміотичний підхід розглядає текст як складну систему кодів, які утворюють цілісну структуру тексту, що дозволяє витлумачити інтермедіальність як текстову категорію поряд із іншими явищами, такими як інтертекстуальність, інтердискурсивність, інтерсеміотичність.

Інтермедіальність розглядається як текстова категорія, яка становить конститутивну властивість сучасних французьких художніх текстів, узагальнюючи результати синтезу та взаємодії різних видів мистецтва та їхніх медіа. З позицій семіотики, це виявляється у переплетенні гетерогенних кодів у текстовій структурі, а актуалізується в самому художньому тексті через лінгвальні (словесні, словесно-образні та наративно-семіотичні) засоби, які організовані у вигляді внутрішньотекстової композиційно-оформленої цілісності.

Однією з ключових тем у розділі є визначення основних понять та суміжних понять, таких як інтермедіальність, інтертекстуальність, інтердискурсивність, трансмедіальність, екфрасис, гіпотипозис, тощо, що становлять фундаментальні елементи для подальшого дослідження.

Важливим аспектом є також розгляд та детальний аналіз різних типологій та класифікацій інтермедіальних взаємодій крізь призму відомих світових науковців, розбір яких корелюють між собою та визначають специфіку цього явища.

Філологічні дослідження з інтермедіальності виявляються важливим ресурсом для вивчення культурних та мистецьких явищ, розкриваючи глибокі зв'язки між літературою, мистецтвом, кіно, музикою та іншими медіа. Заслуговує уваги те, як теоретичні підходи дозволяють розширити можливості аналізу та розуміння сучасних культурних проявів, враховуючи розмаїття медіа та їхню взаємодію.

Проаналізувавши поняття інтермедіального коду ми дійшли висновку, що це структурована система знаків та лінгвальних маркерів у французькому художньому тексті, за допомогою яких відбувається семіотичне перекодування та інтеграція характеристик іншого медіуму (візуального, акустичного, кінетичного, цифрового) у вербальну форму, що дозволяє відтворити ефекти, сенси та художні властивості цього медіуму без прямої імітації його матеріальних властивостей. Це механізм, через який слова в тексті «говорять» мовою іншого мистецтва, зберігаючи при цьому вербальну природу тексту, але дозволяючи читачеві сприймати його як поєднання кількох мистецьких кодів.

У французькому художньому тексті ХХ–ХХІ ст. інтермедіальні коди функціонують як наративно опосередковані моделі сприйняття, що дозволяють вербальному тексту моделювати ефекти візуальності, звучання, руху або цифрової фрагментарності, зберігаючи при цьому власну лінгвальну природу. У рамках дослідження виокремлюються такі основні групи інтермедіальних кодів.

Іконічні інтермедіальні коди охоплюють вербальні структури, що актуалізують візуальні, живописні або кінематографічні образи. Їхніми лінгвальними маркерами виступають лексеми кольору, світла, просторової орієнтації, оптичного фокусу, а також синтаксичні конструкції з ефектом кадрування, монтажу та статичної фіксації образу.

Акустичні інтермедіальні коди репрезентують музику або звук не через опис сенсорного досвіду, а через ритмізацію мовлення, повтори, інтонаційні паралелізми, метафоризацію слухового сприйняття. На лінгвальному рівні вони маркуються лексикою звучання, темпоральними структурами та синтаксичними моделями, що імітують музичну організацію.

Кінетичні інтермедіальні коди пов'язані з тілесністю, театральністю та перформативністю. Вони реалізуються через дієслівну домінанту руху, жестикуляцію, просторову динаміку та тілесну фокалізацію, що дозволяє тексту моделювати сценічну або перформативну подію.

Цифрові інтермедіальні коди, характерні насамперед для сучасного французького письма, актуалізуються через фрагментарну композицію, гіпертекстуальність, вставні структури, імітацію медійних форматів та зміну режимів нарації, що відображає вплив цифрового медіапростору на текстову організацію.

Таким чином, введення поняття інтермедіального коду дозволяє систематизувати аналіз інтермедіальності на лінгвальному рівні, чітко окреслити механізми перекодування різних мистецьких систем у художньому тексті та забезпечити методологічну узгодженість дослідження. У французькому художньому тексті інтермедіальні коди постають як функціональні одиниці наративно-семіотичної організації, що визначають специфіку сучасного художнього мислення.

## РОЗДІЛ 2

### МЕТОДИКА НАРАТИВНО-СЕМІОТИЧНОГО АНАЛІЗУ ЛІНГВАЛЬНИХ АСПЕКТІВ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ КОДІВ ФРАНЦУЗЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Розділ присвячено виявленню та систематизації інтермедіальних кодів французького художнього тексту ХХ–ХХІ ст., зокрема іконічних (живописних, фотографічних, архітектурних, кінематографічних), акустичних (музичних), кінетичних (тілесних, жестових, театральних) тощо. Для їх комплексного аналізу розроблено наративно-семіотичну методика, що поєднує когнітивно-семіотичний підхід, реконструкцію концептуальних тропів, наративний аналіз та кількісний метод. Основна увага приділяється способам, якими текст кодує міжмедійний досвід через мовні та наративні структури, перетворюючи сенсорні, візуальні, тілесні або музичні явища на символічні та образні знаки.

#### **2.1. Інтермедіальні коди як об'єкт наративно-семіотичного аналізу французького художнього тексту**

Інтермедіальні коди французького художнього тексту являють собою систему лінгвальних, наративних та образно-символічних засобів, що забезпечують вербальну репрезентацію інших видів мистецтва (живопису, музики, кіно, архітектури, фотографії). Для їх виявлення та систематизації застосовується наративно-семіотичний підхід, що дозволяє аналізувати текст як полікодову структуру, де взаємодіють різні семіотичні системи.

Художній текст є багатовимірною структурою, яка поєднує елементи різних кодів: мовних, культурних, візуальних, символічних тощо. Аналіз такого тексту вимагає застосування комплексної методика, яка враховує його полікодовий характер. У цьому контексті наративно-семіотичний підхід виступає продуктивним інструментом, що дозволяє виявити як механізми організації тексту, так і способи його сприйняття реципієнтом.

Наративний текст функціонує як полікодова система, яка інтегрує вербальні й невербальні засоби комунікації. У його структурі знаходять місце елементи мови, інтертекстуальні зв'язки, символи, метафори, а також інші семіотичні ресурси (Воробйова, 2013). Така складність вимагає особливих підходів до аналізу, орієнтованих на взаємодію різних рівнів текстової організації.

Однією з характерних рис художнього тексту є його системність, водночас із тим, що кожен елемент може порушувати цю систему. Цей парадокс зумовлений тим, що художній текст являє собою складну ієрархічну структуру, що складається з кількох рівнів кодування, де кожен новий читач інтерпретує його по-своєму (там само). Тому кількість інтерпретацій дорівнює кількості читачів.

Найбільш точно закономірності організації первинного тексту можна виразити через його творчі інтерпретації, спрямовані на заміну оригінального тексту новими формами, які виступають як вторинні щодо нього.

Йдеться про інсценізації, екранізації, художні переклади, пародійні переробки та подібні форми, що передбачають трансформацію твору в систему іншого мистецького, культурного чи жанрового коду. Частина науковців розглядає художній текст не лише як спосіб відображення реальності, а й як форму репрезентації мовленнєвої діяльності, характерної для національно-культурного середовища автора, яка одночасно віддзеркалює цю культуру та сприяє її розвитку й збагаченню (там само).

У семіотичній традиції (Ю. Лотман, Р. Барт, У. Еко) художній текст трактується як полікодова структура, що поєднує вербальні й невербальні знаки. Для виявлення інтермедіальних кодів це означає, що текст функціонує як простір взаємодії різних семіотичних систем, де вербальний код інтегрується з візуальним, музичним, кінематографічним. Така полікодовість зумовлює необхідність застосування наративно-семіотичного підходу, що дозволяє аналізувати текст одночасно на рівні мовних знаків, образних структур та наративних механізмів.

Останнім часом значна увага науковців зосереджена на дослідженні художнього тексту, що відображено в працях таких учених, як О. Воробйова (2013), І. Галуцьких (2016), Ю. Лотман (1990), Р. Барт (1975) та інших. Художній текст

розглядається як семіотично насичений простір, у якому автор використовує систему метафор, образів і символів, часто приховуючи глибинні смисли, які читач поступово виявляє й інтерпретує в процесі сприйняття твору.

Як зазначав Аристотель (1965), інтерес до тексту виникає, адже «це те, що дає нам нові знання... і саме метафора приносить нам задоволення» (Аристотель, 1965), оскільки людина постійно шукає нові смисли, що полягають не лише в новизні значень, а й у пошуку прихованої суті через вже відомі мовні одиниці.

З моменту виникнення дискусій щодо природи тексту були розроблені різноманітні підходи й методики його вивчення. Ширше визначення тексту запропонував Ю.М. Лотман (1977), стверджуючи, що «з погляду семіотики всі види повідомлень є текстами» (Lotman, 1977, p. 208).

Художній текст, як семіотичний простір, володіє специфічними характеристиками, серед яких виділяються його багат шаровість та нелінійний підхід до організації цілісності (Савчук, 2024).

Це створює умови не лише для внутрішнього розвитку тексту, а й для формування багатоваріантності його інтерпретацій, оскільки кожен структурний рівень відкриває нові смислові перспективи.

Концепція Р. Барта (1983) про п'ять кодів художнього тексту (герменевтичний, проеретичний, культурний, семантичний, символічний) становить теоретичну основу для виявлення інтермедіальних кодів, оскільки вони функціонують як культурні та символічні структури, що відсилають до інших мистецьких систем. Зокрема, культурний код актуалізує знання про живопис, музику, архітектуру, а символічний код формує систему образів, що корелюють з візуальними, аудіальними чи кінетичними засобами інших медіа. Таким чином, інтермедіальні коди можна трактувати як міжсеміотичні утворення, що інтегрують вербальний код з живописним, музичним, кінематографічним чи архітектурним.

Загалом кожен код художнього тексту має власні мовні репрезентанти, що виникають як результат вербалізації сенсорного досвіду. Мовні маркери сприйняття характеризуються різноманітністю структурних і семантичних особливостей, що

дозволяє їх систематизувати відповідно до задіяних сенсорних модальностей – зорової, тактильної, слухової, смакової, нюхової та інших. (там само).

Зважаючи на складну організацію кодової структури художнього тексту, його аналіз здійснюється в межах різних наукових підходів, що розглядають текст як систему семіотичних одиниць. У сучасних філологічних студіях художній текст інтерпретується як полікодовий феномен, який складається з множини протоповідомлень, кількість і варіативність яких потенційно є невичерпними, подібно до різноманіття мовних «реєстрів» або стилістичних модифікацій (Кондратюк, 2010, с. 167-177).

Розглядаючи художній текст у контексті інтермедіальності, варто відзначити його здатність до інтеграції різних мистецьких систем, що дає змогу розглядати його як результат синтезу відповідних художніх кодів. До таких кодів належать живописні, музичні, літературні, кінематографічні, театральні та інші семіотичні системи, які можуть бути репрезентовані або відтворені у вербальній чи іншій формі в структурі тексту (Кондратюк, 2010).

Уявлення про художній текст як складну знакову конструкцію є важливою передумовою для аналізу текстових категорій, що функціонують на різних рівнях кодування, особливо у випадках, коли йдеться про складні за змістом і механізмами реалізації явища, зокрема в межах інтермедіального підходу.

Варто зазначити, що на сучасному етапі текст визначають як системно-структурне утворення з упорядкованою організацією та завершеною матеріальною формою, яка передає зміст значення.

Повідомлення, що міститься у тексті, може бути як вербальним, так і іконічним. Завдання автора полягає у створенні умов, які сприяють правильному розумінню тексту читачем, що досягається за рахунок поєднання вербальних і невербальних засобів вираження інформації.

Новітня комунікація, особливо у контексті друкованих та електронних медіа, вимагає інтеграції зображувальних і мовних засобів у єдиний текстуальний простір. (Дерріда, 2001). Це обумовлює потребу у подальшому вивченні текстів, які

комбінують вербальні засоби з елементами інших знакових систем, та вдосконаленні методологій їхнього аналізу.

Передова лінгвістика активно досліджує тексти, які інтегрують візуальну та аудіальну інформацію, з одного боку, а з іншого – розширює спектр феноменів і аспектів їхнього аналізу. Комплексні тексти стають дедалі важливішим засобом комунікації у різних контекстах, особливо в умовах глобалізації, яка потребує універсальних і адаптивних мовних інструментів для комунікантів.

Наративно-семіотичний підхід є важливим інструментом для дослідження художніх текстів, оскільки він об'єднує методи наративного аналізу та семіотичних досліджень, що дозволяє глибше проникнути в структуру тексту і розкрити механізми створення смислів через знакові системи. Цей підхід ґрунтується на взаємодії між двома основними компонентами: наративом (повідомленням або оповіддю) та семіотикою (наукою про знаки і їх значення) (Ricoeur, 1991).

Наративний аналіз орієнтується на вивчення структури наративу, механізмів організації і подання сюжетної лінії, характерів, а також способів, якими автори маніпулюють часом, простором і точками зору. Важливими аспектами наративного підходу є визначення типу наративної ситуації, ролі оповідача, а також функціональних аспектів персонажів і їх взаємодії (Genette, 1980).

Семіотичний аспект зосереджується на вивченні знакових систем, через які будується художній текст. Знаки можуть бути не лише лексичними, а й пластичними, кольоровими, звуковими та іншими. Тому семіотичний аналіз дозволяє досліджувати не лише вербальні елементи, а й візуальні, слухові, а також культурні та соціальні контексти, що впливають на сприйняття тексту (Barthes, 1983).

Семіотичний підхід активно використовує концепції, розроблені такими вченими, як Р. Бартом, У. Еко, Ч. Пірсом, які пропонують інтерпретувати текст як систему знаків, де кожен елемент виконує певну комунікативну функцію (Burke, 2017).

Комбінація цих підходів дозволяє глибше зрозуміти механізми формування значень у художньому тексті, оскільки вони взаємодіють і доповнюють один одного.

Наративно-семіотичний підхід уможливорює не лише дослідження того, як організовано і подано наративне повідомлення, але й як ці повідомлення несуть семантичні навантаження через знакові системи, що використовуються автором. Таким чином, цей підхід є потужним інструментом для комплексного вивчення художніх творів, що дозволяє розглядати текст як багаторівневу структуру, де кожен елемент відіграє важливу роль у створенні загального смислу.

Пропонований метод до аналізу художнього тексту дає можливість здійснити більш детальне і багатогранне дослідження як окремих аспектів тексту (механізмів побудови художнього наративу, структур знаків і їх значень), так і більш широких культурних і соціальних контекстів, що впливають на формування цих аспектів у процесі сприйняття тексту читачем.

Потрібно зауважити, що наративно-семіотичний підхід є ефективним методом для вивчення інтермедіальності у художньому тексті, оскільки він дозволяє інтегрувати аспекти наративної організації тексту та семіотичних знакових систем, через які відбувається трансформація та взаємодія медіа.

Наративно-семіотичний метод дослідження інтермедіальності в художньому тексті виходить з того, що сам текст є не лише лінгвістичною конструкцією, а й системою знаків, що взаємодіють між собою.

Інтермедіальність, в свою чергу, передбачає наявність таких міжмедійних зв'язків, які організовуються на рівні не лише мовної, але й візуальної, музичної, аудіовізуальної складових. Роль наративу полягає в тому, щоб через структуру оповіді організувати ці зв'язки, пропонуючи певні лінії інтеграції медіа (Burke, 2017).

У цьому контексті концепція інтермедіальності охоплює два основні аспекти (Burke, 2017; Кондратюк, 2010):

- Інтертекстуальність, яка включає взаємодію між різними текстами та жанрами. У руслі наративно-семіотичного аналізу інтертекстуальність можна

тракувати як семіотичне поле, в якому різні медіа утворюють систему покликань і контекстів.

- Міжмедійність, що безпосередньо відображає взаємодію різних медіа (літератури, мистецтва, музики, кіно тощо) в межах одного твору або культурного явища.

Наративний підхід зосереджується на аналізі того, як інтермедіальність реалізується на рівні структури оповіді. У такому контексті доцільно розглядати не тільки лінійність наративу, а й його здатність до взаємодії з іншими видами мистецтва. Важливим аспектом є часова та просторова організація тексту, що може інтегрувати елементи інших медіа через специфічні наративні техніки, такі як монтаж, метанаративи, метатекстуальність, а також використання різних мовних рівнів (Genette, 1982).

На прикладі художнього тексту, де наратив переплітається з візуальними, музичними чи театральними елементами, наративно-семіотичний підхід дозволяє дослідити, як зміна медіа впливає на сприйняття сюжету, розвиток персонажів, а також на концептуальні та символічні структури тексту (там само). Важливим є те, що на рівні художнього наративу інтермедіальність може бути реалізована не лише через прямі покликання на інші медіа, а й через модифікацію структури сприйняття, де взаємодія медіа створює нові інтерпретаційні можливості для читача.

Інтермедіальність, з позиції наративно-семіотичного підходу, є багатовимірним процесом, де наративні структури взаємодіють зі знаковими системами інших медіа, створюючи складний комплекс значень. Такі міжмедійні переклади, як перехід від літературного тексту до кінематографічного чи театрального, або використання міжжанрових структур (наприклад, музичних елементів у літературі), не лише збагачують зміст, але й трансформують традиційні уявлення про жанр, стиль і форми художнього висловлювання (Воробйова, 2013).

Наприклад, у сучасних французьких художніх текстах часто спостерігається використання графічних елементів, малюнків, посилань на кіно чи музику, що робить цей текст багатовимірним і відкритим для декількох рівнів інтерпретації. Це вимагає нових методів аналізу, де важливу роль відіграє інтеграція семіотики та

наратологія, а також вивчення міжмедійних кодів, що створюють нові способи комунікації в межах літературного твору.

Наративно-семіотичний підхід до дослідження інтермедіальності в художньому тексті дозволяє побачити, як різні медіа переплітаються і взаємодіють, створюючи складні смислові структури, що виходять за межі традиційного літературного аналізу. Це дає змогу не лише глибше зрозуміти механізми побудови сучасних художніх текстів, а й оцінити нові форми взаємодії культури та мистецтва, що формують сучасну комунікацію в межах різних медіа.

Отже, пропонуємо системний підхід до розгляду інтермедіальності як художньої категорії, що виявляється на різних рівнях текстового кодування. Це обґрунтовує доцільність застосування наративно-семіотичного підходу для опису її лінгвального відображення в художньому тексті.

У структурі цієї концепції інтермедіальності, була розроблена процедура її лінгвального аналізу в художньому тексті крізь призму наративно-семіотичного підходу, з адаптацією методики (Галуцьких, 2016, с. 189) для дослідження інтермедіальності.

Першим етапом дослідження пропонуємо ідентифікацію текстових сигналів, що вказують на наявність інтермедіальності в художньому творі. Другий та третій етапи передбачають реконструкцію образно-символічної та наративної площин інтермедіальності, що супроводжуються узагальненнями, які стосуються виявлених тенденцій на кожному етапі, а також визначенням ролі інтермедіальних елементів у сюжетно-композиційній структурі твору.

Таким чином, наративно-семіотичний підхід до французького художнього тексту дозволяє виявити систему інтермедіальних кодів, що функціонують на різних рівнях текстової організації: лексико-семантичному (маркери мистецтва), образно-символічному (концептуальні тропи), наративному (механізми інтеграції міжмедійного досвіду). Подальший аналіз спрямований на конкретизацію процедури виявлення цих кодів у французькій прозі ХХ–ХХІ ст.

## 2.2. Етапи та механізми наративно-семіотичного аналізу лінгвальних аспектів інтермедіальних кодів

Виявлення інтермедіальних кодів у французькому художньому тексті передбачає послідовне застосування трьох основних етапів:

- 1). ідентифікацію текстових маркерів інтермедіальності (лексичних, синтаксичних, композиційних);
- 2). реконструкцію образно-символічної системи тексту через аналіз концептуальних тропів;
- 3). аналіз наративних механізмів інтеграції інтермедіальних кодів у структуру твору. Кожен з цих етапів спрямований на систематизацію конкретних типів кодів та визначення їхніх функцій у художньому тексті.

Розвиток принципів інтермедіального аналізу базується на теорії інтертекстуальності, запропонованій Р. Бартом (1983) і Ю. Крістевой (1969). Згідно з цією теорією, інтермедіальність розглядається в межах загального підходу до інтертекстуальності, яка охоплює різні форми «транспозиції» однієї знакової системи в іншу (Ю. Крістева).

Вона включає найрізноманітніші види інтермедіальних відносин, такі як інтервербіальність (Р. Барт) (1983), інтеркультурність (Б. Вальденфельс) (2002), інтерсуб'єктивність (Е. Гуссерль) (2009), інтеркорпоральність (М. Мерло-Понті) (2009), і є основою для таких феноменів, як запозичення, переформатування тем і сюжетів, явна і прихована цитата, переклад, алюзії, наслідування, пародії, що знаходять своє відображення в інтермедіальній типології.

У контексті інтермедіальності важливим є розбір методологічних аспектів, зокрема теорії інтермедіального аналізу, яка передбачає міждисциплінарний підхід до дослідження взаємодії різних видів мистецтв. Цей підхід базується на інтертекстуальному аналізі, що поєднує елементи рецептивної естетики та культурологічного аналізу.

Згідно з ним, необхідно виявити інтермедіальні структури в творі, які вміщують елементи інших видів мистецтва, визначити їх «претексти» та вивчити

трансформацію цих елементів у художньому контексті будь-якого твору: літературного, живописного чи музичного.

Інтермедіальний аналіз спирається на постструктуралістську та постмодерністську методологію, зокрема на розумінні мистецтва як знакової системи, що передає «образну» інформацію. Кожен вид мистецтва використовує своєрідні засоби для створення образів: література – слово, живопис – колір, лінії, обриси, музика, що, за словами Т. Адорно, «балансує між мовою і немовою», – звук тощо (Адорно, 2002, с. 498-500).

У філологічних дослідженнях застосовується метод інтермедіального аналізу, метою якого є виявлення засобів суміжних мистецтв у літературному творі, а також аналіз «читання» живописних, кінематографічних або музичних кодів (Beaugrande, 1981). Це дозволяє глибше розкрити зміст тексту і виявити приховані значення в інтрахудожніх дискурсах. Сам процес аналізу складається з трьох основних етапів:

- Вибір загальної категорії для аналізу, яка є спільною для різних видів мистецтва, наприклад, категорії художнього образу, простору, часу чи стилю.
- Визначення спільних рівнів аналізу, таких як композиція, художні деталі, ритмічна організація та інші.
- Аналіз прийомів і технік виразності, притаманних іншим видам мистецтва, у художньому тексті, наприклад, використання кольорової та світлової організації, особливостей живописного чи музичного жанру, гри з перспективою, зміни ритму і темпу розповіді тощо (там само).

Активізація інтермедіальних процесів у сучасному французькому художньому тексті зумовлена черговою зміною культурної парадигми, що передбачає відмову від літературоцентризму і перехід до концепції «мистецтвоцентризму», що вказує на імморалізацію, деідеологізацію та дегуманізацію літератури (Короткова, 2014).

Незважаючи на наявний досвід застосування інтермедіального аналізу в філологічних дослідженнях, він зазвичай здійснювався або через літературознавчий аналіз, або в межах традиційного лінгвосеміотичного підходу (там само).

Однак, оскільки інтермедіальність передбачає організацію художнього тексту через взаємодію різних видів мистецтв, що включає в себе інтеграцію різних семіотичних рядів, вона може трактуватися як міжсеміотичний переклад – перехід мови одного виду мистецтва на мову іншого (Просалова, 2014). Тобто, між ними відбувається взаємодія не лише на семіотичному рівні, а й на наративному рівні.

Оскільки включення елементів інших мистецтв у нетипові для них вербальні ряди значною мірою змінює принцип взаємодії мистецтв, що вимагає глибокого аналізу змісту інтермедіальних включень, а також наративних процесів, які супроводжують процес переносу інформації з одного виду мистецтва в інший.

З цією метою в роботі застосовано наративно-семіотичний аналіз, який поєднує результати семіотичних досліджень інтермедіальності з наративним підходом. Визначено основні етапи та процедури наративно-семіотичного аналізу різних видів мистецтва. Першим етапом є ідентифікація текстових сигналів або маркерів інтермедіальності, що виступають вербальними відповідниками поняттю ART / МИСТЕЦТВО в художньому тексті. Другим етапом є аналіз образності та символіки в тексті крізь призму інтермедіальності, що передбачає реконструкцію наративних патернів. У цьому контексті особливої ваги набуває питання про мовні механізми реалізації інтермедіальності, що зумовлює необхідність звернення до підходів, спрямованих на виявлення та опис лінгвальних кодів у французькому художньому тексті.

### **2.3 Підходи до визначення лінгвальних кодів інтермедіальності у французькому художньому тексті**

Лінгвальні коди інтермедіальності охоплюють систему лексичних, синтаксичних та композиційних мовних засобів, що забезпечують вербальну репрезентацію візуальних, аудіальних, кінестетичних та інших сенсорних аспектів різних видів мистецтва. Їхня класифікація здійснюється за тематичним критерієм, а саме: живописні, музичні, кінематографічні, архітектурні коди; типом номінації (денотативні/конотативні) та обсягом (лексеми, словосполучення, речення та

надфразні єдності). Встановлення системи лінгвальних маркерів уможливило ідентифікацію інтермедіальних фрагментів у французькому художньому тексті.

Крізь призму лінгвістики, категорія інтермедіальності у французькому художньому тексті реалізується за допомогою використання різноманітних мовних засобів, включаючи лексеми, словосполучення, речення та надфразні єдності. Вторинні номінації, пов'язані з мистецтвом, представлені метафоричними (образними), асоціативними, евфемістичними, перифрастичними та іншими маркованими еквівалентами (Jost, 2005).

Етап визначення лінгвістичних сигналів (або маркерів) інтермедіальності базується на відборі мовних засобів із лексикографічних та енциклопедичних джерел, їх систематизації та описі. До цього процесу входить визначення мовних одиниць первинного та вторинного означення, які об'єктивують у французькій мові ключові деталі, що позначають різні види мистецтв, процеси художньої діяльності, мистецькі об'єкти, персоналії митців, назви художніх творів та їхні описи. Ці одиниці в межах дослідження визначаються як лінгвальні (текстові) сигнали або маркери, що дають змогу ідентифікувати фрагменти художнього тексту, в яких знаходиться реалізація категорія інтермедіальності (там само).

Для точного визначення текстових сигналів інтермедіальності у художньому тексті ми пропонуємо застосувати класифікацію існуючих видів мистецтва. Перед аналізом вербальних одиниць, що позначають види мистецтв, доцільно розглянути сутність поняття «мистецтво» як об'єкта реальності, який узагальнюється на нарративному рівні через його здатність до створення художніх образів, що відображають та інтерпретують дійсність на рівні культурно-історичного контексту. На цьому рівні мистецтво виступає як форма символічної репрезентації реального світу, яка поєднує когнітивні, емоційні та естетичні аспекти.

В межах нарративного рівня мистецтво розглядається як спосіб організації змісту через оповідні структури, що включають взаємодію з простором, часом, персонажами та іншими елементами оповіді. Такий підхід дозволяє не лише висвітлювати художню сутність мистецтва, але й аналізувати його функцію як

інструмента культурної комунікації, здатного передавати концепти, ідеї та смисли, характерні для певної епохи чи соціуму.

Таким чином, мистецтво на наративному рівні узагальнюється як динамічна система, яка інтегрує різноманітні коди та моделі знакової репрезентації, забезпечуючи багаторівневу інтерпретацію реальності (Kattenbelt, 2008).

Мистецтво, яке розуміється як творче відображення або відтворення дійсності через художні образи, існує та розвивається як система взаємопов'язаних між собою форм, різноманітність яких обумовлена багатогранністю реального світу. Цей світ відображається у процесі художньої творчості.

Види мистецтва є історично сформованими формами творчої діяльності, які забезпечують художнє відображення життєвого змісту та відрізняються способами матеріального втілення мистецького задуму (там само). Предметом мистецтва виступає взаємодія людини зі світом, а основною формою його існування є художній твір.

Мистецтво виконує низку важливих соціокультурних функцій, зокрема естетичну, компенсаторну, гедоністичну, пізнавальну, прогностичну та виховну. Воно матеріалізується у мистецьких творах, які становлять невід'ємну складову естетичної культури суспільства та виступають духовною спадщиною, що зберігається й передається між поколінням.

У мистецьких витворах минулих епох відображений духовний досвід багатьох поколінь, який є важливим для формування людини як повноцінного члена суспільства. Кожна особистість виступає своєрідним посередником між минулим і майбутнім, засвоюючи надбання попередніх поколінь, творчо переосмислюючи їхній духовний досвід, а також передаючи його наступникам (Kattenbelt, 2008). Такий підхід забезпечує поступальний рух історії, у якому мистецтво відіграє ключову роль, оскільки воно виражає багатогранність і складність людського духовного світу.

Попри значні зусилля мистецтвознавців, у сучасній науці досі не існує чіткої та загальновизнаної класифікації видів мистецтва, хоча існує кілька поширених

підходів до їхнього групування. Найпоширенішою є трирівнева схема поділу видів мистецтва (Гегель, 2002):

- Просторові (або пластичні) види мистецтва – для яких характерне використання просторових засобів вираження художнього образу. До цієї групи належать образотворче мистецтво, декоративно-прикладне мистецтво, архітектура та фотографія.

- Часові (або динамічні) види мистецтва – засновані на часовій розгортці композиції. До цієї категорії належать музика та література.

- Просторово-часові (або синтетичні) види мистецтва – поєднують просторові та часові засоби вираження, зокрема хореографія, театральне мистецтво та кіномистецтво.

Різноманіття видів мистецтва пояснюється неможливістю відобразити цілісну художню картину світу засобами лише одного виду. Усеосяжне уявлення про дійсність формується лише через сукупність усіх видів мистецтва, які разом складають художню культуру людства.

Наступна серія схем наочно ілюструє класифікацію видів мистецтва відповідно до різноманітних критеріїв, таких як період виникнення, кількість засобів, залучених у процес створення, рівень інтегрованості у повсякденне життя, співвідношення з просторовими та часовими параметрами, а також взаємозв'язок між мистецькими творами та реальністю.

З огляду на кількість засобів, залучених у процес творчості, мистецтво поділяється на прості (односкладні) та синтетичні (багатоскладові). Види мистецтва також відрізняються за характером відтворення дійсності, мистецькими завданнями та специфічними матеріальними засобами створення художнього образу.

Урахування таких критеріїв класифікації видів мистецтва, особливостей їхніх творів, персоналій митців, які працюють у відповідній галузі, а також специфіки створення та презентації мистецьких об'єктів дозволило визначити вербальні відповідники категорії «інтермедіальність».

Основними вербальними маркерами терміну «інтермедіальність» у французькій мові є лексичні елементи, які використовуються для позначення різних форм мистецтва, його проявів, процесів творчості, а також для опису міжмистецької взаємодії, характерної для категорії «інтермедіальність».

Загалом мовні засоби вираження інтермедіальності, що включають лексичні, фразеологічні та синтаксичні сигнали, систематизовано відповідно до таких критеріїв: тематичного спрямування, типу номінації та обсягу.

За тематичним критерієм лінгвістичні маркери інтермедіальності класифікуються відповідно до їх належності до певних лексико-семантичних груп (Jost, 2005; Чаюн, 2025):

- мистецтво – як загальне поняття, що охоплює різні види художньої творчості;

- музика – як звукове мистецтво, що має часоорганізуючий характер;

- живопис – просторове мистецтво, пов'язане із зображенням на площині;

- скульптура – тривимірне мистецтво, орієнтоване на просторову композицію;

- література – вербальне мистецтво, яке оперує текстовими формами вираження;

- кіно – синтетичне мистецтво, що поєднує елементи візуального, вербального та звукового;

- танець – мистецтво руху, що організовується в просторово-часовій перспективі;

- архітектура – просторове мистецтво, яке формує середовище для людської діяльності;

- фотографія – мистецтво зображення, що фіксує моменти реальності;

- театр – синтетичне мистецтво, яке інтегрує акторську гру, текст, музику та сценографію.

До складу кожної з груп можна виділити лексико-семантичні підгрупи (Jost, 2005, p. 117; Чаюн, 2025):

- Категорія «витвори мистецтва» охоплює найменування результатів творчої діяльності, які виражаються загальними іменниками й позначають мистецькі

об'єкти або художні форми. У французькій мові до цієї групи належать лексеми *peinture, dessin, poème, chef-d'œuvre, paysage, opéra, nature morte*. Окрім того, до неї включаються власні назви художніх творів, архітектурних об'єктів, музичних композицій та інших мистецьких артефактів (*Mona Lisa, Nôtre-Dame, Le Louvre*).

- «Митці» – включає загальні іменники, виражені наступними лексемами у французькій мові, зокрема *peintre, musicien, architecte, impressionniste*; і власні імена (*Mozart, Monet, Van Gogh*).

- «Напрями мистецтва» – охоплює назви історико-культурних напрямів, кожен з яких відповідає певним принципам творчого процесу. До прикладу візьмемо відповідники французькою мовою: *baroque, impressionnisme, cubisme, art réaliste, art moderne, pop-art, rococo, expressionnisme, art abstrait*.

- «Мистецька діяльність» – представлена наступними іменниками французькою мовою, а саме *représentation, description, composition* і дієсловами, що позначають процес творчості – *peindre, composer, façonner, représenter, dépeindre, sculpter*.

- «Інструментарій і техніки мистецької діяльності» – включає терміни, що позначають інструменти та техніки – *pinceau, palette, chevalet, manière noire, rime*.

- «Художні засоби вираження» – охоплює такі поняття, як *son, lumière, ombre, couleur, texture, rime, rythme, métaphore, style, peinture*, та «Семіотика мистецтва» – включає такі терміни, як *note, lettre, coup de pinceau*.

- «Сприйняття мистецтва» – передбачає використання епітетів для ознакової та естетичної характеристики мистецьких об'єктів (*pittoresque, esthétique, artistique, mélodique, plastique, graphique*).

Лінгвістичні відповідники інтермедіальності можуть виконувати опосередковану роль через одиниці, що позначають сенсорне сприйняття.

Оскільки розглянуті вище види мистецтв ґрунтуються на аудіальному, візуальному чи інших формах сенсорного досвіду, їх необхідно трактувати як частини системи кодів, які визначаються специфікою мистецьких жанрів. Сенсорне

кодування виступає інструментом для відображення базових людських відчуттів і сприйняття навколишньої реальності (Rajewsky, 2005, с. 59-60).

Таким чином, текстові маркери інтермедіальності можуть функціонувати як тілесні сигнали, що фіксують результати сенсорного сприйняття через органи чуття. Водночас ці маркери не розглядаються як окремий сенсорний код, а як невід’ємна частина загальної системи кодів, характерних для різних мистецьких форм.

За типом номінації ці одиниці, тобто лексеми, словосполучення, речення надфразні єдності можна поділити на дві категорії: денотативні, які зберігають пряме значення, та конотативні, які набувають образного значення, є частинами тропів або виконують роль текстових символів. За семантичним критерієм виявлено кілька категорій сигналів (Тодоров, 2006), зокрема:

- Номінативний тип, до якого належать лексичні одиниці, представлені іменниками або такими, що мають субстантивні ознаки, що позначають явища в межах мистецької діяльності. У французькому художньому тексті зустрічаються такі лексеми, як *art, auteur, exposition, design, lumière, ligne, œuvre d'art, style, talent*.

- Акціональний тип, який включає лексичні одиниці, представлені дієсловами, що вказують на процеси створення мистецьких об’єктів. До цієї категорії належать французькі дієслова, як-от *créer, dessiner, photographier, concevoir, afficher, harmoniser, porter, interpréter, styliser*.

- Квалітативний тип, що охоплює лексичні одиниці, представлені прикметниками та прислівниками, які використовуються для опису витворів мистецтва. До цього типу належать французькі терміни, такі як *créatif, décoratif, couleur-flamme, lumineux, maîtrisé, multicolore, pittoresque, talentueux, bien proportionné*.

Використання лінгвальних відповідників з точки зору денотативної категорії можна побачити у наступних фрагментах французького художнього тексту (Чаюн, 2025):

«*Jed ne se souvenait plus quand il avait commencé à **dessiner**. Tous les enfants dessinent sans doute, plus ou moins, il ne connaissait pas d'enfants, il n'était pas sûr. Sa*

*seule certitude à présent, c'est qu'il avait commencé à **dessiner des fleurs** – sur des cahiers de petit format, à l'aide **de crayons de couleur.**» (Houellebecq, 2010, p. 22).*

В певних епізодах ми можемо спостерігати використання власних назв в якості текстових маркерів інтермедіальності, які в свою чергу будуть відображати мистецькі реалії:

*«À l'époque de son entrée aux **Beaux-arts de Paris**, Jed avait abandonné le dessin pour la **photographie**. Deux ans plus tôt, il avait découvert dans le grenier de son grand-père **une chambre photographique Linhof Master Technika Classic** – que celui-ci n'utilisait déjà plus au moment où il avait pris sa retraite, mais qui était en parfait état de fonctionnement.» (Houellebecq, 2010, p. 25).*

*«Nous continuerons également à indiquer dans notre communication que **les cartes Michelin** ont été à la base d'**un travail artistique** unanimement salué par la critique, ça ne vous dérange pas non plus ? » Ça ne dérangeait nullement Jed.» (Houellebecq, 2010, p. 66-67).*

Наведені фрагменти є епізодами з роману французького письменника, лауреата Гонкурівської премії М. Уельбека (2010) «Карта і територія» («La Carte et le Territoire»), в якому головним героєм постає вигаданий автором художник Жед Мартен зі своєю творчістю та абстрактним мисленням.

Автор подає детальні описи мистецьких робіт Жед Мартена, створюючи взаємодію між текстом і образотворчим мистецтвом. Фотографії карт Мішлена є конкретними прикладами інтермедіальності, де картографічне зображення стає витвором мистецтва. Карти Мішлена, які позначають реальні території перетворюються на витвори мистецтва завдяки художнику Жеду Мартену.

Повертаючись до лінгвальних маркерів, спостерігаємо, що автор використовує різноманітні лексичні одиниці, які так чи інакше описують мистецтво в цілому, поєднуючи в собі як конкретне так і образне, або ж абстрактне значення об'єкта, наприклад:

*«Jed consacra sa vie (du moins sa vie professionnelle, qui devait assez vite se confondre avec l'ensemble de sa vie) à **l'art**, à la **production de représentations du***

*monde, dans lesquelles cependant les gens ne devaient nullement vivre.*» (Houellebecq, 2010, p 24).

У цьому фрагменті наявна лексична одиниця, яка відображає значення мистецтва як воно є – *l'art*, на відміну від слововосполучення *la production de représentations du monde*, яке в собі приховує відлуння значення мистецтва. Зіставлення прямого маркера *l'art* і описової конструкції *la production de représentations du monde* демонструє, як у площині одного фрагмента формується багатовимірною семантичною структурою, що функціонує одночасно на рівні номінації, процесу та семіотичної інтерпретації (Чаюн, 2025). Це дозволяє трактувати наведений приклад як показовий зразок лінгвального коду інтермедіальності, в якому поєднуються експліцитні та імпліцитні способи актуалізації мистецтва в художньому наративі.

Інтермедіальність як інтеграція різних видів мистецтва виявляється у використанні текстового кодування, що включає описи або референції до іншого мистецького виду в межах художнього тексту. Це створює міжмедіальний зв'язок, який базується на взаємодії наративних просторів художнього тексту та іншого мистецького виду. Останній представлений у вигляді наративних образів конкретної постаті, культурних центрів чи інших феноменів.

За обсягом це можуть бути також розгорнуті описи, які реалізуються за допомогою мовних засобів, що сприяють об'єктивації мистецького явища, зокрема репрезентації фотографії в художньому тексті (Чаюн, 2025). У такому випадку мистецтво передається через відтворення його сенсорного сприйняття, насамперед за допомогою візуальних характеристик.

*«Incapable de trouver une réponse appropriée, Jed tourna son regard vers l'image [...]. Pour l'exposition il avait choisi une partie de la carte Michelin de la Creuse, dans laquelle figurait le village de sa grand-mère. Il avait utilisé un axe de prise de vues très incliné, à trente degrés de l'horizontale, tout en réglant la bascule au maximum afin d'obtenir une très grande profondeur de champ. C'est ensuite qu'il avait introduit le flou de distance et l'effet bleuté à l'horizon, en utilisant des calques Photoshop. Au premier plan étaient l'étang du Breuil et le village de Châtelus-le-Marcheix. Plus loin,*

*les routes qui sinuaient dans la forêt entre les villages de Saint-Goussaud, Laurière et Jabreilles-les-Bordes apparaissaient comme un territoire de rêve, féerique et inviolable. Au fond et à gauche de l'image, comme émergeant d'une nappe de brume, on distinguait encore nettement le ruban blanc et rouge de l'autoroute A20.»* (Houellebecq, 2010, p 39-40).

У цьому фрагменті можна спостерігати інтеграцію літератури, картографії, мистецтва фотографії та цифрових технологій, що формує складну міжмедіальну взаємодію.

Опис фотографії ґрунтується на карті Michelin, що виконує функцію первинного референта. Картографічне зображення, традиційно призначене для орієнтації у просторі, тут перетворюється на елемент художньої композиції, який інтегрується у текстовий наратив (Чаюн, 2025). Ця трансформація посилює ідею символічного освоєння простору через мистецтво.

Пропонований епізод детально описує технічний процес створення фотографії: вибір кута нахилу, налаштування глибини різкості, використання цифрових ефектів (*Il avait utilisé un axe de prise de vues très incliné, à trente degrés de l'horizontale, tout en réglant la bascule au maximum afin d'obtenir une très grande profondeur de champ.*) Це демонструє, як візуальне мистецтво впливає на французький художній текст, виступаючи не лише об'єктом зображення, але й способом художнього мислення. Фотографія втілює подвійність – реалістичність, тобто точність зображення, й ідеалізацію, а саме ефекти, що створюють мрійливий, майже фантастичний образ.

Використання Photoshop і накладання ефектів підкреслює важливість сучасних цифрових інструментів у створенні мистецьких творів. У тексті відображається міжмедіальність не лише як перехід між мистецтвами, такими як література, фотографія, картографія, але й як взаємодія традиційних і сучасних технологій у заданому діапазоні одного твору.

Опис ландшафту, доповнений ефектами, створює відчуття казковості та недосяжності. Села, ліси та дороги сприймаються як «територія мрії», що дозволяє читачеві через текст уявити ментальний образ, натхненний фотографією (*un*

*territoire de rêve, féerique et inviolable*). Це є прикладом того, як текст опосередковує сенсорне сприйняття іншого виду мистецтва, створюючи новий когнітивний простір.

Вибір фрагмента картини, що включає село бабусі героя, додає елемент автобіографічності, роблячи міжмедіальний зв'язок ще глибшим. Особисті асоціації перетворюють зображення на багатоплановий текст, що об'єднує історичні, емоційні й культурні аспекти (*Pour l'exposition il avait choisi une partie de la carte Michelin de la Creuse, dans laquelle figurait le village de sa grand-mère.*).

Цей фрагмент демонструє, як інтермедіальність дозволяє літературі не лише звертатися до інших мистецтв, але й включати їх як невід'ємну частину власної структури, створюючи багатогранний художній ефект.

Для прикладу перехрещення різноманітних видів мистецтв візьмемо ще один фрагмент відомого сучасного французького письменника Е.-Е. Шмітта «*La Part de l'autre*», де головним персонажем виступає Адольф Гітлер.

*«Les jours suivants, il les passa au musée. Non tant pour étudier les œuvres des maîtres que pour se trouver en leur compagnie, puisque, de toute façon, il serait là un jour. Il considéra avec mépris les compositions les plus vastes et les plus ambitieuses, son œuvre allait les pulvériser, les réduire aux dimensions de timbres-poste. De temps en temps, il se livrait à un jeu qu'il venait d'inventer. Les règles étaient simples : se placer au centre d'une salle immense tapissée de tableaux de la plinthe au plafond, fermer les yeux, tourner sur soi plusieurs fois au point de ne plus savoir où l'on se trouve, étendre le bras et pointer le doigt devant soi, puis rouvrir les yeux : la toile ainsi désignée était d'une valeur artistique égale à celle qu'il composerait bientôt. Hitler adorait lire son avenir ainsi. Il apprit donc qu'il peindrait aussi bien que Bosch, Cranach et Vermeer, ce qui le fit rosir d'émotion. Il ne compta pas naturellement les fois où son doigt avait désigné la banquette, le radiateur ou le gardien de musée ahuri.»* (Schmitt, 2003, p. 33-34).

Аналіз саме цього епізоду з огляду інтермедіальності вимагає розгляду того, як літературний текст взаємодіє з іншими видами мистецтва, зокрема з живописом і музеологією, створюючи багатопланові смисли.

Фрагмент встановлює зв'язок між літературою і візуальним мистецтвом через опис відвідування музею. Персонаж тексту перебуває в просторі, де живопис домінує як медіум, створюючи референційний і естетичний фон. Музей тут виконує функцію як фізичного простору, так і символічного – це місце, де минуле мистецтво зустрічається із майбутнім, яке персонаж проектує на власну творчість (*Non tant pour étudier les œuvres des maîtres que pour se trouver en leur compagnie, puisque, de toute façon, il serait là un jour.*).

Музейні картини слугують об'єктами рефлексії персонаж, стимулюючи його уяву та надихаючи майбутні творчі амбіції. Персонаж переносить свої мрії про живопис у простір літературного тексту, тим самим перетворюючи візуальне мистецтво на елемент наративу (*se placer au centre d'une salle immense tapissée de tableaux de la plinthe au plafond, fermer les yeux, tourner sur soi plusieurs fois au point de ne plus savoir où l'on se trouve...*).

Згадка про великих майстрів, таких як Босх, Кранах і Вермеєр, формує символічний зв'язок між минулим і майбутнім мистецтвом. Образ іронічно ототожнює свою майбутню творчість із творчістю цих художників, що створює напругу між амбіціями та іронічним відтінком.

Імена Босха, Кранаха і Вермеєра несуть символічний заряд, відсилаючи до різних традицій європейського мистецтва (апокаліптична уява Босха, ренесансний реалізм Кранаха, вишукана деталізація Вермеєра). Таким чином, текст запозичує культурний капітал цих імен, збагачуючи свій семантичний шар.

Опис гри, яку дійова особа вигадує у музеї, демонструє інтерактивний аспект інтермедіальності. Персонаж взаємодіє з живописом у специфічний спосіб, що включає фізичну активність (закривання очей, обертання, вказування пальцем) (*fermer les yeux, tourner sur soi plusieurs fois au point, étendre le bras et pointer le doigt devant soi, puis rouvrir les yeux*). Це перетворює музейний досвід із суто споглядального на динамічний. Гра героя є формою імпровізованого перформансу, в якому поєднуються тілесна взаємодія, випадковість і інтерпретація. Це вводить новий рівень інтермедіальності, де живопис сприймається не лише як статичний об'єкт, а як частина інтерактивного процесу.

Персонаж одночасно проявляє амбіції щодо перевершення традиційного живопису та іронічно трактує власну гру. Наприклад, ситуації, коли його палець вказує на лавку, батарею чи охоронця музею, підкреслюють випадковість і суб'єктивність його суджень про мистецтво.

Іронія, пов'язана з «випадковими» оцінками, ставить під сумнів класичну ієрархію мистецтва. Текст через героя натякає на те, що цінність твору мистецтва може бути довільною, а авторитет художньої традиції – умовним.

Дійова особа проектує власне майбутнє у сферу мистецтва, формуючи уявний зв'язок між собою та великими майстрами минулого. Це створює міжмедіальний когнітивний простір, у якому літературний текст і живопис взаємодіють через суб'єктивну уяву героя.

Художній текст стає засобом для репрезентації не лише сприйняття живопису, але й уявних проєкцій, які виходять за межі музею, охоплюючи весь творчий процес героя. Цей епізод демонструє багаторівневу інтермедіальність через взаємодію художнього тексту з живописом, музеологією та іронічною рефлексією персонажа. Літературний твір виконує роль медіатора, що не лише зображає візуальне мистецтво, але й залучає читача до діалогу з ним, переосмислюючи його сенси та значення в контексті індивідуального сприйняття і творчих амбіцій.

В наступному фрагменті можна відслідкувати на наративному рівні взємозв'язок тексту з різними медіа, а саме картографією, архітектурою, візуальною репрезентацією міського простору та соціальною реальністю, створюючи контраст між реальним та ідеалізованим образом міста.

*«Hitler n'était pas un vagabond très aguerri. La Vienne secrète, la Vienne vitale, la Vienne des doublures et des poches intérieures, celle des squares où l'on peut dormir jusqu'à l'aube sans se faire déloger par la police, celle des refuges, des foyers, des soupes populaires, celle qui cache dans ses replis le porche discret qui abrite des vents, le préau sans neige, la salle de classe déserte pour la nuit mais encore chaude de l'haleine du jour, la Vienne qui dissimule derrière les piliers d'un cloître la bonne et brave sœur qui n'a pas peur des clochards, le curé qui offre au premier venu son vin de messe, l'amicale socialiste qui étend des paillasses dans ses caves, cette Vienne de Babel où les multiples*

*langues se fracassent et s'émoussent pour ne plus parler que celles, universelles, de la faim et du sommeil, cette Vienne de récupération où viennent échouer les déchets de l'industrialisation galopante, cette Vienne-là, Hitler l'ignorait. La seule Vienne qu'il avait dans la tête était celle des façades, la Vienne glorieuse, monumentale, paradante, la Vienne du nouveau Ring aux longues allées piétonnes et cavalières, la Vienne des musées impériaux et des théâtres à colonnades, une Vienne pour visiteur étranger, pour étudiant ébahi, une Vienne de carte postale.» (Schmitt, 2003, p. 41)*

У наведеному фрагменті автор створює складний, багаторівневий образ Відня, протиставляючи його секретний та монументальний аспекти. Секретний Відень постає як прихований, соціально маргіналізований простір, де виживають найбільш вразливі верстви населення: бездомні, мігранти, соціально незахищені (*des refuges, des foyers, des soupes populaires*). Цей простір організований через дрібні, функціональні деталі міського середовища: портики, закутки, підвали, непомітні класи, притулки та аматорські громадські простори (*le préau sans neige, la salle de classe déserte pour la nuit, l'amicale socialiste qui étend des paillasses dans ses caves*).

Мова фрагмента детально передає емпіричну, тактильну та сенсорну реальність цих соціально прихованих просторів, створюючи ефект наочності і залучаючи читача до «внутрішнього» життя міста. Лексичні одиниці та синтаксичні конструкції, що характеризують ці простори (*discretion, cacher, refuges, soupes populaires*), працюють як семіотичні маркери маргінальних і життєво необхідних структур, які контрастують із монументальною архітектурою.

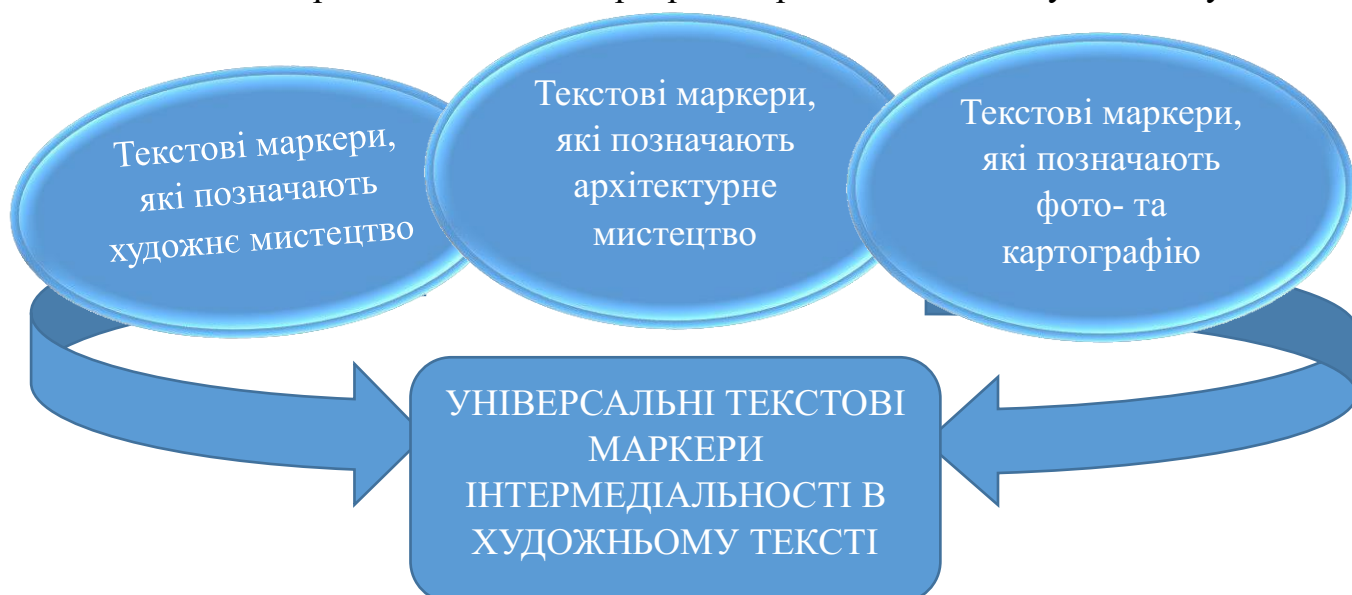
Монументальний Відень, навпаки, постає як ідеалізований, картинний образ міста, обмежений його фасадною репрезентацією: архітектурні пам'ятки, імперські музеї, елегантні бульвари та театри (*La seule Vienne qu'il avait dans la tête était celle des façades, la Vienne glorieuse, monumentale, paradante, la Vienne du nouveau Ring aux longues allées piétonnes et cavalières*). Цей образ функціонує як символічне медіа, що транслює офіційну культуру та престиж влади, відображаючи стандартні, медійно відомі візуальні шаблони (карти, путівники, листівки). Мова тут формує денотативний та референційний рівень, орієнтований на зовнішнє, спрощене сприйняття міста, де деталі життя мешканців і соціальні конфлікти відсутні.

Інтермедіальність фрагмента проявляється через взаємодію цих двох перспектив – емпіричної соціальної реальності та символічного, фасадного образу міста. Архітектура Відня стає ключовим елементом цього міжмедіального діалогу: монументальні фасади, бульвари та музеї відтворюють офіційну культурну кодову систему, тоді як таємні простори, притулки та підвали репрезентують соціально-емпіричну реальність. Таке співіснування двох медіальних ракурсів створює наративний контраст між видимим і прихованим, формуючи багаторівневу структуру тексту, де слово функціонує як засіб перекодування візуального та соціального досвіду в лінгвістичну форму.

Таким чином, автор демонструє, що справжнє розуміння міського простору можливе лише через інтеграцію різних медіальних перспектив. Лексико-семантичні деталі («*des doublures et des poches intérieures*», «*le préau sans neige*», «*les musées impériaux et des théâtres à colonnades*») і синтаксична динаміка фрагмента формують глибокий когнітивний образ, у якому читач одночасно сприймає Відень як місто соціальних протиріч і як культурну іконичну систему. У цьому сенсі текст реалізує принцип інтермедіальної репрезентації, перетворюючи мовні одиниці на носії візуальних, соціальних і символічних кодів одночасно.

Дослідивши декілька фрагментів французьких художніх текстів та виявивши загальні текстові маркери та/ або коди інтермедіальності, а також їхнє перехресне застосування, можна сформулювати загальну схему для наочності:

Рис. 2.1 Універсальні текстові маркери інтермедіальності в художньому тексті



Таким чином, проаналізовані текстові маркери інтермедіальності слугують початковим етапом для подальшого дослідження текстових фрагментів, що підлягають аналізу образно-символічної функції інтермедіальних елементів у художньому тексті, а також для визначення специфіки їхнього нарративного розгортання.

Отже, лінгвальні коди інтермедіальності французького художнього тексту класифікуються за тематичним критерієм на візуальні (живописні, фотографічні, архітектурні), аудіальні (музичні), кінематографічні та синтетичні (театральні, танцювальні). Їх систематизація дозволяє перейти до наступного етапу – реконструкції образно-символічної системи тексту через аналіз концептуальних тропів.

### **2.3.1 Концептуальні тропи як репрезентанти інтермедіальних кодів у французькому художньому тексті**

Значення інтермедіальності у сучасному французькому художньому тексті детермінує необхідність системного аналізу всіх аспектів функціонування вербальних засобів, що опосередковують взаємодію різних мистецьких кодів у площині текстового простору. У цьому контексті центральну роль відіграє семантична і когнітивна інтерпретація мовних одиниць, яка сприяє встановленню міжсеміотичних зв'язків та формуванню художнього змісту на основі взаємодії різних мистецьких систем.

Дослідження образно-символічної складової інтермедіальності як концептуальної категорії художнього тексту спрямоване на виявлення семантичних механізмів текстової репрезентації мистецьких феноменів. Такий аналіз передбачає залучення когнітивних методів для вивчення процесів сприйняття і трансформації смислів, що виникають у результаті взаємодії вербальної та невербальної семіотики.

Зокрема, досліджуються мовні засоби, які забезпечують текстове позначення творів живопису, інсталяцій, музики, театрального мистецтва та архітектури. Відповідні текстові сигнали виконують функцію інтермедіальних індикаторів, що формують у читача певні асоціативні ряди та когнітивні моделі сприйняття мистецьких явищ.

Функціонування універсальних текстових маркерів інтермедіальності дозволяє об'єктивувати знання про мистецтво як складову культурної парадигми та когнітивного досвіду людини. Ці маркери виконують комунікативно-семіотичну функцію, сприяючи процесу перекодування мистецьких образів у словесні форми.

Важливим аспектом цього процесу є ідентифікація мовних механізмів, які забезпечують таку вербальну трансформацію, а також встановлення закономірностей взаємодії між текстовими та позатекстовими чинниками у процесі художньої комунікації.

Концепт художнього образу має безпосередній зв'язок із художньою літературою, оскільки саме у цьому виді мистецтва мова виконує одночасно репрезентативну й естетичну функцію. Вона є не лише засобом передачі змісту, а й об'єктом художнього осмислення, що зумовлює особливості її семіотичної природи.

У структурі «ідея – образ – мова» художній образ виступає як формотворчий елемент, що забезпечує кодування змісту в мовну матерію. Його функція полягає у трансформації абстрактних концептів у конкретні художні форми, які реалізуються за допомогою мовних знаків, їх звукових і графічних характеристик, а також семантичних та когнітивних зв'язків у тексті.

Поняття «образ» має ширше значення, ніж «художній образ», оскільки його використання не обмежується лише сферою мистецтва (Тодоров, 2006). У літературі словесний образ може слугувати засобом створення наочної уяви про дійсність, відображаючи її у конкретних формах. Відмінність художнього образу полягає в тому, що він є засобом чуттєво-конкретного відтворення реальності через призму певного естетичного ідеалу.

Значущим аспектом словесного образу є його здатність передавати предметну сутність явищ, що зумовлюється специфікою мовної системи. Завдяки цьому слово володіє широкими можливостями для формування художнього змісту. Межа між відображенням авторського задуму та художньою реальністю встановлюється через внутрішню мотивацію образного слова (там само). Автор, використовуючи мовні ресурси, трансформує предмети матеріального світу у внутрішні духовні образи, що набувають художньої виразності відповідно до його естетичних переконань.

Спосіб сприйняття навколишньої дійсності відіграє важливу роль у формуванні художньої образності. Одні автори надають перевагу слуховим враженням, інші орієнтуються на колірні відтінки або чуттєво-матеріальні характеристики. Різні форми естетичного світосприйняття визначають специфіку образної системи, а індивідуальна інтерпретація дійсності втілюється у стилістичних особливостях твору.

Одним із підходів до осмислення художнього образу є його розгляд як способу конкретно-чуттєвого відображення дійсності, що відповідає визначеному естетичному ідеалу. У системі художньої образності простежується певна градація, що включає три рівні семантичної абстракції (там само):

- Образ-індикатор – передає буквальне значення слова, що відображає об'єктивну фактологічну інформацію.

- Образ-троп – формується на основі переносного значення слова і слугує засобом концептуального осмислення дійсності.

- Образ-символ – містить узагальнююче значення, що ґрунтується на розширенні переносних значень і створює глибинний підтекст.

Переосмислення художнього образу починається з рівня образу-тропу, що супроводжується утворенням системи тропів за допомогою метафоризації та інших лінгвістичних механізмів. Образи-символи мають текстотвірний потенціал, оскільки виходять за межі конкретного контексту і набувають значення, закріпленого культурною традицією.

Таким чином, триєдина структура образності – «образ-індикатор – образ-троп – образ-символ» – корелює з рівнями інформації, що передається у тексті:

буквальна фактологічна інформація, концептуальне осмислення та підтекстне значення, яке створює глибинні смислові пласти твору (Ricoeur, 1991).

Словесний художній образ розглядається як специфічний спосіб репрезентації дійсності, що охоплює не лише її міметичне відтворення, тобто імітацію реальності, але й дієтетичне перетворення, що передбачає активну інтерпретацію та естетичну трансформацію зображуваного (там само).

Його художня функція полягає не тільки у відбитті реальності, а й у формуванні нових художніх значень, що ґрунтуються на суб'єктивному світосприйнятті автора.

На сучасному етапі розвитку теорії словесного образу він постає як багатовимірне явище, що поєднує у собі елементи концептуалізації, когнітивної інтерпретації та лінгвістичного оформлення, виступаючи основою семіозису та генерації нових смислів. Це своєрідний синтез зовнішньої форми, внутрішньої структури та змістовного наповнення, що забезпечує його універсальність як категорії художнього тексту (Белєхова, 2002).

З позицій когнітивної поетики словесний художній образ функціонує як складний лінгвокогнітивний конструкт, що включає передконцептуальну, концептуальну та вербальну складові (там само). Передконцептуальний рівень містить глибинний семантичний зміст, який можна реконструювати шляхом аналізу образ-схем, архетипів і фундаментальних концептів, що визначають його смислове ядро.

Концептуальна складова охоплює внутрішню структуру образу, яка формується через концептуальні схеми та ментальні репрезентації, що виявляються за допомогою методів концептуального аналізу, таких як теорія метафори, метонімії та оксиморону (Воробйова, 2012)

Вербальний рівень відображає процес інтеграції передконцептуальних і концептуальних структур у мовну тканину тексту. Цей рівень забезпечує реалізацію образу через комплекс когнітивно-лінгвістичних механізмів, серед яких особливу роль відіграє конструктивно-творче мапування, що дозволяє автору трансформувати вихідні концепти у художній текст (Галуцьких, 2016).

Таким чином, дослідження образно-символічних аспектів інтермедіальності в контексті когнітивних механізмів перетворення художнього тексту дозволяє виявити систему концептів, пов'язаних із концептосферою ART, а також простежити закономірності взаємодії різних видів мистецтва у літературній творчості.

Аналіз інтермедіальних зв'язків між словесною образністю та іншими художніми формами сприяє розкриттю специфіки авторської візії мистецтва, що є особливо актуальним у системі модерністської та постмодерністської літератури.

Тенденції художнього відображення мистецтва у словесних текстах франкомовної літератури демонструють складні механізми трансформації візуальних, аудіальних та просторових кодів у мовну структуру, що підтверджує загальну спрямованість сучасного літературознавства на дослідження інтермедіального діалогу між різними художніми сферами.

Для дослідження образно-символічних аспектів інтермедіальності у художньому творі використовується концептуальний аналіз, одним із ключових інструментів якого є реконструкція концептуальних тропів. Цей підхід дозволяє розкрити механізми формування образного простору художнього тексту, виявити закономірності його функціонування та простежити когнітивні процеси, що лежать в основі побудови художньої образності.

Методи когнітивної лінгвістики, розроблені в межах теорії концептуальної метафори (Lakoff, 1980; Jenkins, 2008), концептуальної метонімії (Lakoff, 1980; Cassirer, 1979) та концептуального оксиморону (Kövecses, 2006), застосовуються для аналізу процесів образотворення у художньому тексті.

Теоретичні засади цих напрямів слугують методологічною основою дослідження художньої тропеїки, враховуючи, що ключовими механізмами концептуалізації, реалізованої засобами мови, тексту та дискурсу, є аналогія, асоціація, логічні зв'язки та поєднання контрастних або навіть суперечливих елементів.

Такий підхід сприяє реконструкції концептуальних тропів, які формують образний простір тексту, що, своєю чергою, дозволяє простежити когнітивні

операції, які забезпечують процес осмислення однієї сутності через іншу. Аналіз цих механізмів дає змогу встановити зв'язки між різними рівнями художньої образності та визначити особливості її текстового втілення.

Як зазначає Л.І. Белехова (2002), кожен із тропів ґрунтується на специфічному типі мислення: метафора базується на аналоговому сприйнятті світу, що передбачає уподібнення явищ; метонімія ґрунтується на асоціативному мисленні, що дозволяє встановлювати зв'язки між суміжними елементами; оксиморон, своєю чергою, відображає контрастивне або парадоксальне мислення, що проявляється через протиставлення явищ. Відповідно, кожен із цих типів мислення визначає особливості когнітивного мапування, яке лежить в основі формування художніх образів і забезпечує їхню роль у структурі тексту (Белехова, 2002).

Мапування як лінгвокогнітивний механізм відіграє ключову роль у процесі структурування та репрезентації знань про властивості й характеристики об'єктів і явищ навколишньої дійсності ((Kövecses, 2006).

Воно здійснюється шляхом проєкції та перенесення ознак між суб'єктною та об'єктною складовими художнього образу, забезпечуючи його семантичну та когнітивну цілісність. У цьому контексті мапування функціонує як спосіб організації когнітивного простору твору, що сприяє встановленню смислових зв'язків між мовними одиницями та концептуальними структурами.

Класифікація мапувань ґрунтується на особливостях поетичного мислення та типології концептуальних тропів, які визначають принципи формування словесного образу.

Відповідно, аналогове мапування (поділяється на атрибутивне, релятивне й ситуативне), субститутивне, контрастивне та наративне мапування відображають парадигматичний аспект художньої образності, тоді як конструктивно-творче мапування визначає синтагматичні характеристики словесного художнього образу (Kövecses, 2006). Структурна складність художніх образів варіюється залежно від застосованих тропів та риторичних фігур: від простих (метафоричних,

метонімічних) до більш складних конструкцій, таких як образи-параболи чи образи-метаболи (там само).

У рамках концептуального аналізу вивчення художньої образності зосереджене на реконструкції концептуальних структур, що формують змістовий рівень тексту. Дослідження семантичного наповнення тропів сприяє виявленню імпліцитних значень і когнітивних механізмів, які забезпечують процеси категоризації та концептуалізації художньої реальності.

Оскільки концептуальний аналіз орієнтований на розкриття латентних смислових нашарувань у тексті, він є важливим аналітичним інструментом у вивченні когнітивних процесів, що лежать в основі функціонування художнього мовлення.

У когнітивній поезиці словесний художній образ трактується як комплексне мовно-концептуальне утворення, що потребує поетапної реконструкції концептуальних тропів.

Процес реконструкції відбувається за чіткою методологічною послідовністю: первинний аналіз мовних одиниць художнього тексту дозволяє ідентифікувати когнітивні операції, які супроводжують формування образних засобів. На наступному етапі застосовується відповідний тип мапування (аналогове, асоціативне, контрастивне тощо), що сприяє реконструкції когнітивних моделей, задіяних у текстовій структурі (Белєхова, 2002; Kövecses, 2006).

Сучасна лінгвістична наука пропонує низку методологічних підходів до аналізу метафори (Steen, 1999), які використовуються як основа для розробки процедур реконструкції концептуальних тропів.

Ці підходи дозволяють систематизувати процес ідентифікації образних механізмів, встановлювати їхні когнітивні джерела та визначати закономірності їхнього функціонування в художньому тексті. Завдяки таким методикам реконструкція концептуальних тропів не лише розширює можливості інтерпретації художнього образу, а й сприяє глибшому розумінню когнітивних стратегій, що лежать в основі літературної творчості.

Процес реконструкції концептуальних тропів передбачає виконання послідовності етапів згідно із запропонованим алгоритмом. В аспекті цього дослідження здійснюється аналіз ідентифікації образних засобів у фрагменті художнього тексту Е.-Е. Шмітта «Lorsque j'étais une oeuvre d'art», враховуючи його виражену інтермедіальну природу.

Структура роману містить значний обсяг інтермедіальних компонентів, що відображають різноманітні форми мистецтва, систематизовані за тематичними та жанровими ознаками. Крім того, ключовим аспектом художньої побудови твору є органічне переплетення мистецтва із сюжетною лінією, унаслідок чого арт-об'єкти набувають статусу невід'ємних елементів художньої реальності.

Роман Е.-Е. Шмітта «Lorsque j'étais une oeuvre d'art» є багаторівневим текстом, у якому поєднуються літературні, філософські, художні та медіальні компоненти. Для дослідження його інтермедіальних особливостей пропонує (хто) застосувати реконструкцію концептуальних тропів (Steen, 1999) як метод аналізу, що дозволяє простежити, як у тексті реалізуються взаємозв'язки між різними мистецькими формами та концепціями.

Концептуальні тропи є основою художньої образності, оскільки вони забезпечують когнітивне мапування між різними сферами досвіду, сприяючи формуванню нових значень (Kövecses, 2006). На рівні аналізу інтермедіальності вони дозволяють:

- Виявити механізми перенесення значень між літературним текстом і візуальним мистецтвом.

- Реконструювати процеси концептуалізації мистецтва як простору трансформації людської ідентичності.

- Проаналізувати тропеїку тексту як засіб реалізації міжмистецького діалогу.

Застосовуючи метод реконструкції концептуальних тропів, ми виокремлюємо декілька ключових тропеїчних моделей, які структурують інтермедіальність у романі, наприклад, одна з них – концептуальна метафора «Людина як витвір мистецтва»:

*«À vingt-trois heures, Zeus-Peter Lama monta sur le podium et demanda le silence.*

– *Mes amis, on dit tout haut : « Zeus-Peter Lama est grand » mais l'on pense tout bas : « Son génie est derrière lui. Que peut-il encore nous prouver ? Il a déjà tout inventé. » C'est vrai. **Dessin, gouache, aquarelle, fusain, pastel, huile, acrylique, sang, essence, bile, eau, excréments**, j'ai tout utilisé pour peindre. **Marbre, plâtre, argile, calcaire, craie, bois, éponge, glace, savon, crème, mousse**, j'ai tout utilisé pour sculpter. Tout ce qui est inerte, j'y ai déjà imprimé la force de mon inspiration. J'ai violé les corps morts pour y inscrire ma pensée vivante. Sans moi, l'humanité ne serait pas ce qu'elle est. Alors que faire ? Comment vous surprendre ? Et surtout, comment me surprendre moi-même ? L'existence d'un génie ne serait-elle plus qu'un vol en piqué vers le bas une fois qu'il a atteint les sommets ? Suis-je condamné à assister, impuissant, à ma propre décadence ? Non !*

*Un murmure d'approbation parcourut les invités. Sentant que mon tour venait, je me mis à frissonner.*

– *Non, Zeus-Peter Lama n'a pas dit son dernier mot. J'ai travaillé **tous les corps morts**, mes amis. Mais **le vivant** ? Personne, mes amis, n'a jamais encore travaillé le vivant. Je vis que ses doigts saisissaient l'étoffe qui me protégeait.*

– *Je vous présente donc, pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, **une sculpture vivante**.*

*L'étoffe s'envola au-dessus de moi dans un bruit d'ailes en tissu et j'apparus, seulement vêtu d'un short, à l'assistance...»*

*«L'Homme rêvé, L'Autre Homme, Celui que nous voudrions être, Celui que l'on n'attendait plus, L'Homme total, L'Homme de demain, L'Homme d'aujourd'hui, Le rêve approche, Souvenir de Dorian Gray, Celui que Dieu n'a pas su faire, Dieu était aux abonnés absents, Le Coma du créateur, L'Homme bionique, Au-delà du Bien et du Mal, Ainsi parlait Zarathoustra, Au-delà du Laid et du Beau,  $E = mc^2$ , Léviathan, L'Antinombre d'or, La Synthèse, Thèseantithèse-foutaise, Le Songe d'Épiméthée, L'Alfa et l'Oméga, La Revanche du chaos, L'Unique.» (Schmitt, 2002, p. 42-48).*

Пропонований фрагмент роману «Lorsque j'étais une oeuvre d'art» нам показує, що головний персонаж піддається фізичній та ідеологічній трансформації,

стаючи «живим скульптурним об'єктом» замість «суб'єкта». Мапуванням постає людське тіло → скульптура / інсталяція.

Цей троп є інтермедіальним, оскільки містить посилення на візуальне мистецтво, зокрема на практики біоарту, перформансу та концептуальної скульптури.

Слід також зазначити, що наведений фрагмент демонструє комплексну інтермедіальність, яка реалізується через перетворення людського тіла на живий мистецький об'єкт. Використання термінів і образів, таких як *«sculpture vivante»*, *«tous les corps morts»*, *«le vivant»*, *«l'Homme rêvé»*, *«L'Homme total»*, *«Le Coma du créateur»*, *«Dieu était aux abonnés absents»*, *«Au-delà du Bien et du Mal»*, формує тропеїчну модель «Людина як витвір мистецтва», де людське тіло перестає бути автономним суб'єктом і стає матеріалом для художньої інтерпретації.

Текст демонструє інтермедіальну взаємодію між словесним, візуальним та перформативним кодами: лексичні одиниці та синтаксичні конструкції (*«J'ai travaillé tous les corps morts... Mais le vivant ?»*) створюють ефект фізичної матеріалізації мистецтва, посилюючи образ живої скульптури, який відсилає до практик біоарту, перформансу та концептуальної скульптури. При цьому фрагмент структурує наративну реальність через присвоєння персонажем статусу твору мистецтва, що реалізується як у словесному описі (*«Je vis que ses doigts saisissaient l'étoffe...»*), так і в перформативній сцені відкриття (*«L'étoffe s'envola... et j'apparus»*), де слово і дія взаємно підсилюють один одного.

Множинні лексичні нагромадження та перелічування, як-от *«L'Homme rêvé, L'Autre Homme, Celui que nous voudrions être, L'Homme de demain, L'Homme d'aujourd'hui...»*, створюють ефект концептуальної насиченості та метафоричної синтези. Кожен елемент переліку репрезентує різні аспекти людського ідеалу або культурного архетипу, що підкреслює трансформаційний та універсальний характер персонажа. У цьому сенсі троп «Людина як витвір мистецтва» виступає не лише як символічна метафора, а й як структурний інтермедіальний код, який інтегрує різні види мистецтва у межах одного художнього наративу.

Таким чином, у фрагменті реалізується подвійна інтермедіальність: вербальна репрезентація людського тіла як матеріалу мистецтва поєднується з візуальною та перформативною моделлю, що дозволяє читачеві сприймати персонажа одночасно як суб'єкта і об'єкт твору мистецтва, а також як частину ширшого культурного та концептуального контексту («*Au-delà du Laid et du Beau*», «*E = mc<sup>2</sup>*», «*Léviathan*», «*La Synthèse*»). Такий підхід демонструє, як текст, використовуючи тропеїчну та концептуальну метафору, перетворює наративну реальність на інтермедіальний простір, де мовні, візуальні та перформативні коди співіснують і взаємодіють.

Наступною моделлю можна зазначити концептуальну метонімію «Тіло як полотно»:

*«Zeus-Peter Lama s'approcha de moi et me regarda avec fierté. Quand je dis «me regarda», je dois préciser qu'il s'agissait de mon corps car Zeus, depuis l'opération, ne croisait plus mes yeux, sans doute parce qu'ils subsistaient comme une des rares parties de mon être qu'il n'avait pas retravaillées. Pourtant, ce soir-là, un bel échange de regards m'aurait encouragé, d'autant que le silence s'épaississait...»* (Schmitt, 2002, p. 45).

Зевс-Петрос маніпулює тілом героя, так само як художник змінює свій матеріал. Мапуванням постає матеріальна оболонка → ідентичність.

Через цей троп роман вступає в діалог із медіа-мистецтвом та постгуманістичними дискусіями про тіло як символ соціальної влади.

Наступною концептуальною моделлю можна зазначити концептуальний окиморон – «Свобода через тотальний контроль». Головний текстовий суб'єкт нібито отримує можливість нового життя, проте ціною абсолютної втрати індивідуальності. Мапування – автономія → залежність.

*«...Si je ne parlai pas durant le dîner, je fus néanmoins le sujet sur lequel la conversation revint sans cesse. Les antiquaires, galeristes, commissaires-priseurs et marchands d'art que Zeus-Peter Lama avait invités multipliaient les interrogations.*

– *Une œuvre comme celle-là a-t-elle une chance de se retrouver un jour dans nos boutiques?*

– *Pourquoi pas ? Si vous y mettez le prix.*

– *Je suis prêt à le mettre.*

– ***Combien ?***

– ***Dix millions.***

*Zeus-Peter Lama sourit comme s'il venait d'entendre une fine plaisanterie.*

– *Vous appelez cela être prêt ? Il faudra vous préparer davantage.*

– *Douze millions.*

– *Vous vous moquez, j'espère ?*

– *Quinze ? Vingt ?*

– *De toute façon, il est hors de question que je me sépare d'Adam bis pour l'instant.*

– *Comptez-vous en concevoir d'autres du même genre ?*

*Là, ce fut moi qui attendis la réponse avec angoisse. Je me tournai vers Zeus qui s'appliquait à sculpter de la mie de pain avec ses longs ongles en prenant plaisir à nous faire patienter. La jalousie me coupait le souffle.»* ((Schmitt, 2002, p. 52).

У запропонованому фрагменті можна побачити, що головний персонаж є у власності свого митця, адже помітно, що йому намагаються скласти ціну (– *Combien?– Dix millions...*).

Така вербальна операція перетворює персонажа на товар, а не на суб'єкта, що підкреслює тоталітарний аспект контролю. Синтаксична структура діалогу з числовими маркерами («*Dix millions... Douze millions... Quinze? Vingt?*») створює ритмічне накопичення, що символізує поступову трансформацію автономії героя у залежність, і одночасно акцентує напруження, тривогу і безсилля персонажа («*Je me tournai vers Zeus... La jalousie me coupait le souffle*»).

Інтермедіальність фрагмента реалізується через поєднання вербальної та концептуальної складової. Текст передає художньо-естетичні практики перформативної скульптури («*Zeus qui s'appliquait à sculpter de la mie de pain avec ses longs ongles*») як мовний образ, який символізує контроль над тілом і соціальну ієрархію, тим самим створюючи перетин словесного та візуального коду. Мовні маркери «*susciter l'angoisse*», «*je me tournai vers Zeus*», «*La jalousie me coupait le souffle*» функціонують як тропеїчні сигнали залежності та втрати автономії, посилюючи емоційну і символічну напругу сцени.

Таким чином, у цьому фрагменті реалізується інтермедіальна концептуальна модель, де персонаж стає одночасно об'єктом мистецтва і носієм символічної метафори тотального контролю. Під концептуальною моделлю ми розуміємо ментальну структуру, що організовує знання про певну сферу досвіду. Вербальні, перформативні та візуальні елементи взаємодіють, формуючи трансмедійний простір, у якому свобода героя є ілюзією, а реальна автономія існує лише у структурі повного підпорядкування художнику та культурному середовищу, що його оцінює.

*«...Mes souvenirs de la fin de soirée sont plus confus car il semblait que nous avions tous abusé des bons vins de Zeus. Les épouses profitèrent du changement de lieu pour venir me causer en se pressant un peu trop contre moi, les pupilles dilatées, pas du tout contrariées que **je ne leur répondisse rien, me touchant les bras, les épaules, se tordant les chevilles en des faux pas qui me forçaient à les rattraper, collant leur bassin contre le mien, à croire que la boisson avait emporté l'éducation qu'il leur restait en arrivant. Lorsque les maris les rappelèrent, elles me quittèrent en riant, gênées, avec des mines de petites filles que l'on a surprises les doigts dans la confiture.**»*

*«...Lorsque je le voyais se régaler de mes progrès, je supposais qu'il souffrait autant de mes inflammations que moi-même. Il jubilait, il applaudissait, il exultait. **J'avais le sentiment d'être une photographie qui apparaissait chaque jour un peu plus dans son bain révélateur.***

*– Tu es mon œuvre, mon chef-d'œuvre, mon triomphe !*

*Lorsqu'il me passait le baume cicatrisant à l'ortie parfumée d'arnica, il devenait lyrique.*

*– J'enfoncé le monde entier. Je n'ai plus de concurrents. **Je règne. Tu es ma bombe atomique. Plus rien, jamais, ne sera pareil après toi**» (Schmitt, 2002, p. 39).*

У цьому епізоді простежується активна взаємодія літературного тексту з іншими видами мистецтва, що підкреслює його інтермедіальний характер:

Фотографія постає як метафора творчого процесу. Персонаж порівнює себе з проявленою фотографією: *«J'avais le sentiment d'être une photographie qui apparaissait chaque jour un peu plus dans son bain révélateur»*.

Це відсилає до технічного процесу фотографування, де зображення поступово набуває чіткості під впливом хімічних реакцій, що можна інтерпретувати як поступове формування особистості або залежність від зовнішнього творця.

Репліка «*Tu es mon œuvre, mon chef-d'œuvre, mon triomphe !*» наголошує на тому, що головний персонаж сприймається не як незалежна особистість, а як витвір мистецтва, що цілком належить своєму творцеві. Тут вбачаємо алюзію на художні практики, де творець має абсолютний контроль над своїм творінням.

Фінальне висловлювання «*Je règne. Tu es ma bombe atomique*» викликає інтертекстуальні асоціації з історичними подіями та образом бомби як метафори руйнівної сили, що змінює світ. Мистецтво тут не лише творить, а й знищує, набуваючи амбівалентного характеру.

Таким чином, у тексті втілюється взаємодія різних мистецьких дискурсів – живопису, фотографії та історичної риторики, що підсилює його інтермедіальність.

Окрім цього в тексті простежується глибокий концептуальний конфлікт між свободою та залежністю, що втілюється через оксюморон:

Персонаж постає як об'єкт створення. Він водночас формується та втрачає самостійність. Його тіло та свідомість стають матеріалом для іншого, що підкреслює суперечність між особистою автономією та зовнішнім контролем.

Авторитет творця тотальний: він не лише створює персонажа, а й контролює його відчуття та переживання («*Il jubilait, il applaudissait, il exultait*» – *Він радів, аплодував, тріумфував*).

Відчуття болю (викликане процесом створення) водночас веде до тріумфу, що підкреслює амбівалентність творчого акту.

Руйнування вбачаємо як спосіб перетворення. Персонаж описується як атомна бомба – символ руйнівної сили, яка водночас змінює світ (*Tu es ma bombe atomique*). Таким чином, свобода досягається через тотальну трансформацію, що знищує попередню ідентичність.

Наведений фрагмент демонструє оксюморональну діалектику: через повне підкорення та трансформацію дійова особа отримує новий статус, який водночас є і свободою, і втратою себе.

Проаналізувавши безпосередньо тропейчні моделі крізь призму методу реконструкції концептуальних тропів повернімося до початкового етапу концептуального аналізу, яким є виявлення словесних образних засобів, які в свою чергу охоплюють номінації мистецького об'єкта, процесу його створення та інших мовних маркерів інтермедіальності, визначених у попередньому розділі.

Це здійснюється шляхом суцільної вибірки з корпусу художніх текстів, а також виокремлення фрагментів, у яких зазначені елементи функціонують як текстові індикатори інтермедіальності як категорії.

У романі М. Уельбека «La Carte et le Territoire» метод суцільної вибірки дозволив ідентифікувати 8 фрагментів з маркерами живописного коду (*peinture, tableau, exposition, couleur*) та 12 фрагментів з маркерами фотографічного коду (*photographie, image, cadrage, lumière*). Це дало змогу систематизувати візуальні інтермедіальні коди за підтипами: живописний, фотографічний, графічний.

Для визначення образних засобів використовується *метод лінгвостилістичного аналізу*, спрямований на виявлення мовних одиниць із конотативним навантаженням у художньому тексті. У ході дослідження застосовується компонентний аналіз семантичної структури слів, що дає змогу зіставити їхнє словникове та контекстуальне значення та виявити лексеми, використані в переносному або переосмисленому значенні.

У зазначених текстових фрагментах можемо виявити такі текстові сигнали інтермедіальності, які будуть входити до загальної тематичної групи «ART»/ «МИСТЕЦТВО». Серед них є одиниці, що називають витвір мистецтва (*une oeuvre, une sculpture*), назви мистецького творіння (*Souvenir de Dorian Gray, Celui que Dieu n'a pas su faire, Ainsi parlait Zarathoustra, Léviathan, Le Songe d'Épiméthée, L'Alfa et l'Oméga*), матеріали творіння – «...*Dessin, gouache, aquarelle, fusain, pastel, huile, acrylique, sang, essence, bile, eau, excréments, j'ai tout utilisé pour peindre. Marbre, plâtre, argile, calcaire, craie, bois, éponge, glace, savon, crème, mousse, j'ai tout utilisé pour sculpter...*», тощо.

Лексичні одиниці з тематичної групи «ART»/ «МИСТЕЦТВО» використовуються у наведених фрагментах тексту як в денотативному (опис

матеріалів творіння, демонстрація витворів мистецтва, тощо), так і в конотативному сенсі, передаючи всю велич та могутність мистецького творіння, заховуючи сенс у назвах та характеристиках героя («*L'Homme rêvé, L'Autre Homme, Celui que nous voudrions être, Celui que l'on n'attendait plus, L'Homme total, L'Homme de demain, L'Homme d'aujourd'hui, Le rêve approche, Souvenir de Dorian Gray, Celui que Dieu n'a pas su faire, Dieu était aux abonnés absents, Le Coma du créateur, L'Homme bionique, Au-delà du Bien et du Mal, Ainsi parlait Zarathoustra, Au-delà du Laid et du Beau, E = mc<sup>2</sup>, Léviathan, L'Antinombre d'or, La Synthèse, Thèseantithèse-foutaise, Le Songe d'Épiméthée, L'Alfa et l'Oméga, La Revanche du chaos, L'Unique.*»).

Наступним етапом реконструкції концептуального тропу є встановлення взаємозв'язку між об'єктами, що ґрунтується на принципах порівняння, асоціації або контрастування. У цьому процесі простежується іконічний принцип відстані, який передбачає мінімальну семантичну дистанцію між елементами (Dirven, 2004, p. 208).

В аналізованих фрагментах французького художнього тексту виявляється паралелізація мистецьких феноменів, зокрема мистецького витвору, з природними явищами та живим організмом. Це реалізується через стилістичний прийом, що передає подібність та ототожнення між зіставленими об'єктами.

Розглянемо також наступний фрагмент роману Е.-Е. Шмітта «*Lorsque j'étais une oeuvre d'art*»:

«— *À quoi est-ce que je ressemble ?*

— *Tu ne ressembles à rien de connu car l'art n'est pas imitation. Tu es mon geste. Tu es ma vérité.*

*Il brandit une photo de mes frères.*

— *La Nature, regarde ce à quoi elle arrive, la Nature, lorsqu'elle se dépasse : la beauté. Quelle misère ! C'est d'une banalité. Il n'y a rien de plus interchangeable que la beauté. Une rose, c'est beau. Dix roses, c'est cher. Cent roses, c'est ennuyeux. Mille roses, tu repères le truc, l'imposture éclate : la Nature n'a aucune imagination. Il m'est arrivé un jour de me trouver devant un champ de roses, oui, oui, un champ entier, des roses à perte de vue : c'est une épreuve épouvantable pour qui aurait gardé la moindre estime*

*pour le talent d'artiste qu'on prête à la Nature. Nul ! De l'art industriel ! De la reproduction mécanique ! Tous les défauts se soulignent : la monotonie, la croyance en de vieilles recettes, la routine, l'incapacité totale à se renouveler. Regarde tes frères et suppose-les plus nombreux. Observe la pénurie de moyens : la peau rose, des lèvres rouges, l'iris bleu et les cheveux blonds... C'est confondant de médiocrité, pour un coloriste. Observe l'obsession maladroite de la symétrie : deux épaules, deux bras, deux mains, deux jambes, deux pieds... C'est d'une paresse totale, pour un sculpteur. Observe les pauvres échappées hors de la symétrie: le nez, la bouche, le nombril, le sexe, toujours au milieu, bien au milieu, et d'un seul trait... C'est d'une médiocrité consternante, pour un dessinateur. Moi, je ne mange pas de ce pain-là. J'innove. Je transcende. J'ouvre une voie. Sans moi, l'humanité ne serait pas ce qu'elle est.» (Schmitt, 2002, p. 39-40)*

В аналізованому фрагменті можна підкреслити, що на рівні синтаксису це ототожнення/уподібнення відбувається за допомогою лексичної одиниці *ressembler* (*Tu ne ressembles à rien de connu car l'art n'est pas imitation. Tu es mon geste. Tu es ma vérité.*), а також сполучниками *que* (*Il n'y a rien de plus interchangeable que la beauté*).

Також чітко простежується вербальна конструкція уподібнення та оцінки, яка функціонує як один із головних механізмів концептуальної метафори «Людина як витвір мистецтва». На рівні синтаксису уподібнення реалізується через:

- Лексичну одиницю *ressembler*: «*Tu ne ressembles à rien de connu car l'art n'est pas imitation. Tu es mon geste. Tu es ma vérité.*» Тут слово *ressembler* не просто порівнює, а задає рамку для творення нового, унікального образу, який не має аналога у природі. Воно підкреслює відрив персонажа від природної, «банальної» краси, а також акцентує на авторській ініціативі творця (Zeus-Peter Lama), де людина стає «життєвою скульптурою», а не просто об'єктом наслідування природи.

- Сполучники *que* у конструкціях порівняння та обмеження: «*Il n'y a rien de plus interchangeable que la beauté.*» Цей синтаксичний прийом створює ефект логічної екстремізації: краса представлена як універсальна, повторювана, одноманітна, і лише через авторський жест вона набуває унікальної художньої цінності. Конструкція «*plus... que*» підкреслює контраст між природною

«масовою» красою та унікальністю створеного мистецтвом образу, акцентуючи на ідеї інтермедіального перетворення: природне → мистецьке.

- Семантичне накопичення та повтори: перелік «*deux épaules, deux bras, deux mains, deux jambes, deux pieds...*», «*le nez, la bouche, le nombril, le sexe...*», а також повтори *null, médiocrité!*, «*je transcende*», «*j'innove*» створюють ефект критичної реконструкції природного зразка. Лексичні маркери «*monotonie*», «*routine*», «*incapacité totale à se renouveler*», «*médiocrité consternante*» виступають як вербальні маркери інтермедіального трансформування: природне тіло і природна краса стають «матеріалом» для творчості художника.

- Синтаксичні та семантичні конструкції для виділення індивідуального жесту творця: повтори «*J'innove. Je transcende. J'ouvre une voie.*» створюють ритмічну і семантичну концентрацію, яка не лише посилює авторитет митця, а й відображає інтермедіальну логіку, де словесне слово виступає одночасно як опис, концептуальна інструкція та перформативний акт створення мистецтва.

Таким чином, синтаксичні засоби (*ressembler, que*, перелічування, повтори, імперативи) разом із семантичними маркерами («*médiocrité*», «*monotonie*», «*innovation*») формують тропеїчну структуру, у якій людське тіло трансформується на інтермедіальний об'єкт – одночасно вербальний опис, концептуальна метафора та візуально-перформативний код. Це підкреслює філологічний аспект аналізу: мовні одиниці та синтаксичні структури виступають не лише як носії значення, а й як середовище інтермедіального моделювання, що дозволяє слову відтворювати структури візуального і перформативного мистецтва.

Ще одним етапом можна визначити ідентифікацію джерельної сфери образної концептуалізації – тобто об'єкта, що підлягає опису через образний засіб (у наведеному прикладі це *UNE OEUVRE D'ART DE LA SCULPTURE / ВИТВІР СКУЛЬПТУРНОГО МИСТЕЦТВА*), – та цільової сфери, крізь призму якої здійснюється цей опис (у розглянутому фрагменті – *LA BEAUTÉ DE LA NATURE / ПРИРОДНЯ КРАСА* та *LA SCULPTURE VIVANTE / ЖИВА СКУЛЬПТУРА*).

Визначення цих сфер ґрунтується на аналізі семантичного наповнення мовних одиниць, що вербалізують відповідні концепти чи концептосфери, які

можуть взаємодіяти через перетин або контрастування, залежно від типу використаного тропа.

У результаті встановлюються концептуальні референти та кореляти, на які здійснюється опора в процесі образного переосмислення, що формує семантичну структуру художнього тексту.

На наступному етапі, спираючись на попередні аналітичні кроки, здійснюється класифікація образного засобу відповідно до типу когнітивної операції, що зумовлює його формування. Залежно від механізму концептуалізації, це може бути аналогія (у разі метафоричних конструкцій), асоціативний зв'язок (якщо йдеться про метонімію) або контраст (у випадку оксиморону чи антитези).

В нашому випадку ми проаналізували концептуальну метафору (*«Людина як витвір мистецтва»*), метонімію (*«Тіло як полотно»*) та оксиморон (*«Свобода через тотальний контроль»*).

Тож, процес ідентифікації текстових сигналів, реконструкції концептуальних тропів, а також аналізу як вербального компонента, так і когнітивних механізмів, що формують образно-символічний вимір художнього тексту із залученням інтермедіальних засобів, слугує основою для подальшого дослідження категорії інтермедіальності. Зокрема, це стосується її прояву на наративному рівні, що передбачає вивчення способів інтеграції інтермедіальних елементів у структуру тексту, їхньої функціональної ролі у формуванні смислової цілісності твору, а також їхнього впливу на рецепцію читачем.

Таким чином, комплексний аналіз взаємодії мовних і когнітивних механізмів з інтермедіальними компонентами дозволяє розкрити специфіку інтермедіальної стратегії автора та визначити її значення для художньої концепції твору.

## **Висновки до розділу 2**

У результаті дослідження виявлено та систематизовано чотири основні типи інтермедіальних кодів французького художнього тексту ХХ–ХХІ ст.: іконичні (живописні, фотографічні, архітектурні, кінематографічні), акустичні (музичні),

кінетичні (тілесні, жестові, театральні). Для їх виявлення розроблено наративно-семіотичну методику, що передбачає три етапи: ідентифікацію текстових маркерів інтермедіальності через метод суцільної вибірки; реконструкцію образно-символічної системи через аналіз концептуальних тропів; аналіз наративних механізмів інтеграції кодів у структуру твору.

Встановлено, що лінгвальні маркери інтермедіальних кодів класифікуються за тематичним критерієм (належність до певного виду мистецтва), типом номінації (денотативні/конотативні) та обсягом (лексеми, словосполучення, надфразні єдності). Їх систематизація дозволила сформувати корпус із 58 фрагментів французької прози (М. Уельбек, Е.-Е. Шмітт, Ж.-М. Г. Леклезіо, Е. Вюяр), що містять інтермедіальні коди.

Застосування наративно-семіотичного підходу підтвердило, що інтермедіальність у французькому художньому тексті періоду постмодернізму виступає не лише як художній прийом, а як системна лінгвально-семіотична категорія, що забезпечує перекодування сенсорних і медійних явищ у словесні знаки, формує наративну структуру твору і створює умови для моделювання багаторівневого семіотичного простору.

### РОЗДІЛ 3

## ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ КОДИ У НАРАТИВНО-СЕМІОТИЧНОМУ ВИМІРІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ ЯК КАТЕГОРІЇ ФРАНЦУЗЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТОТВОРЕННЯ ХХ–ХХІ СТ.

У сучасному французькому художньому текстотворенні ХХ–ХХІ ст інтермедіальність постає не лише як форма міжмистецької взаємодії, а як наративно-семіотична категорія, що визначає принципи організації художнього дискурсу. Взаємодія різних знакових систем, зокрема вербальної, візуальної, музичної, перформативної безпосередньо впливає на структуру наративу, способи фокалізації та моделі репрезентації суб'єкта.

У цьому розділі інтермедіальність розглядається в аспекті її семіотичної функціональності, зокрема як механізм кодування та декодування смислу в художньому тексті. Особлива увага приділяється аналізу наративних стратегій, за допомогою яких інтермедіальні коди інтегруються в мовну тканину тексту, трансформуючи традиційні наративні моделі. Такий підхід дозволяє осмислити інтермедіальність як системний чинник текстотворення, релевантний для лінгвістичного та наративно-семіотичного аналізу сучасного французького тексту.

### **3.1. Лінгвосеміотичні аспекти реалізації інтермедіальності на різних рівнях текстової організації**

У цьому розділі представлено результати дослідження категорії інтермедіальності та її лінгвальних аспектів у французькому художньому дискурсі ХХ–ХХІ ст. у аспекті наративно-семіотичної парадигми. Аналіз здійснено з урахуванням усіх етапів формування інтермедіальних структур в образно-символічному та наративному вимірах тексту.

Методологічний алгоритм, окреслений у попередньому розділі, дозволив простежити багат шаровість інтермедіальних проявів у художньому тексті на

різних рівнях його організації та виявити типологічне розмаїття міжмедійних зв'язків, що інтегрують вербальний і семіотичний простори твору.

Виділені типи інтермедіальності як смислової взаємодії різних видів мистецтва в єдиному художньому цілому розглядаються як відносні та динамічні, оскільки їхні межі є розмитими через тісний взаємозв'язок і взаємопроникнення. Це зумовлено не лише художнім прагненням дискурсу до засвоєння засобів суміжних мистецтв, а й самою природою мислення, зокрема образного, яке за своєю суттю є синтетичним. Відповідно, мова художнього твору відтворює цю інтегративну властивість у процесі побудови його образно-нарративного простору.

Така інтегративність пояснює феномен «культурної тканини», у якій функціонують митці, свідомо чи несвідомо цитуючи попередні мистецькі практики. Діалог мистецтв у цьому контексті виявляє їхню типологічну спорідненість, що у постмодерній естетиці отримало визначення «цитатного мислення», а саме мистецтво – характеристики «цитатного мистецтва». Наративний твір, завдяки своїй текстовій природі, є особливою формою мистецтва, здатною цілісно фіксувати будь-яку реальність у вербальному форматі, поєднуючи у собі конгломерат художніх форм, об'єктивованих засобами словесного й наративних кодів.

### **3.1.1 Онтологічна інтермедіальність у французькому художньому тексті**

Починаючи з доби класичного модернізму, у художній культурі формується синтетична мова, заснована на принципі асоціативної багатозначності, де асоціативні ряди часто моделюються за принципами суміжних мистецтв. У літературну тканину органічно інтегруються елементи кіно, театру, живопису, фотографій, музики не лише як тематичні вкраплення, а як структуротворні принципи мовної організації тексту. Таким чином, структура художньої мови та наративу стає співвідною з кінематографічним, живописним, театральним або музичним мисленням, що безпосередньо реалізується у сюжетно-композиційній організації твору.

Результати проведеного аналізу дали змогу виявити два основні типи інтермедіальності, релевантні у семіотичному вимірі: *онтологічна та трансформаційна інтермедіальність*.

Крім двох основних існують й такі типи як референційна інтермедіальність, коли текст містить прямі або імпліцитні посилання на інші медіа (образотворче мистецтво, музику, архітектуру, філософські чи наукові тексти), але не трансформує їх структурно. У цьому випадку інше медіа функціонує як семіотичний ресурс або культурний код (Bolter, 2000).

Імітаційна інтермедіальність – коли словесний текст моделює композиційні або формальні принципи іншого мистецтва (монтажність, кадрування, симетрію, серійність, експозиційність тощо), відтворюючи їх на синтаксичному чи композиційному рівні (Bolter, 2000; Chatman, 1978; Clüver, 2007).

Концептуально-метафорична інтермедіальність – коли взаємодія медіа реалізується через когнітивні тропи (метафору, оксюморон, гіпотипозис), що забезпечують мапування між різними семіотичними сферами (наприклад, тіло → скульптура, автономія → товар, природа → механічне виробництво) (там само).

Дискурсивна інтермедіальність – коли у тексті взаємодіють різні типи дискурсу (мистецький, комерційний, науковий, релігійний), що репрезентують різні медіальні логіки й моделюють багатошаровий семіотичний простір (там само).

Перформативна інтермедіальність – коли словесне висловлювання не лише описує, а й імітує або відтворює акт творення мистецтва, наближаючись до перформансу як медіальної форми (там само).

Вважаємо необхідним розпочати аналіз з онтологічної інтермедіальності. Онтологічна інтермедіальність характеризується постійним взаємозв'язком між медіа, коли художній текст від самого початку включає елементи інших мистецтв у свою структуру. Прикладом може бути використання літер чи текстових фрагментів у творах образотворчого мистецтва, а також органічна інтеграція візуальних компонентів (ілюстрацій, графічних елементів) у художній текст. Французький художній текст за своєю природою має онтологічно інтермедіальний характер, оскільки перебуває в постійній взаємодії з іншими мистецькими формами.

Цей тип інтермедіальності постає як інтегративна семіотична конструкція, у якій різні медіа і мистецькі коди органічно злиті у єдиному наративному полі художнього твору. Вона виявляється у формуванні багат шарової наративної структури, де вербальні та невербальні знакові системи взаємодіють як елементи цілісного знакового комплексу.

З огляду на семіотику наративу, онтологічна інтермедіальність є проявом мультисеміотичної оповіді, де образні коди, наприклад, візуальні, аудіальні не просто ілюструють текст, а стають його структурними принципами, що формують сюжет, часово-просторову організацію та символіку.

Художній наратив при цьому набуває мультиперспективності, а сюжет – багатоголосся, що відображає різноманіття міжмедійних кодів у єдиному часово-просторовому континуумі.

Роман Е.-Е. Шмітта «La Part de l'Autre» є достатньо показовим для аналізу саме категорії онтологічної інтермедіальності, позаяк він не просто комбінує елементи інших мистецтв, а будує саму концепцію твору та художній світ за моделями, властивими іншим медіа.

Онтологічна інтермедіальність передбачає, що інші види мистецтва інтегровані в структуру бачення, організації та репрезентації світу твору.

У романі Е.-Е. Шмітта це виявляється не через прості цитати чи опис картин, а через моделювання сюжету, мислення персонажів та ритму оповіді за законами інших мистецьких форм:

- *живопис як модель ідентичності (іконічні інтермедіальні коди).*

В альтернативній фікційній біографії Гітлера, саме того, що вступив у Віденську академію мистецтв, живопис і графіка не просто присутні як хобі персонажа, а формують його спосіб сприйняття реальності. Змальовування навколишнього світу в розділах нагадує *опис полотен*, де увага приділена композиції, колористиці та світлотіні.

*«– Adolf H. : admis. Une vague de chaleur inonda l'adolescent. Le flux du bonheur roulait en lui, inondait ses tempes, bourdonnait à ses oreilles, lui dilatait les poumons et lui chavirait le cœur. Ce fut un long instant, plein et tendu, muscles bandés, une crampe*

*extatique, une pure jouissance comme le premier orgasme accidentel de ses treize ans. Lorsque la vague s'éloigna et qu'il revint à lui, Adolf H. découvrit qu'il était trempé. Une sueur citronnée rendait ses vêtements poisseux. Il n'avait pas de linge de rechange. Mais peu importe : il était reçu !»* (Schmitt, 2003, p. 6-7).

*«Dans le miroir verdâtre et vérole, il testa sa nouvelle tête d'étudiant admis aux Beaux-Arts : il lui sembla que cela se voyait déjà, qu'il y avait une brillance nouvelle dans ses prunelles, un éclat sans précédent. Il s'étudia avec complaisance, posant un peu pour lui-même, se regardant avec les yeux de la postérité, Adolf H., le grand peintre ...»* (Schmitt, 2003, p. 6-7).

У наведеному фрагменті живопис постає не лише як професійна перспектива персонажа, а як когнітивна модель самоідентифікації, що реалізується через іконічні інтермедіальні коди. Інтермедіальність відіграє характеротвірну функцію, де інтермедіальний код конструює ідентичність персонажа, розкриває його внутрішній світ, визначає соціальний статус. Уже сама формула «*Adolf H.: admis*» функціонує як своєрідний напис на полотні або підпис під картиною – мінімалістичний, майже експозиційний жест, який фіксує момент «народження» нового статусу. Ця лаконічність контрастує з подальшим тілесно-експресивним описом переживання: «*Une vague de chaleur inonda l'adolescent*», «*Le flux du bonheur roulait en lui*», «*une crampe extatique*», «*une pure jouissance*». Лексеми *vague*, *flux*, *inonda*, *roulait* формують динамічну образність, що нагадує живописну техніку передачі руху та світла, де внутрішній стан героя передається через метафори рідини й хвилі, тобто через майже візуально відчутну пластичність.

Особливо показовим є другий абзац: «*Dans le miroir verdâtre et vérole, il testa sa nouvelle tête d'étudiant admis aux Beaux-Arts*». Дзеркало (*miroir verdâtre et vérole*) виконує функцію рами та одночасно імітує поверхню старого полотна з патиною, що створює ефект візуальної сцени. Персонаж «*teste sa nouvelle tête*» – дієслово *tester* тут набуває значення примірювання образу, наче художник випробовує нову композицію або позу моделі. Далі з'являються суто живописні маркери: «*une brillance nouvelle dans ses prunelles*», «*un éclat sans précédent*». Лексеми *brillance* та *éclat* апелюють до категорій світлотіні та відблиску, що є ключовими для

образотворчого мистецтва. Очі персонажа стають центром світлового ефекту, немов джерелом внутрішнього сяйва, – це вже не просто психологічний стан, а візуально сконструйований образ.

Фраза «*Il s'étudia avec complaisance, posant un peu pour lui-même*» прямо вводить перформативно-живописний код: персонаж «*позує*», навіть якщо лише перед собою. Це означає, що його суб'єктивність формується через уявний акт репрезентації, через погляд потенційного глядача. Кульмінаційною є конструкція «*se regardant avec les yeux de la postérité*», у якій закладено механізм подвійної перспективи: персонаж дивиться на себе ніби ззовні, очима майбутнього. Таким чином, його ідентичність конституюється як уже завершений мистецький образ: «*Adolf H., le grand peintre...*». Еліпсис у кінці підсилює ефект незавершеного полотна, яке тільки починає вимальовуватися у свідомості героя.

Іконічна інтермедіальність у цих уривках виявляється в тому, що словесний текст імітує принципи візуального мистецтва через світлову лексику (*brillance, éclat*), композиційні маркери пози та ракурсу (*posant, miroir*), ефект рамки та самоспоглядання, динамічну тілесну образність, що нагадує експресіоністичний мазок.<sup>2</sup>

Таким чином, живопис у фрагменті виступає не тематичним елементом, а моделлю організації суб'єктивності. Персонаж починає мислити себе як образ, як майбутній витвір, як композицію, що підлягає оцінці й експозиції. Його «я» набуває іконічної структури: воно існує настільки, наскільки може бути побаченим, освітленим і зафіксованим. У цьому полягає інтермедіальний ефект – словесний текст відтворює логіку живопису, перетворюючи процес становлення особистості на процес створення картини.

- *театральність і режисура (кінетичні інтермедіальні коди).*

В обох сюжетних лініях (реальний Гітлер і альтернативний Гітлер-художник) є сценарна побудова епізодів: дія розгортається як театральні або кінематографічні мізансцени. Особливо там, де зображено виступи перед натовпом, наприклад: *Il fait face à la foule*, автор подає це як режисовану виставу (*il met en scène son apparition*) – з описом простору, світла, ритму, реакцій «глядачів» (*Elle applaudit. Elle veut*

*participer*). Це означає, що театр у творі не об'єкт зображення, а спосіб організації самої нарації.

*«Le jour dit, il met en scène son apparition <...> Il bouge vite. Ses gestes sont précis, nerveux. Il sait qu'il doit surprendre par son énergie. La foule ne le connaît que par ses effigies, ses photographies lentes et silencieuses, élaborées avec son ami Hoffmann, qui le font paraître noble et pensif. Maintenant, il doit, en quelques secondes, montrer les qualités opposées. C'est à ce prix-là qu'on fascine, à ce prix-là qu'on est une star <...> Il est là. Il fait face à la foule. Ce ne sont encore que les préliminaires. <...> La foule est une femme ; la femme est longue à venir ; Hitler est un grand amant parce qu'il est encore plus lent qu'elle. Dès le départ, il livre des arguments, des idées, mais il donne peu. Il traîne. Il retient. Il veut créer l'envie dans la foule. Il veut qu'elle s'ouvre. Il garde ses assauts pour plus tard. Par contre, lorsqu'il s'échauffera, il sera fort, bandant, inépuisable <...> Hitler commence à faire frémir la foule. Elle applaudit. Elle veut participer. Il l'attise, la laisse faire, la retient, plaque sa bouche sur la sienne pour l'empêcher de crier. Il va et vient, il se retire, il enlève son bâillon : elle exulte.»*  
(Schmitt, 2003, p. 303).

Тож у пропонованому фрагменті театральність і режисура функціонують як кінетичні інтермедіальні коди, що структурують не лише окремий епізод, а й сам принцип наративної організації. Важливими функціями у цьому фрагменті можна підкреслити як характеротвірну, так і темпоритмічну. І в лінії «реального» Гітлера, і в альтернативній біографії Гітлера-художника події вибудовуються як сценарно змонтовані мізансцени, де персонаж не просто діє, а «виступає», усвідомлюючи себе в полі зору публіки.

Фраза «*Il met en scène son apparition*» є ключовою: дієслово *mettre en scène* безпосередньо відсилає до театральної режисури. Йдеться не про спонтанну появу, а про продуманий сценічний вихід. Уже на рівні лексики закладається модель театру як способу організації реальності. Простір подається як сцена, натовп як глядацька зала, а сам персонаж як актор і водночас режисер власного образу.

Кінетика рухів деталізована через короткі, ритмічно відсічені фрази: «*Il bouge vite. Ses gestes sont précis, nerveux.*». Така синтаксична фрагментація імітує

монтажну техніку кіно: швидка зміна кадрів, фокус на тілесній експресії, динаміка жесту. Лексеми *vite, précis, nerveux* формують образ контрольованої енергії, що має справити ефект на «глядача». Нарація тут функціонує як режисерська ремарка.

Особливо показовим є протиставлення статичних образів («*ses effigies, ses photographies lentes et silencieuses*») і живої сценічної дії. Фотографії, «*élaborées avec son ami Hoffmann*», репрезентують застиглий, іконічний код, повільний, мовчазний, «*noble et pensif*». Натомість сцена вимагає протилежних якостей: швидкості, енергії, ефекту несподіванки («*montrer les qualités opposées*»). Тут відбувається інтермедіальний перехід від фотографічного до театрального і перформативного режиму репрезентації.

Конструкція «*Il est là. Il fait face à la foule.*» створює кульмінаційний момент появи, своєрідний сценічний стоп-кадр. Короткі ізольовані речення підсилюють ефект присутності. Далі нарація переходить до розгорнутої метафоричної моделі, де натовп концептуалізується як жінка: «*La foule est une femme*». Ця метафора не лише еротизує владу, а й перетворює політичний виступ на сцену спокушання. Персонаж постає як «*amant*», що керує темпом, паузою, напругою: «*Il traîne. Il retient. Il veut créer l'envie*» Повтори дієслів із короткою структурою створюють ритм, який імітує поступове наростання драматичної дії.

Кінетична образність («*Il va et vient, il se retire...*») відтворює принципи тілесного перформансу. Рухи персонажа описані як серія контрольованих фаз: наближення, відступ, затримка, вибух емоції. Реакція публіки («*Elle applaudit. Elle veut participer*») оформлена як відповідь партнера у сценічному дуеті. Таким чином, натовп перестає бути масою і перетворюється на інтерактивного співучасника вистави.

Отже, театр у цьому тексті – не об'єкт зображення, а модель організації нарації. Вербальна тканина імітує режисерську структуру: поява як постановочний жест (*mettre en scène*), тілесна кінетика як головний виразний засіб, ритм коротких фраз як монтажна техніка, взаємодія персонажа і натовпу як сценічний дует.

У результаті формується інтермедіальний ефект: словесний текст відтворює логіку театру й перформансу, перетворюючи політичну дію на режисовану виставу,

а персонажа – на актора, який існує лише в акті публічного виконання, що і підкреслює його сюжетотвірну функцію.

Таким чином, пропоновані види мистецтва не просто «з'являються» у тексті, а конструюють його естетичну модель і спосіб оповіді, що і робить цей роман прикладом онтологічної інтермедіальності, яка є основою художнього наративу, отже, у подальшому доцільно звернутися до іншого її виміру, а саме динамічного й процесуального, пов'язаного з переосмисленням та перетворенням однієї медіальної форми в іншу, тобто до трансформаційної інтермедіальності у французькому художньому тексті.

### **3.1.2 Трансформаційна інтермедіальність у французькому художньому тексті**

Трансформаційна інтермедіальність виявляється у репрезентації одного медіа через інше, тобто у перекодуванні змісту з однієї знакової системи в іншу. У французькому художньому тексті такий тип проявляється через мовну репрезентацію візуальних, аудіальних або перформативних феноменів, що передбачає трансформацію немовних знакових систем у вербальний наративний код (Rajewsky, 2005).

Трансформаційна інтермедіальність з позиції семіотики наративу є процесом репрезентації смислів і образів однієї знакової системи засобами іншої у парадигмі тексту, що виводить наратив за межі однорідної мовної системи.

Семіотичною основою є акт перекодування: наприклад, візуальні, аудіальні або перформативні смисли «перетворюються» на вербальні описи, метафори, синтаксичні конструкції, що дозволяють вербалізувати інші типи досвіду в наративному дискурсі (там само).

В аспекті художнього наративу зумовлюються певні ефекти мультимодальності, тобто французький художній текст формує ефект інтермедіальної присутності інших видів мистецтва, внаслідок чого сприйняття змісту читачем виходить за межі суто раціонального осмислення та набуває

образно-перцептивного характеру, активізуючи уявні візуальні й аудіальні репрезентації (Rajewsky, 2005; Kristeva, 1969).

Випадки трансформаційної інтермедіальності простежуються, зокрема, у вербалізованих інтерпретаціях музичних творів, коли звуковий ряд перекодовують в інший семіотичний реєстр – словесний. Наприклад, візьмемо роман Е.-Е. Шмітті «*Ma vie avec Mozart*», в якому переважає трансформаційна модель інтермедіальності.

Музика Моцарта – початковий матеріал, тобто оригінальний медіум. Е.-Е. Шмітт перетворює її у художній наратив: роздуми, листи, мемуари, есе. Музичні мотиви та емоції перекладаються мовою літератури, тобто відбувається трансформація одного виду медіа в інший, наприклад:

*«Le travail s’amorça. De la fosse, un piano accompagnait les chanteurs que malmenaient un metteur en scène et sa nuée d’assistants. Ça gueulait. Ça reprenait. Ça critiquait. Le spectacle s’ébauchait laborieusement. Je m’ennuyais sans excès. De toute façon, rien ne m’intéressait <...> Immobile, rayonnante, la cantatrice laissait son chant vibrer dans son corps muté sous nos yeux en instrument de chair. Ce qui donnait à son timbre cette rondeur, ce miel, c’était sa poitrine palpitante, ses épaules douces, ses joues molles, son flanc superbe, sa taille large, matricielle, qui devait fournir des enfants aussi magnifiques que ses sons. <...>*

***Dove sono i bei momenti***

***Di dolcezza e di piacer...***

*Comprenais-je les paroles ? Elles faisaient allusion au bonheur, bonheur dont j’avais oublié le secret.<...> Mozart l’a inventé et me l’a administré.»* (Schmitt, 2005, p. 8).

У запропонованому фрагменті роману «**Ma vie avec Mozart**» чітко проявляється явище трансформаційної інтермедіальності – процесу перекодування одного медіуму в інший, що супроводжується осмисленням і збагаченням смислового поля твору.

Трансформаційна інтермедіальність реалізується через багаторівневе перекодування музичного досвіду у словесну, тілесну та емоційну площину.

Музика тут не просто описується – вона вербалізується як фізичний і екзистенційний досвід, що змінює внутрішній стан персонажа та набуває відповідно сюжетотвірної та темпоритмічної функції.

Початок сцени має виразну театральну-операційну рамку: «*De la fosse, un piano accompagnait les chanteurs...*», «*un metteur en scène et sa nuée d'assistants*». Наявність оркестрової ями (*la fosse*), режисера (*metteur en scène*), процесу репетиції («*Ça gueulait. Ça reprenait. Ça critiquait.*») формує сценічний простір. Короткі, уривчасті фрази імітують хаотичний, фрагментарний ритм репетиції, відтворюючи акустичну атмосферу закулісся. Уже тут словесний текст моделює звукову реальність, таку як гучність, повтор, дисонанс.

Кульмінаційним моментом стає опис кантатриси: «*Immobile, rayonnante, la cantatrice laissait son chant vibrer dans son corps muté sous nos yeux en instrument de chair*». Тут відбувається ключове інтермедіальне перетворення: тіло → музичний інструмент. Лексеми *vibrer, instrument de chair, timbre, rondeur, miel* переводять акустичні характеристики у тілесно-сенсорну площину. Тембр голосу пояснюється через фізичність: «*sa poitrine palpitante*», «*ses épaules douces*», «*sa taille large*». Таким чином, звук перекодовується в матеріальність, а музика стає видимою і тілесною. Це типовий приклад трансформаційної інтермедіальності: музичний медіум інтерпретується через образотворчо-тілесні коди, що підкреслюють їхню характеротвірну функцію.

Італійський фрагмент арії «*Dove sono i bei momenti Di dolcezza e di piacer...*» вводить інший рівень перекодування: вербальний текст опери інтегрується у прозову тканину роману. Персонаж зізнається: «*Comprendais-je les paroles ?*», тобто буквальне значення не є визначальним. Смісл народжується не через раціональне розуміння, а через афективний вплив. Музика трансформується в екзистенційний досвід: «*Mozart l'a inventé et me l'a administré*». Дієслово *administrer* метафоризує музику як ліки, як терапевтичну субстанцію. Відбувається ще одне мапування: музика → лікування / духовне відновлення.

Таким чином, у фрагменті простежується кілька рівнів трансформації:

- звук → тілесна вібрація;

- голос → інструмент;
- опера → прозаїчний наратив;
- музичний досвід → психологічне зцілення.

Словесний текст не просто описує музику, а імітує її вплив, відтворюючи динаміку наростання, паузи, резонанс. Інтермедіальність тут полягає у збагаченні смислового поля через взаємодію музичного, тілесного та вербального кодів. Музика Моцарта стає структурним принципом організації епізоду: від хаотичної репетиції до гармонійного, майже сакрального переживання.

Отже, трансформаційна інтермедіальність у цьому фрагменті полягає в тому, що музичний медіум не залишається зовнішнім об'єктом опису, а проникає у внутрішній простір персонажа, змінюючи його сприйняття світу й самого себе.

На прикладі іншого фрагменту роману Е.-Е. Шмітта «La Part de l'Autre» можна розглянути вербальні описи живопису, які трансформуються в тексті та передають візуальну картинку читачу, що набувають сюжетотвірної та просторово-композиційної функцій:

*«Livré à ses crayons et ses pinceaux, Adolf eut un instant de panique. Il ignorait par quoi commencer. Devait-il faire un fond avant de **dessiner les sujets** ? L'inverse ? **Fusain ? Crayon ? Gouache ? Huile ?** Il n'en savait fichtrement rien. Allons ! Il ne pouvait pas être un imposteur puisqu'on l'avait admis à l'Académie des beaux-arts <...> Ses pensées n'étaient plus occupées que par ces blocs de chair, leur rendu sur **la planche, le mélange des couleurs, la façon de marbrer le rose avec le blanc pour évoquer le gras du jambon, de rougir un fond noir pour faire apparaître le cœur profond de l'aloïau, pulvériser du beige sur le gris pour rendre goûteuses les rillettes, polir au doigt les volumes du cervelas, trouver une brosse dure aux poils espacés pour reconstituer la chair grêlée du salami**<...> **Les tableaux de Cranach et Breughel montrant l'enfer comme une rôtissoire lui semblaient maintenant une vision édénique de l'au-delà.**» (Schmitt, 2003, p. 16).*

Запропонований фрагмент демонструє достатньо показовий вимір інтермедіальності у трансформаційному ракурсі, тобто живопис не просто

згадується в художньому тексті, а проходить глибоку трансформацію, змінює свою форму, сенси або переноситься в інший семіотичний код.

Фрагмент побудований на перетині художнього наративу та візуального мистецтва, тобто живопису, але з яскравою метафоричною трансформацією. Традиційні об'єкти художнього зображення, а саме: фон, композиція, вибір техніки – вугілля, акварель, олія; підмінюються «суб'єктами» з кулінарної сфери: м'ясо, ковбаси, шинка, паштети – *le gras du jambon, l'loyau, les rillettes, les volumes du cervelas, la chair grêlée du salami*. Таким чином, живопис стає своєрідною «гастрономічною живописною» метафорою. Класичний іконографічний репертуар (натюрморт, портрет, біблійні сюжети) замінено на «портрети» м'яса, які описані з художньою точністю, але передані через смакову лексику.

Посилання на Кранаха і Брейгеля – пряма інтермедіальна ремінісценція. Картини цих майстрів, де «*l'enfer comme une rôtissoire*», знову трансформуються: «пекельна кухня» перетворюється на райське бачення «*vision édénique*». Отже, класичні живописні образи переінтерпретуються через кулінарно-тілесний досвід героя. Такий перенос підсилює тілесно-матеріальну образність і демонструє яким чином художній дискурс здатний не тільки відтворювати візуальне, а й перетворювати його у багатоканальний сенсорний досвід, взаємозв'язок яких породжує утворення власної семіотичної системи.

Очевидним є те, що цей різновид інтермедіальності відзначається гетерогенністю, зумовленою як типом залученої інформації, так і способами її інтеграції у структуру французького художнього тексту. Незважаючи на внутрішню варіативність, спільною рисою для таких випадків є те, що сам процес інкорпорації передбачає трансформацію коду одного виду мистецтва (його медіального ресурсу) у систему іншого домінувального виду мистецтва.

У руслі нашого дослідження домінувальним є французький художній дискурс, що задає провідні параметри семіотичної організації. Така кросмодальна трансформація зумовлює ускладнення семіотичної структури тексту та може проявлятися у кількох формах. Зокрема, однією з них є референція, а саме вербальне згадування в художньому тексті іншого виду мистецтва або феноменів,

які з ним асоціюються, що становить вияв інтермедіальності на номінативному рівні.

Це можна спостерігати при згадуванні або цитуванні власних назв, а саме імен насправді існуючих художників та/або композиторів та їхніх музикальних витворів: *Mozart, les tableaux de Cranach et Breughel, l'Académie des beaux-arts*.

Достатньо чітко можна спостерігати *референцію* у наступному фрагменті роману «Ma vie avec Mozart», а точніше апеляцію до відомої опери австрійського композитора В. А. Моцарта «Чарівна флейта», ключові слова якої передають на наративному рівні комплексну звукову картину опери та мають метанаративну функцію:

*«Cher Mozart,*

*En écoutant **La Flûte enchantée**, j'ai retrouvé l'air de mon enfance. Merci d'avoir répondu à ma question.*

*Quelle magnifique idée tu as eue : créer un duo d'amour qui ne soit pas un duo d'amants ! L'homme et la femme qui chantent ensemble ne sont pas destinés l'un à l'autre, chacun manifeste son aspiration à aimer, pourtant chacun se tournera bientôt ailleurs : **Pamina s'offrira à Tamino, Papageno à Papagena**. Cependant, Pamina et Papageno joignent leurs voix pour célébrer l'amour.»* (Schmitt, 2005, p. 49).

Уже сама форма звернення «*Cher Mozart*» створює ефект діалогу з композитором, тобто з автором іншого медіуму – музичного. Таким чином, музичний твір стає співрозмовником у площині вербального наративу.

Фраза «*En écoutant La Flûte enchantée, j'ai retrouvé l'air de mon enfance*» демонструє семантичну багатозначність лексеми *air*: це водночас і «арія», і «повітря», і «атмосфера». Завдяки цьому відбувається подвійне перекодування: музичний мотив перетворюється на екзистенційний простір пам'яті. Опера функціонує не лише як культурний текст, а як тригер особистісної ідентичності персонажа. Музичне переживання набуває автобіографічного виміру.

Особливо показовим є аналіз дуету: «*créer un duo d'amour qui ne soit pas un duo d'amants*». Тут автор наративу концептуалізує музичну форму (*duo*) як модель стосунків. Відбувається семіотичне зміщення: музичний термін інтерпретується в

антропологічній площині. Підкреслення того, що Паміна й Папагено «*ne sont pas destinés l'un à l'autre*», але «*joignent leurs voix pour célébrer l'amour*», акцентує на розмежуванні між еротичним коханням і універсальним почуттям любові. Отже, музична структура дуету стає концептуальною моделлю співіснування різних форм любові.

Імена персонажів *Pamina, Tamino, Papageno, Papagena* виконують функцію культурних маркерів, що активують у читача фонові знання про оперу. Це приклад інтертекстуальної та інтермедіальної взаємодії: словесний текст спирається на музично-драматичний першоджерело, але не відтворює його повністю, а переосмислює. Наратив не описує сценографію чи мелодію безпосередньо, проте через ключові слова (*duo, chantent ensemble, joignent leurs voix*) формує уявну акустичну картину, де читач «чує» гармонійне поєднання голосів.

Отже, референція до «Чарівної флейти» виконує кілька функцій: активує звукову пам'ять і культурний контекст; перетворює музичну форму на модель емоційної комунікації; збагачує наративний рівень через залучення оперного коду; інтегрує індивідуальний досвід персонажа у ширший європейський культурний канон.

Таким чином, референційна інтермедіальність у цьому фрагменті полягає не лише в прямій згадці опери, а у семіотичному перенесенні її структурних і тематичних елементів у прозовий дискурс, де музика стає способом осмислення любові, пам'яті та внутрішньої цілісності персонажа.

Наступний вияв інтермедіальності можна спостерігати у вигляді інкорпорації, що виявляється на змістовому рівні художнього дискурсу і полягає в алюзивному введенні образів або сюжетів іншого виду мистецтва чи літературного тексту, що супроводжується певною трансформацією образів або сюжетів. Такий тип інтермедіальності простежується, зокрема, у використанні власного імені персонажа з іншого твору, яке фактично слугує відсиланням до цілісного сюжетного комплексу.

Зокрема, це явище можна відзначити у романі Е.-Е. Шмітта «*Lorsque j'étais une oeuvre d'art*», в якому вбачаємо алюзію на міфологію, а саме використання

власних імен міфологічних героїв (*Zeus, Adam*), а також не менш важливим фактом постає імпліцитна алюзивність на міф про Пігмаліона, який оживив власну скульптуру:

*«L'opération eut lieu une nuit de lune rousse. Elle dura douze heures <...> – Incroyable ! Merveilleux ! Surprenant ! Inouï ! s'exclamait-il en me démaillant et me talquant. Chaque jour il s'émerveillait davantage devant moi. Sans nul doute, je tenais je ne sais quelle promesse. Il vantait l'harmonie, l'audace de ma personne <...> Il jubilait, il applaudissait, il exultait. J'avais le sentiment d'être une photographie qui apparaissait chaque jour un peu plus dans son bain révélateur. – Tu es mon œuvre, mon chef-d'œuvre, mon triomphe!»*

*«– À quoi est-ce que je ressemble ? – Tu ne ressembles à rien de connu car l'art n'est pas imitation. Tu es mon geste. Tu es ma vérité.»*

*«C'est d'une médiocrité consternante, pour un dessinateur. Moi, je ne mange pas de ce pain-là. J'innove. Je transcende. J'ouvre une voie. Sans moi, l'humanité ne serait pas ce qu'elle est.»*

*«– Je vous présente donc, pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, une sculpture vivante <...> Zeus-Peter Lama s'approcha de moi et me regarda avec fierté. Quand je dis « me regarda », je dois préciser qu'il s'agissait de mon corps car Zeus, depuis l'opération, ne croisait plus mes yeux, sans doute parce qu'ils subsistaient comme une des rares parties de mon être qu'il n'avait pas retravaillées.» (Schmitt, 2002, p. 38).*

Наведений фрагмент є яскравим прикладом інтермедіальної інкорпорації, оскільки художній текст вербальними засобами моделює простір та естетику іншого виду мистецтва – образотворчого і скульптурного, що набувають сюжетотвірної та характеротвірної функцій.

Автор інтегрує в наратив алюзії на *процес створення твору мистецтва* – опис операції та подальшого милування результатом подано в термінах художньої майстерні: *«chef-d'œuvre, mon geste, sculpture vivante»*. Це не просто метафора, адже персонаж буквально «перетворений» на арт-об'єкт, що імплікує запозичення сюжетного мотиву з іншого мистецького дискурсу – *пластичних мистецтв*.

Порівняння з фотографією у проявнику («*une photographie qui apparaissait... dans son bain révélateur*») переносить художній ефект із площини скульптури до площини фотографії, створюючи багатопланову медіальну взаємодію.

Використання термінів і концептів мистецької критики, зокрема *harmonie, audace, vérité, transcender, ouvrir une voie*, викликає культурні конотації з історією мистецтва, де автор, у цьому творі це Zeus-Peter Lama, постає як художник-новатор авангарду. Таким чином, французький художній текст імплікує цілий шлейф художньо-естетичного контексту, що існує поза межами сюжету роману та підкреслює метанаративну функцію.

Отже, цей фрагмент можна визначити як трансформаційну інтермедіальну інкорпорацію, тобто художній текст не лише включає образи й мотиви з іншого виду мистецтва, а й надає їм нової семантики, вбудовуючи їх у художній наратив та онтологію персонажів, а коди пластичних мистецтв не просто ілюструють сюжет, а стають конструктивним елементом наративу, формуючи філософську колізію між авторством і свободою.

До явища інкорпорації можна віднести й інтеграцію у фабулу літературного твору фікційних біографій митців, які не мають реальних прототипів і є результатом авторської художньої уяви і яких доцільно кваліфікувати як інтермедіальних.

Створення інтермедіального героя-митця – особистості, яка безпосередньо або опосередковано пов'язана з мистецькою діяльністю, є неможливим без інтеграції інтермедіальних складових. Причетність до мистецтва на вербальному рівні здійснюється через застосування лексичних одиниць, репрезентативних для відповідної художньої сфери (*peinture, paille, buste, statue, génie, gloire etc.*), що породжує характеротвірну функцію :

«*Je le suppliai : – Expliquez-moi qui vous êtes, monsieur <...> Il se leva, but une gorgée, haussa les épaules et fixa ses yeux perçants sur moi.*

– *N'y allons pas par quatre chemins : je suis **un génie**. Je n'en serais pas un si je l'ignorais, d'ailleurs. Je me suis fait connaître à l'âge de quinze ans par **mes peintures sur savon noir**. À vingt ans, je sculptais **la paille**. À vingt-deux, j'ai coloré le Danube. À vingt-cinq, j'ai emballé **la statue de la Liberté dans du papier tue-mouches**. À trente ans,*

*j'ai achevé ma première série de **bustes en miel liquide**. Après, tout s'est enchaîné... Je n'ai jamais ramé, mon jeune ami, jamais bouffé des nouilles ni de la vache enragée. J'ai toujours eu le cul dans le beurre, **je suis connu et reconnu dans le monde entier**, sauf par des cas psychiatriques comme vous, chacun de mes gestes vaut une fortune, le moindre gribouillis me rapporte le salaire à vie d'un professeur, **je suis riche à crever** mais pas près de crever pour autant. Bref, pour dire les choses en peu de mots, j'ai **le génie, la gloire, la beauté et l'argent**. Agaçant, non?» (Schmitt, 2002, p. 14-15).*

Поданий фрагмент репрезентує інтермедіальність не на рівні прямої присутності іншого мистецтва в тексті, а як *дискурсивну трансформацію художніх медіумів у вербальний наратив*. Персонаж, який самопроголошує себе «*génie*», конструює власну ідентичність через перелік мистецьких практик, кожна з яких апелює до іншої художньої системи (живопис, скульптура, інсталяція, перформанс, ленд-арт). У такий спосіб мистецтво не зображується, а перекладається мовою оповіді, що і становить сутність трансформаційної інтермедіальності та наділяє метанаративною функцією.

Лексична організація монологу вибудовується за принципом градаційного переліку, а саме: *à quinze ans...*, *à vingt ans...*, *à vingt-deux...*, *à vingt-cinq...*, який імітує хронологію художнього становлення. Така структура має наративно-семіотичну функцію: вона формує ілюзію безперервного творчого розвитку, але водночас *деконструює саму ідею мистецтва* через абсурдність і матеріальну нестабільність названих медіумів, наприклад: *savon noir, paille, miel liquide, papier tue-mouches*.

Особливу роль відіграє семантика матеріалів, які належать до побутового, нестійкого або швидкопливного світу. Завдяки цьому відбувається трансформація традиційних художніх кодів: скульптура і живопис втрачають ознаки «високого» мистецтва й набувають рис перформативного жесту або медійного скандалу. Таким чином, у мовному плані фіксується зсув від естетичної до ринково-медійної логіки мистецтва.

Синтаксична організація висловлювання – наддовгі конструкції з парцеляцією та розмовною лексикою (*le cul dans le beurre, riche à crever, bouffé des*

*nouilles*) – сприяє демістифікації образу митця. Вербальний код трансформує інтермедіальний досвід у форму саморекламного дискурсу, близького до медійного інтерв'ю або стендап-монологу. Отже, художня діяльність подається не як творення смислу, а як *серія публічних жестів*, кожен з яких має комерційну та символічну вартість.

В аспекті наративної семіотики, цей монолог є актом самоконструювання через мову, де інтермедіальні коди слугують інструментом легітимації влади персонажа. Мистецтво перестає бути автономною сферою й функціонує як дискурсивний ресурс, що дозволяє героєві домінувати над співрозмовником. Таким чином, трансформаційна інтермедіальність реалізується як перехід від мистецького акту до мовного акту влади.

Отже, проаналізовані фрагменти демонструють, що трансформаційна інтермедіальність у французькому художньому тексті реалізується через вербалізацію та переосмислення художніх медіумів. Інші мистецтва не відтворюються безпосередньо, а трансформуються у мовні конструкції, які виконують функцію семіотичного кодування ідентичності, статусу та влади.

У такому контексті інтермедіальність постає не як сума міжмистецьких елементів, а як динамічний процес перекодування, у якому вербальний текст поглинає й перетворює інші знакові системи. Це дозволяє розглядати трансформаційну інтермедіальність як важливий лінгвально-наративний механізм сучасного французького художнього текстотворення, що відображає зміну ролі мистецтва в умовах медіалізованої культури ХХ–ХХІ ст..

### **3.1.3 Перекодування як одна з ключових форм інтермедіальності у французькому художньому тексті**

Ще однією формою інтермедіальності є перекодування. Воно реалізується на смислового рівні і полягає у репрезентації одного медіуму через інший, що супроводжується переходом із однієї семіотичної системи до іншої. У контексті художнього дискурсу – це, зокрема, трансформація у вербальну систему знаків.

Таким чином, перекодування можна розглядати як своєрідний «переклад» художнього повідомлення з однієї мистецької форми в іншу із застосуванням відповідних знакових кодів (Wolf, 2011).

Мови мистецтв виступають різними кодувальними системами, які забезпечують семіотичну організацію повідомлення. У процесі взаємодії різнорідних мистецьких мов окремі фрагменти художнього тексту можуть бути закодовані різними кодами.

Перекодування як одна з ключових форм інтермедіальності поділяється на два основні типи: *денотативно-образний та образно-символічний*.

*Денотативно-образний тип інтермедіальності* реалізується через екфрастичний опис мистецького твору або процесу його створення та ґрунтується на принципі іконічності (Wolf, 2011; Clüver, 2007). Такий опис може стосуватися різних видів мистецтва, що сприяє встановленню зв'язків між художнім текстом, який виступає провідною мистецькою формою, та іншими видами мистецтва, зокрема:

- із живописом. Взаємодія може проявлятися через звернення до живопису, коли в художньому дискурсі відтворюється зміст полотна, спосіб зображення об'єктів, композиційні особливості чи інші елементи, що сприймаються візуально та породжують просторово-композиційну функцію:

*«Et comment appelleras-tu **ce tableau** ? demanda Neumann dont le regard passionné ne quittait plus **la toile**.*

– *Le Dictateur vierge. Adolf prit **un pinceau fin en soie** et s'approcha du chevalet.*

– *Tiens, j'écris le titre dans le cadre. Le Dictateur vierge par Adolf H. Une fois les lettres tracées de son écriture ronde presque enfantine, il s'éloigna pour juger de l'ensemble. Il avait réussi **une composition** surprenante. Un homme nu au teint cireux, émasculé, l'entrejambe lisse et dépourvu de toute pilosité, marchait sur une population d'individus pas plus gros que des souris. Les victimes brandissaient des petits drapeaux noirs où venait gicler leur sang. **Le peuple écrasé était composé d'individus tous différents par la couleur, la taille, la race, la beauté** ; il y en avait même deux qui ressemblaient au géant, les deux qu'il étranglait entre ses orteils. Des séraphins, dans*

*l'angle droit du ciel, jouaient de la musique mais l'on voyait, à l'énorme poing qui, menaçant, montait vers eux, qu'ils seraient, eux aussi, pulvérisés.»* (Schmitt, 2003, p. 298-299).

Наведений фрагмент роману Е.-Е. Шмітта «La Part de l'Autre» містить опис детального словесного відтворення живописного полотна. Реального зображення ми не бачимо, але через мовні засоби отримуємо візуально насичену, композиційно вибудовану картину. Таким чином, відбувається заміна семіотичної системи: мова живопису, а саме кольори, лінії, перспектива, пропорції, вербалізується через художній дискурс за допомогою лексем, стилістичних фігур, метафор зокрема, синтаксичної організації.

Епізод передає конкретний мистецький твір – описує як сам процес його створення (нанесення назви пензлем), так і результат (готова композиція). Автор дотримується принципу іконічності: збережено просторову логіку полотна («*Des séraphins, dans l'angle droit du ciel*»), що дозволяє читачеві «бачити» картину.

Оскільки фрагмент має багато ключової лексики, її можна розподілити на певну термінологію:

Мистецька термінологія: *toile* (полотно), *pinceau fin en soie* (тонкий шовковий пензель), *cadre* (рамка), *composition* (композиція); *процедурні елементи*: опис написання назви, відходу художника для оцінки загального враження (*Le Dictateur vierge. Adolf prit un pinceau fin en soie et s'approcha du chevalet. – Tiens, j'écris le titre dans le cadre. Le Dictateur vierge par Adolf H. Une fois les lettres tracées de son écriture ronde presque enfantine, il s'éloigna pour juger de l'ensemble.*); *візуально-символічні деталі*: поєднання еротичного, політичного та релігійного мотивів (емаскульований диктатор «*Le Dictateur vierge*», страждання народу «*Le peuple écrasé*», серафими «*Des séraphins*»).

- з архітектурою / урбаністикою. Прикладом художнього дискурсу в якому можна побачити вербальне відтворення всього того, що пов'язано з архітектурою можна вважати роман М. Уельбека «La Carte et le Territoire». Розглянемо більш детально його фрагмент:

*«Il s'arrêta au coin de l'avenue Trudaine, tourna son regard sur la droite et il sut. Quelques dizaines de mètres plus loin étaient situés les bureaux où son père avait travaillé dans les dernières années. Il n'y était venu qu'une fois, peu après le décès de sa grand-mère. Le cabinet venait de s'installer dans ses nouveaux locaux. Après le contrat du centre culturel de PortAmbonne, ils avaient ressenti la nécessité d'une montée en gamme, le siège social devait maintenant être situé dans un hôtel particulier; de préférence dans une cour pavée, à la rigueur dans une avenue plantée d'arbres. Et l'avenue Trudaine, large, d'un calme presque provincial avec ses rangées de platanes, convenait parfaitement à un cabinet d'architectes d'un certain renom»* (Schmitt, 2003, p. 70).

Пропонований фрагмент насичений урбаністичною лексикою французькою мовою, яка детально описує як простір так і окремі місця: «*hôtel particulier*», «*cour pavée*», «*avenue plantée d'arbres*» – це терміни та образи, що належать архітектурному та міському просторовому дискурсу. Вони відсилають до конкретних архітектурних форм і середовищ, що включає в себе просторово-композиційну функцію.

Вербальне відтворення зберігає принципи архітектури – масштабність (*avenue large*), матеріальність (*cour pavée*), ландшафтне доповнення (*platanes*).

Автор подає сцену як архітектурну візуалізацію: персонаж «зупиняється на розі (*Il s'arrêta au coin*)», «повертає погляд (*tourna son regard sur la droite*)», ми сприймаємо локацію через оптику руху і зміни точки зору, подібно до того, як архітектор пропонує огляд простору.

Тут архітектурні деталі мають знакову функцію – вони сигналізують про «*montée en gamme*», підвищення престижу, репрезентативність. Це *інтермедіальний перетин* архітектури і соціальної семіотики: будівля стає носієм статусу.

Також можна розглянути епізод з роману Е.-Е. Шмітта «*La Part de l'Autre*», в якому також яскраво виражені приклади вербальної інтермедіальності, де архітектурний та пейзажний коди поєднуються з художніми прийомами, що імітують візуальне мистецтво та скульптуру.

*«Vienne s'était immobilisée dans un temps sale de novembre. Un froid gris et tenace figeait l'atmosphère comme du ciment. Les arbres se dépouillaient et, pendant que les rares haies s'éclaircissaient, branches et troncs fonçaient. Les avenues naguère vertes et fleuries devenaient des allées de cimetière, les anciennes frondaisons tendaient leurs doigts secs vers un ciel d'ardoise, et les pierres viraient à la dalle funéraire.»*

У представленому фрагменті прослідковуються як візуально-просторові коди так і семіотичні, що виконують як просторово-композиційну, так і сюжетотвірну функцію. *«Vienne s'était immobilisée...»* – місто постає як застиглий об'єкт, майже як архітектурна модель чи міська інсталяція; *«comme du ciment»* – метафора напряму вводить будівельний матеріал, переносячи атмосферу у площину архітектурної образності; *«les arbres se dépouillaient et, pendant que les rares haies s'éclaircissaient, branches et troncs fonçaient»* – дерева, що тягнуться вгору, уподібнюються до кам'яних форм, а камінь асоціюється з надгробними плитами.

Вулиці (*avenues*) змінюють свій семантичний статус – із зелених і квітучих вони перетворюються на *«allées de cimetière»*. Це архітектурно-пейзажна метафора, яка переводить публічний простір у простір пам'яті та смерті.

Щодо наповнення епізоду кольоровою гамою: сірий, чорний, сланцевий (*gris, noir, d'ardoise*) відтінки створюють палітру, характерну для архітектурної фотографії у чорно-білому форматі або для старих гравюр. Камінь (*pierres, dalle funéraire*) – не просто деталь, а символ остаточності, пам'яті, історичної тягlosti.

Простір Відня тут не лише описаний, а й *емоційно кодифікований* – він втілює стан «похмурого листопада» та психологічну інертність.

Архітектурні й природні елементи перетворюються на *мнемонічний ландшафт*, у якому місто є одночасно матеріальним і метафоричним носієм смерті, зупинки часу та втрати життєвої енергії.

- із музикою. Для більш детального аналізу можна взяти фрагмент з твору Е.-Е. Шмітта «Ma vie avec Mozart»:

*«Un désir vague et inquiet me tourmente constamment, mon sang bouillonne, ma tête se retourne sur ce qui passe ; je ne vois que certaines girouettes bien huilées qui se montrent aussi vives que moi. Dès qu'il déboule en scène, **ton Chérubin**, léger comme un*

*papillon qui voudrait butiner toutes les fleurs du printemps, changeant de direction avec le vent, versatile, soumis à des caprices qui le dépassent, m'a soufflé qu'il venait pour moi. Chérubin impulsif et impatient, Chérubin qui ne parvient pas à s'exprimer et qui s'exprime si bien... Il ne déclame pas, il murmure, il frissonne, il enchaîne des phrases brouillonnes, négligées, qui peinent à former une mélodie, variant le rythme et l'intensité. Ce frémissement de chant traduit le frémissement d'un être, vibration musicale de l'adolescence.»* (Schmitt, 2005, p. 13).

Вербальний текст у пропонованому фрагменті моделює риси музичного виконання та перетворює персонажа на живу музичну партію. Фрази «*il murmure, il frissonne, il enchaîne des phrases brouillonnes*» демонструють імпровізацію, музичний темп та ритміку. «*Chérubin*» – назва арії Моцарта, яку описує автор, використовуючи ряд лексичних маркерів: *murmure, frissonne, mélodie, rythme, intensité, chant*, які виконують як характеротвірну, так і сюжетотвірну функції.

- з театром. Для прикладу продовжимо аналізувати твір Е.-Е. Шмітта «*Ma vie avec Mozart*», але саме епізод, в якому на вербальному рівні описується старий театр, його образ, занепада атмосфера:

*«En entrant dans la salle, je ne remarquai d'abord que le délabrement des sièges, la poussière qui panait le velours, l'humidité qui décollait les papiers et cloquait les peintures. Ce vieux théâtre moisi qui venait de traverser un siècle sans rénovations me sembla conforme à ma vision du cosmos puisque, en tout, je ne relevais que la pourriture. Le travail s'amorça. De la fosse, un piano accompagnait les chanteurs que malmenaient un metteur en scène et sa nuée d'assistants. Ça gueulait. Ça reprenait. Ça critiquait. Le spectacle s'ébauchait laborieusement. Je m'ennuyais sans excès. De toute façon, rien ne m'intéressait.»* (Schmitt, 2005, p. 7).

Лексичні одиниці «*théâtre, scène, metteur en scène, assistants, spectacle*» є чіткими маркерами театрального світу. Драматургічна структура проявляється у процесі створення спектаклю: «*...ça gueulait. Ça reprenait. Ça critiquait.*». «*De la fosse, un piano accompagnait les chanteurs*» – музичний супровід представлений як частина театральної інфраструктури. Опис простору (*délabrement des sièges, poussière, humidité, peintures cloquées*) активує візуальний канал сприйняття.

Архітектурні деталі подані як сценографічні маркери, що задають настрій усього «спектаклю», де глядач бачить «декорації» старого світу. Порівняння з космосом (*conforme à ma vision du cosmos*) виводить архітектурний код на філософський рівень, що демонструє темпоритмічну та просторово-композиційну функції.

- з кінематографом (цифрові інтермедіальні коди). Прикладом трансформації кінематографічного образу в літературному дискурсі, що поєднує опис візуального ряду, обставин його репрезентації та інтерпретацію художніх ефектів, постає фрагмент з роману Е. Вюяра «L'Ordre du jour», де відображена саме онтологічна інтермедіальність, яка полягає в тому, що сам спосіб існування історії в романі мислиться й відтворюється через інші медіа, насамперед кінематограф, фотографію та документально-репортажний архів, що виражає метанаративну функцію. Інакше кажучи, минуле постає не як «життєва реальність», а як кінематографічно зрежисоване видовище, яке до нас приходять через образи, кадри, звукоряд, десятиліттями тиражовані медіа.

*«...Ah ! mais on dirait un film comique : un Führer ivre de colère, des mécanos courant sur la chaussée, des ordres hurlés à la hâte dans la langue râpeuse et fébrile du Troisième Reich. Et puis une armée, lorsqu'elle se rue sur vous, lorsqu'elle défile à trente-cinq à l'heure sous le grand soleil, ça en bouche un coin. Mais une armée en panne, ce n'est plus rien du tout. Une armée en panne, c'est le ridicule assuré. Le général se fait passer un de ces savons ! Hurlements, injures ; Hitler le tient pour responsable de ce fiasco. Il fallut dégager les véhicules lourds, tracter quelques tanks, pousser quelques automobiles, afin de laisser passer le Führer. Il arriva enfin à Linz à la nuit tombée.»* (Vuillard, 2021, p 57-58).

Цей епізод подає історичну сцену (початок аншлюсу Австрії) через інтермедіальну оптику кіно та свідомо трансформує її в естетизоване видовище, демонструючи, як подія опиняється в полоні медійної репрезентації.

*Кінематографічний код:*

Фраза «*On dirait un film comique*» одразу перетворює історичну реальність на кіножанр – знижений, пародійний, що відтворює темпоритмічну функцію. Опис сцени (*Führer ivre de colère... mécanos courant... hurlements...*) вибудовується як

швидка монтажна послідовність кадрів, типова для німої комедії або «slapstick»: поспіх, гонитва, паніка. Такий кінематографічний ракурс відриває подію від серйозного історичного нарративу, замість величної мілітарної хроніки – *театр абсурду*.

*Розконструювання пропагандистського образу (ефект демістифікації):*

Парадокс: *армія, що в'їжджає під фанфари* має справляти велич, але тут: *танки ламаються, солдати штовхають авто* («*une armée en panne, c'est le ridicule assuré*»). Використані *звуконисні репліки* – *hurlements, injures, savon* – посилюють ефект театральної буфонади. Наведені елементи покликані *перекодувати величну історію в комічний фільм* як спосіб *деконструкції тоталітарного міфу про могутність рейху*.

Фрагмент реалізує *кінематографічну онтологічну інтермедіальність*, переносячи історичну подію в сферу кіношної комедії, де постмонтована “масова” репрезентація демістифікує реальність. Вербальний текст імітує монтаж і жанровий код slapstick-комедії, щоб підважити міфологічний образ нацистського тріумфу, показуючи, що історія постає перед нами як *постановка*, а не *подія*.

- із фотографією. В цьому випадку варто повернутися до роману М. Уельбека «La Carte et le Territoire», в якому фото, карти, фотокартки відіграють ключову роль для передачі будь-якої інформації:

«*« Les photos que tu avais demandées ... » Il y avait là une cinquantaine de tirages sur papier glacé, de format A4 <...> Les photographies étaient claires et bien exposées, dénuées d'ombre, prises pratiquement à la verticale, elles ne se recoupaient que très peu, l'ensemble reconstituait fidèlement le sol de la pièce. Elle avait également reçu quelques conclusions préliminaires sur l'arme de la décollation, de l'homme comme du chien, qui avaient été, tous s'en étaient rendu compte, d'une propreté et d'une précision exceptionnelles : il n'y avait presque pas eu de projections de sang, alors que le canapé, la zone entière auraient dû être aspergés.*» (Houellebecq, 2010, p 190-191).

У пропонованому фрагменті реалізується інтермедіальна взаємодія літературного нарративу та фотографії як візуального медіума. Словесний опис відтворює технічні параметри знімків («*claires et bien exposées, dénuées d'ombre,*

prises pratiquement à la verticale»)), що підкреслює їхню документальність і надає оповіді відтінку криміналістичної точності.

Фотографія постає не лише як засіб фіксації, а як інструмент просторової реконструкції, адже автор акцентує на її здатності «fidèlement reconstituer le sol de la pièce», тобто створити цілісну картографію місця злочину. Одночасно на рівні інтермедіальності відбувається перекодування: візуальне (знімок) трансформується у вербальне (опис).

Таким чином, фотографічний образ стає подвійним медіатором: він документує реальність і водночас, через літературний текст, перетворюється на художній знак, що підкреслює напружене співіснування об'єктивності та травматичної емоційності та відіграє сюжетотвірну функцію.

*«Le père de son père avait été photographe – ses propres origines se perdant dans une sorte de flaque sociologique peu ragoûtante, stagnant depuis des temps immémoriaux, essentiellement constituée d'ouvriers agricoles et de paysans pauvres. Qu'est-ce qui avait bien pu amener cet homme issu d'un milieu misérable à se trouver confronté aux techniques naissantes de la photographie ? Jed n'en avait aucune idée, son père pas davantage ; mais il avait été le premier d'une longue lignée à sortir de la pure et simple reproduction sociale du même. Il avait gagné sa vie en photographiant le plus souvent **des mariages, parfois des communions, ou des fêtes de fin d'année d'une école de village**. Vivant dans ce département depuis toujours abandonné, laissé à l'écart qu'est la Creuse, il n'avait presque pas eu l'occasion de photographier d'inaugurations de bâtiments, ni de visites d'hommes politiques d'envergure nationale.»* (Houellebecq, 2010, p. 23-24).

Ще один фрагмент цього роману, який є яскравим прикладом інтермедіальності через фотографію як соціальний та онтологічний код. Фотографія вимальовується не як естетичний об'єкт, а як соціальна практика. Описані жанри (весілля, причастя, шкільні свята) відповідають функції фотографії як ритуалу, що фіксує перехідні моменти життя (rites de passage).

Автор протиставляє злиденне селянське походження родини появі в ній фотографа, який розриває замкнене коло суто соціального відтворення (*pure*

*reproduction sociale*). Фотографія в цьому контексті постає як атрибут модерності й інструмент соціальної мобільності: вона функціонує як своєрідний соціальний ліфт, що дає змогу персонажеві подолати бідність і вийти за межі традиційної станової детермінованості. Завдяки опануванню новітніх візуальних технік персонаж стає посередником між локальною сільською спільнотою та ширшим, модерним світом образів і технологій. Текст описує взаємодію художнього тексту з іншим медіумом – фотографією, але не через естетичні властивості кадру, а через історію професії та соціального досвіду.

Фотографія існує у світі тексту як професія, практика, культурний код, а не лише як образ. Література намагається відтворити біографію через оптику медіа: лінія походження персонажа = історія фотографічного ремесла.

Фрагмент ілюструє *соціально-онтологічну інтермедіальність фотографії*, в якій вона не просто описується у тексті, а стає механізмом зміни соціального буття персонажів; художній дискурс в свою чергу переосмислює фотографію як символ виходу з замкненого кола спадковості, що показує, що фотографія у романі – не лише зображення, а й культурний та антропологічний код, що вплітається в наратив.

У системі наративно-семіотичного осмислення інтермедіальності особливого значення набуває наступний не менш важливий образно-символічний тип перекодування, що ґрунтується не на безпосередньому відтворенні сенсорного досвіду, а на вербалізації емоційно-експресивного враження, спричиненого мистецьким феноменом. На відміну від іконічних зображувальних форм мистецтва, які апелюють до візуальної репрезентації та мають відносно стабільні номінативні відповідники в мові, такі мистецькі практики, як музика, позбавлені чітких референтів у навколишньому просторі й не піддаються однозначному вербальному кодуванню.

У художньому тексті це зумовлює специфічний механізм інтермедіального перекодування, за якого первинний мистецький код трансформується у систему символічних образів, метафоричних структур та емоційно маркованих мовних одиниць. Таким чином, інтермедіальність постає не як опис іншого виду мистецтва,

а як семіотичний процес осмислення внутрішнього досвіду суб'єкта, де мовні засоби фіксують не сам мистецький об'єкт, а його екзистенційний та афективний резонанс.

Саме в цьому контексті образно-символічний тип інтермедіальності дозволяє простежити, яким чином французький художній текст ХХ–ХХІ ст. інтегрує невербальні мистецькі коди у власну наративну структуру, перетворюючи їх на лінгвальні маркери переживання, інтерпретації та смислотворення.

Для образно-символічного аналізу інтермедіальності повернемося до роману Е.-Е. Шмітта «*Ma vie avec Mozart*». На нашу думку він є одним з найбільш вдалих творів для аналізу пропонованого типу, оскільки відтворення інших мистецьких форм здійснюється не безпосередньо, а вербалізується через емоційно-експресивні та символічні структури.

Проаналізуємо такі фрагменти цього роману:

*«C'est lui qui a commencé notre **correspondance**. Un jour, pendant l'année de mes quinze ans, il m'a envoyé une musique. Elle a modifié ma vie. Mieux : elle m'a gardé en vie. Sans elle, je serais mort. Depuis, je lui écris souvent, petits mots griffonnés au coin d'une table pendant l'élaboration d'un livre, ou longues missives rédigées la nuit lorsqu'un ciel dépourvu d'étoiles pèse au-dessus de la ville orangée. Quand ça lui chante, il me répond, lors d'un concert, dans le hall d'un aéroport, au coin d'une rue, toujours surprenant, toujours fulgurant. Voici l'essentiel de nos échanges : mes lettres, ses morceaux. Mozart s'exprime en sons, je compose des textes. Plus que maître de musique, il est devenu pour moi un maître de sagesse, m'enseignant des choses si rares, l'émerveillement, la douceur, la sérénité, la joie. <...>*

*Lorsque tu m'as envoyé ta lettre, outre ta musique, j'ai reçu l'assurance que nous allions avoir une longue et belle histoire ensemble, que, mon existence entière, tu m'accompagnerais, tu me suivrais, tu me guiderais, tu me glisserais des confidences, tu m'amuserais, tu me consolerais. <...>*

*Comme c'est étrange ce que tu viens d'accomplir ! M'envoyer une musique triste, et, ce faisant, me consoler de ma tristesse. <...> Comment pouvais-tu écrire cette*

*musique légère, aérienne(6), fluide, aisée, avec un corps qui gémissait, des gencives qui te faisaient souffrir ? <...>*

*Le voyage dure le temps de ta musique. Une seconde dilatée en éternité. Nous évoluons sur la buée cosmique. Là où nous voguons – Dieu, toi et moi –, il n'y a plus de vent, plus de chaos, plus de turbulence. <...>*

*La musique répond oui à une question qu'on ne formule pas toujours. C'est ce que j'ai éprouvé, à quinze ans, lorsque tu m'as retenu de me suicider...» (Schmitt, 2005, p. 3, 11, 26, 46, 54).*

У романі Е.-Е. Шмітта «Ma vie avec Mozart» музика реалізує образно-символічну інтермедіальність, у рамках якої вона не відтворюється як сенсорний об'єкт через звук, ритм, темп, а семіотизується як екзистенційний і комунікативний код, здатний до вербального перекодування, що відтворює характеротвірну функцію. Музика Моцарта функціонує як знак життєзбереження, присутності та трансцендентної відповіді, набуваючи статусу символу, здатного створювати досвід, а не просто репрезентувати його.

Основним наративним механізмом у цьому фрагменті є метафора листування (*correspondence*), що формує інтермедіальний діалог між текстом і музикою: «*Voici l'essentiel de nos échanges: mes lettres, ses morceaux*».

На лінгвальному рівні відбувається симетричне протиставлення *lettres / morceaux*, закріплення різних медіумів за різними кодами (*verbal / sonore*) та їх функціональна еквівалентність у руслі наративу, що підкреслює, що музика є відповіддю, яка не потребує перекладу, але підлягає семіотичному осмисленню.

Образно-символічний ефект посилюється через екзистенційно насичену лексику: «*Elle a modifié ma vie*», «*elle m'a gardé en vie*», «*Sans elle, je serais mort*», що ліквідує естетичну дистанцію між мистецтвом і життям та закріплює за музикою онтологічну функцію. Звертання до Моцарта в другій особі (*tu m'accompagnerais, tu me guiderais, tu me consolerais, tu me glisserais des confidences*) формує антропоморфний код музики, перетворюючи її на морально-екзистенційного агента та нівелюючи межу між творцем, твором і реципієнтом.

Парадоксальна семіотика емоцій («*M'envoyer une musique triste, et, ce faisant, me consoler de ma tristesse*») демонструє, що музичний знак не ідентичний емоції, яку він потенційно відображає, а здатний трансформувати переживання реципієнта. Космічна метафорика («*une seconde dilatée en éternité*», «*la buée cosmique*», «*Dieu, toi et moi*») створює позапросторовий інтермедіальний простір, де музика виступає медіатором між людським і трансцендентним, заміщаючи філософський дискурс, що і дозволяє нам підкреслити метанаративну функцію.

Таким чином, у цьому фрагменті музика перекодовується у вербальний наратив, функціоналізується як знак, не має прямого референта, але набуває глибокого екзистенційного значення. На лінгвальному рівні це реалізується через метафоричну лексику, антропоморфні структури та парадоксальні семантичні зв'язки, що робить цей фрагмент яскравим прикладом символічного вербалізування інтермедіального досвіду у французькому художньому тексті ХХ–ХХІ ст.

У якості аналізу образно-символічної інтермедіальності доцільно проаналізувати роман Ж.-М. Г. Леклезію «*Le Procès-Verbal*», який також вдало поєднує в собі різного роду перекодування:

*«Le petit Adam a bientôt douze ans ; le son, dans la ferme, pendant qu'il pleut dehors, pendant qu'il entend qu'on ramène **les vaches dans les chemins creux**, pendant qu'il écoute que **l'angélus sonne**, qu'il sent que la terre se flétrit, il prend un grand carton bleu et il dessine le monde.*

*En haut du carton bleu, à gauche, il fait **une boule rouge et jaune** avec ses crayons de couleur ; c'est comme le soleil, à ceci près qu'il n'y a pas de rayons. Pour équilibrer, de l'autre côté, en haut à droite, il fait une autre boule : bleue, avec des rayons. Celle-là est le soleil puisqu'il y a des rayons. Puis il fait une ligne droite qui barre le carton audessous du soleil-lune et de la lune-soleil. Avec son crayon vert, **il trace de petits traits verticaux plantés dans l'horizon**. Ce sont **des blés, des herbes**. Certains ont des barbes, et ce sont des sapins. En noir, dans le ciel de craie blanche, **un cheval à pattes d'araignée rue dans un bonhomme fait de boîtes de conserves et de cheveux**. Et en marron, en violet, cernées de jaune, il dessine de grosses étoiles, partout où le carton peut en contenir. Au centre des étoiles, **une espèce de point noir métamorphose l'astre en animal vivant***

*qui nous considère de son noyau de bactérie, de son drôle d'œil unique de ciron.*» (Le Clézio, 1973, p. 106).

Запропонований епізод з роману «Le Procès-verbal», де маленький Адам малює на великому синьому аркуші, є яскравим прикладом *образно-символічної інтермедіальності*, оскільки дитячий малюнок не відтворює реальний простір чи предмети буквально. У цьому контексті важливе не сенсорне відтворення світу, а трансформація внутрішніх переживань у знаки, які набувають символічного та емоційного значення, а також відіграють характеротвірну та сюжетотвірну функції. Кожна форма, колір і деталь композиції виступає як знак суб'єктивного сприйняття світу, що кодує емоційний стан героя та його уявлення про навколишню дійсність.

На лексичному рівні текст детально вербалізує дії Адама: «*il fait une boule rouge et jaune...*», «*il trace de petits traits verticaux...*», при цьому не просто описує об'єкти, а підкреслює їх символічний сенс – сонце без променів, «сонце-місяць», зірки з чорними центрами, що перетворюються на «живих» істот. Кожен елемент малюнка функціонує як знак внутрішнього світу героя, де колір, форма і положення на аркуші передають відчуття гармонії, простору та часу, відчуття взаємодії з природою і світом.

Фрагмент демонструє семіотичну трансформацію сенсорного досвіду: звуки дощу, рух корів, відчуття землі і атмосфери – усе це перекодується у візуальні та символічні знаки. Малюнок Адама стає своєрідним медіумом, через який переживання, що не можуть бути однозначно вербально виражені, отримують форму та значення. Таким чином, образно-символічна інтермедіальність проявляється через поєднання тілесної дії, просторового сприйняття та наративного опису.

Інтермедіальний вимір тексту проявляється у тому, що візуальні знаки, створені тілесно, перекладаються у вербальні, формуючи наративну семіотизацію досвіду. Кожна деталь малюнка – це не ілюстрація реальності, а символічний код переживання, який дозволяє читачеві реконструювати внутрішній світ героя. Ж.-М. І. Леклезіо таким чином демонструє, як наратив здатен кодувати не зовнішнє, а емоційно-експресивне, внутрішнє переживання, перетворюючи

простір, рух і кольори на систему знаків, що перетворюється в інтермедіальний досвід читача.

Цей фрагмент показує, що у французькому художньому тексті XX–XXI ст. образно-символічна інтермедіальність також реалізується через наративне кодування досвіду, де малюнок стає знаковим, вербально осмисленим і емоційно насиченим явищем, що інтегрує внутрішній стан героя, тілесні дії та просторові відчуття в єдину семіотичну систему. Отже, різні типи інтермедіальних проявів, попри їхню гетерогенність, формують цілісність художнього дискурсу, оскільки перебувають у постійній взаємодії та взаємопроникненні.

Специфіка інтермедіальності дозволяє виокремити два основні виміри її реалізації: по-перше, співвіднесення мистецьких медіа, що функціонують у культурному полі, по-друге, залучення каналів та засобів комунікації, зокрема зорових, слухових тощо, які у французькому художньому тексті набувають форми синестезійних ефектів та образного перекодування.

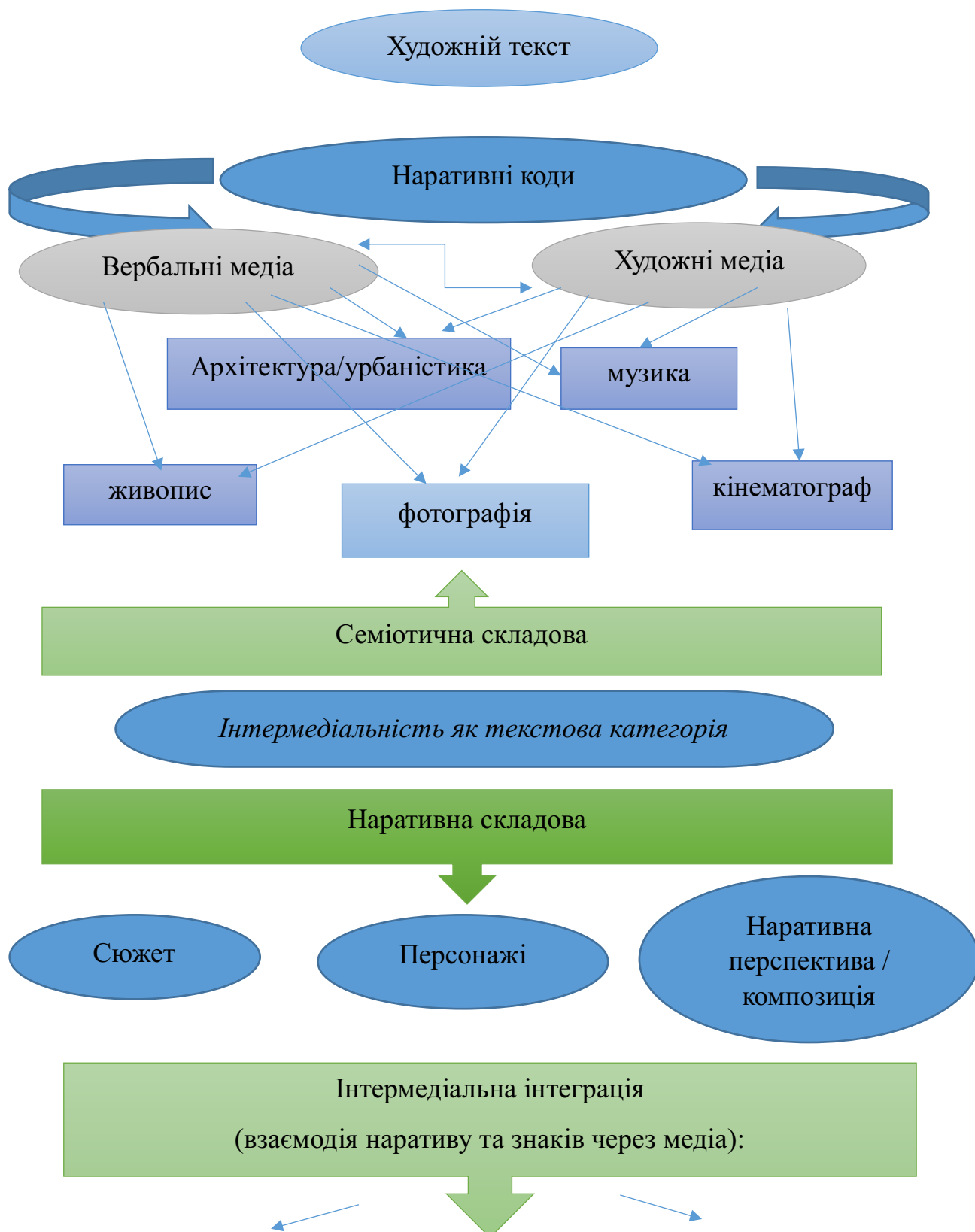
Узагальнення різних форм інтермедіальної репрезентації та аналіз словесних і наративних лінгвальних маркерів дало змогу розкрити механізми семіозису інтермедіальності у французькому художньому тексті у наративно-семіотичній перспективі.

### **3.2 Інтермедіальні коди як конституенти категорії інтермедіальності в наративно-семіотичному вимірі художнього тексту**

Аналітичне опрацювання теоретичних концепцій інтермедіальності, а також систематизація результатів наративно-семіотичного аналізу дозволили запропонувати модель семіозису інтермедіальності як текстової категорії. Ця модель концептуалізує перетин різнорідних кодових систем, що репрезентують різні види мистецтва, та базується на комплексній інтеграції результатів художнього пізнання і репрезентації дійсності, які інкорпоруються в текстову структуру літературного твору та актуалізуються через лінгвальні засоби, забезпечуючи кросмедійний рівень його семіотичного функціонування (Kristeva, 1969).

Такий взаємозв'язок ілюструє схема на Рис. 3.1, яка репрезентує результат моделювання інтермедіальності як текстової категорії.

Рис. 3.1 Моделювання інтермедіальності як текстової категорії у наративно-семіотичному вимірі



Медіа-комбінації  
(комбінування різних видів  
медіа для підсилення  
впливу)

Синтез художнього дискурсу  
(об'єднання всіх елементів у  
цілісне художнє висловлювання, що  
утворює унікальний текст)

Вона концептуалізує інтермедіальність як комплексну текстову категорію, що формується на перетині різнорідних кодових систем, представлених різними видами мистецтва, які, у свою чергу, ґрунтуються на інтеграції наративних та сенсорних знань про дійсність, їх осмисленні й художній інтерпретації, забезпечуючи багаторівневу семіотичну репрезентацію у текстовій структурі літературного твору.

Для більш детального розуміння ми використовуємо наочну схему, де інтермедіальність як текстова категорія розкривається на двох рівнях: семіотичному та наративному.

*Семіотичний аспект* інтермедіальності репрезентує мистецтво як множинну систему знакових кодів, де кожен вид художньої діяльності функціонує як автономна семіотична модель, що реалізує специфічне повідомлення через власні медіальні засоби (Besson, 2014). У цьому контексті французький художній текст постає не лише як вербальна форма репрезентації, а як складна структура, що інтегрує елементи інших мистецтв – живопису, скульптури, архітектури, музики, театру, літератури, кінематографу тощо, кожне з яких оперує унікальними сенсорними кодами, втіленими у матеріальних або перформативних об'єктах, таких як картина, скульптура, архітектурна споруда, музичний твір, театральна постановка, літературний текст, інсталяція тощо.

У сучасному культурному дискурсі простежується тенденція до інтенсифікації синтезу мистецьких форм, що ґрунтується на взаємодії різнорідних знакових систем та їх трансмедіальному поєднанні. У структурі цього процесу відбувається перехрещення медіальних кодів у структурі художнього тексту, внаслідок чого інтермедіальна інтеграція набуває вторинного, опосередкованого характеру, а її реалізація здійснюється за допомогою механізму семіотичного

перекладу, тобто трансформації елементів однієї знакової системи, зокрема музичної або візуальної, у вербальну форму, що фіксується в текстовій тканині через словесні та наративні коди (Besson, 2014; Bolter, 2000), які, у свою чергу, репрезентують естетично осмислену реальність, модифіковану крізь призму індивідуальної художньої візії автора.

Таким чином, у художній наратив інкорпорується образи, мотиви, сюжетні структури, що походять із інших медіальних реєстрів, зокрема музики, живопису, скульптури, і які транслуються через вербальну знакову систему. Така трансмедіальна кореляція може ґрунтуватися на ментальних образах, культурних уявленнях про мистецький твір, його авторський контекст, епоху створення або емоційно-естетичне сприйняття.

Семіотичний аспект інтермедіальності у французькому художньому тексті репрезентується через інтеграцію багаторівневих вербальних і оповідних засобів, які формують відповідні знакові системи – словесну та наративну. Ці елементи функціонують як маркери інтермедіального прояву, що уможливають здійснення ідентифікацію зазначеної категорії на рівні мовної структури тексту.

Лексичні одиниці французької мови у художньому тексті реалізують первинне та вторинне означення, забезпечуючи семантичну репрезентацію інтермедіального змісту. Залежно від типу номінації, її компоненти включають як прямі денотативні позначення – назви мистецьких напрямів, форм і практик, – так і конотативні елементи, представлені образними конструкціями, стилістичними фігурами та тропами, які моделюють художню рефлексію на мистецтво. Останні можуть набувати статусу символічних репрезентацій, що функціонують в естетичному дискурсі.

Наративна складова інтермедіальності реалізується через систему оповідних кодів, які охоплюють культурні, соціоісторичні, акціональні, темпоральні та просторові параметри. Їхня функція полягає в об'єктивації мистецького контексту через сюжетні структури, що відтворюють взаємодію з художнім витвором або його інтерпретацію в межах подієвого розвитку. Оповідні патерни, які мають характер

повторюваних і впорядкованих схем, слугують засобом трансляції ознак мистецтва у наративному полі (Chatman, 1978).

Відповідно до наративних функцій інтермедіальних кодів як конститuentів категорії інтермедіальності ми представляємо функціональну типологію інтермедіальних кодів французького художнього тексту

До першого рівня належать універсальні (поліфункціональні) коди, що здатні реалізовувати одночасно всі три основні наративні функції – сюжетотвірну, характеротвірну та символічну. Цю групу формують живописний, фотографічний та перформативний коди, які виявляють високий ступінь наративної активності у художньому тексті. Зокрема, ці коди організують сюжет через інтеграцію мистецької діяльності у фабульну структуру твору: творчість персонажа-митця, процес створення художнього об'єкта, виставки, продаж творів, еволюція художнього стилю стають не просто тематичними елементами, а рушійними силами наративу, що визначають його темпоральну організацію та динаміку розгортання подій.

Водночас ці коди конструюють ідентичність персонажів через їхнє відношення до мистецтва: герой постає як художник (Жед Мартен у М. Уельбека «La Carte et le Territoire»), фотограф, скульптор або навіть сам стає витвором мистецтва – «живою скульптурою» (Адам біс у Е.-Е. Шмітта «Lorsque j'étais une oeuvre d'art»), що свідчить про трансформацію традиційної моделі характеру у бік естетизованої суб'єктності, коли особистість визначається не через соціальні чи психологічні параметри, а через мистецький досвід.

Нарешті, універсальні коди репрезентують ключові філософські концепти епохи – час (фотографія як засіб фіксації минулого, живопис як спосіб зупинити мить), пам'ять (архів візуальних образів як колективна та індивідуальна пам'ять), ідентичність (конструювання «я» через творчість та естетичний досвід), а також фундаментальні опозиції постмодерністського дискурсу: реальність vs репрезентація (картина vs територія), життя vs мистецтво, природа vs культура.

До другого рівня належать спеціалізовані (монофункціональні або біфункціональні) коди, що актуалізують переважно одну або дві додаткові наративні функції залежно від свого медіального потенціалу.

Музичний і кінематографічний коди утворюють підгрупу темпоритмічних кодів, що реалізують функцію структурування часу оповіді через ритм, монтаж, паузи, прискорення та сповільнення наративу; їх лінгвальна репрезентація здійснюється через темпоральні маркери (*soudain, lentement, rapidement*), ритмічні повтори (анафори, епіфори) та варіювання довжини синтаксичних конструкцій (короткі речення для прискорення динаміки, розгорнуті періоди для створення ефекту уповільнення).

Архітектурний код формує підгрупу просторово-композиційних кодів, що організують топографію художнього тексту, структурують його просторову модель через локативні конструкції (*dans, sur, au-dessus de*), описи будівель, вулиць, міських кварталів та формують композиційну архітектоніку твору (центр/периферія, верх/низ, внутрішнє/зовнішнє).

Окремо виділяються рефлексивні модифікації всіх типів інтермедіальних кодів, що актуалізуються у текстах, які проблематизують природу мистецтва, літератури та репрезентації; ці модифікації виконують метанаративну функцію, реалізовану через метамовну лексику (*représenter, signifier, symboliser*), філософську термінологію (*art, réalité, vérité, fiction, création*) та питальні конструкції (*Qu'est-ce que l'art? Comment représenter?*), що забезпечують рефлексивний вимір художнього тексту та перетворюють його на простір теоретичного осмислення меж і можливостей мистецтва.

Така двохрівнева типологія інтермедіальних кодів відображає диференційовану структуру інтермедіальності у французькій прозі XX–XXI ст., де універсальні коди формують ядро інтермедіального простору тексту, а спеціалізовані коди виконують роль додаткових механізмів організації наративу, що актуалізуються залежно від авторської стратегії, жанрової специфіки твору та типу міжмедійної взаємодії.

### Висновки до розділу 3

Інтермедіальність у французькому художньому текстотворенні ХХ–ХХІ ст. реалізується як складна наративно-семіотична категорія, що поєднує різні рівні текстової організації та лінгвосеміотичні механізми. На рівні мікро- та макрорівня тексту інтермедіальність проявляється через *лексико-семантичні, синтаксичні та композиційні засоби*, які дозволяють кодувати у вербальному художньому наративі досвід з різних сенсорних і культурних сфер, а саме: звукової, візуальної, тілесної і медійної.

Дослідження онтологічної інтермедіальності, представленої, зокрема, у романах Е.-Е. Шмітта «Lorsque j'étais une œuvre d'art», «La Part de l'autre», «Ma vie avec Mozart», засвідчило, що художній текст здатний створювати простір перетворення суб'єктності, де медійні коди, такі як тіло, музика, мистецтво, не лише описуються, а функціонують як знаки самовизначення та самопізнання персонажа. У цьому сенсі наративна семіотизація інтермедіального досвіду формує символічний вимір тексту, що поєднує зовнішнє та внутрішнє, об'єктне й суб'єктне, реальне та уявне.

Аналіз трансформаційної інтермедіальності показав, що французький текст здатний перетворювати один код у інший, створюючи міжмедійні відповідності: звук стає вербально описаним, тілесна дія набуває символічного значення, просторове сприйняття – наративного осмислення. Наприклад, у романі Ж.-М. Г. Леклезію «Le Procès-verbal» дитячий малюнок стає вербальним кодом емоційного та сенсорного досвіду, що демонструє *образно-символічну інтермедіальність*, а численні появи персонажа в місті показують масштабне текстове моделювання трансформаційного простору, де суб'єкт існує водночас у кількох семіотичних площинах.

Перекодування, як ключова форма інтермедіальності, виявляє свою значущість у створенні *вербальної репрезентації мистецьких або емоційних переживань*, що неможливо відтворити через пряме сенсорне сприйняття. Музика, тіло, образи візуальної та просторової дії кодуються як *символи життєзбереження*,

внутрішнього стану та суб'єктної присутності, формуючи багаторівневий художній наратив.

Типологія інтермедіальних кодів французького художнього тексту визначається їхньою функціональною спрямованістю та структурується за двома рівнями: універсальні коди, що реалізують основні наративні функції (сюжетотвірну, характеротвірну, символічну), та спеціалізовані коди, що актуалізують додаткові функції (темпоритмічну, просторово-композиційну, метанаративну).

До універсальних кодів належать живописний, фотографічний та перформативний коди, що можуть одночасно виконувати всі три основні функції: організовувати сюжет через інтеграцію мистецької діяльності у фабульну структуру (творчість персонажа-митця, виставки, продаж творів), конструювати ідентичність персонажів через їхнє відношення до мистецтва та репрезентувати філософські концепти, такі як час, пам'ять, ідентичність і постмодерністські опозиції, зокрема реальність vs репрезентація, життя vs мистецтво.

До спеціалізованих кодів належать музичний і кінематографічний коди, що реалізують переважно темпоритмічну функцію через структурування часу оповіді (ритм, монтаж, темпоральні маркери), архітектурний код, що актуалізує просторово-композиційну функцію через організацію топографії та локативних структур, а також рефлексивні модифікації всіх типів кодів, що виконують метанаративну функцію через метамовну лексику та філософську проблематизацію природи мистецтва й репрезентації.

Результати підтверджують гіпотезу про те, що інтермедіальні коди у французькій прозі ХХ–ХХІ ст. не є декоративними елементами, а конституюють художню реальність тексту, формуючи специфічну інтермедіальну поетику французького роману.

Отже, проаналізовані тексти засвідчують, що інтермедіальність у французькому художньому текстотворенні ХХ–ХХІ ст. виступає *не просто художнім прийомом, а лінгвально-семіотичною категорією*, яка дозволяє наративно структурувати міжмедійний досвід, кодувати емоційно-експресивну

ідею та забезпечувати *трансформацію й моделювання світу у вербальній формі*. Таким чином, наративно-семіотичний підхід до інтермедіальності дозволяє виділити універсальні механізми взаємодії різних кодів у тексті, їх роль у формуванні суб'єктності та створенні цілісного художнього простору.

## РОЗДІЛ 4

### ЛІНГВАЛЬНІ ВИМІРИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ КОДІВ ФРАНЦУЗЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТОТВОРЕННЯ ХХ–ХХІ СТ.

Французьке художнє текстотворення ХХ–ХХІ ст. розгортається в умовах активної взаємодії різних знакових систем, що зумовлює формування складної багатокодової структури літературного твору. Вербальний текст дедалі частіше залучає елементи інших мистецьких і медіальних практик, вступаючи у взаємодію з візуальними, музичними, кінематографічними та цифровими формами репрезентації.

У цьому контексті інтермедіальні коди постають не як периферійні явища, а як органічні компоненти художньої організації тексту, що визначають особливості його семантики, образності та наративної динаміки. Їхнє функціонування реалізується через специфічні лінгвальні механізми, які становлять предмет системного аналізу.

#### **4.1 Інтермедіальні коди французького художнього тексту у вимірі образної символіки**

Аналіз образно-символічних проявів інтермедіальності у структурі досліджених франкомовних художніх текстів ХХ–ХХІ ст. дозволяє простежити стійкі закономірності у функціонуванні інтермедіальних образів та їхній внесок у формування багатовимірного семантичного простору твору, тісно пов'язаного з когнітивними й ментальними механізмами осмислення дійсності. У французьких художніх текстах міжмедійні елементи виконують не допоміжну, а визначальну роль, оскільки саме вони беруть участь у конструюванні художнього наративу, що слугує основою моделювання художньої реальності, та впливають на інтерпретаційну діяльність читача.

З огляду на те, що інтермедіальність ґрунтується на перетині та взаємодії семіотичних систем різних видів мистецтва, кожен із яких володіє власним

комплексом виражальних засобів, одним із ключових напрямів образного переосмислення виступає концептуальна модель L'ŒUVRE D'ART EST UN SYSTÈME DE CODES / ВИТВІР МИСТЕЦТВА ЯК КОДОВА СИСТЕМА, у вимірі якої LE MOYEN D'EXPRESSION ARTISTIQUE EST UN CODE / ЗАСІБ МИСТЕЦЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ ЯК КОД. Така інтерпретаційна рамка репрезентує художній об'єкт не лише як естетичну форму, а і як носій закодованих смислів, відкритих до прочитання й тлумачення.

На мовному рівні ця тенденція реалізується завдяки безпосередньому використанню лексем на кшталт *code, signe, marque, lignes écrites* тощо, а також опосередковано – через увиразнення змістової насиченості окремих мистецьких деталей, що підкреслює їхню здатність передавати інформацію, породжувати значення та виконувати комунікативну функцію. Відповідно, у текстах фіксуються або одиниці з номінативним значенням (*message, sens, contenu etc.*), або дієслова, що позначають сам акт комунікації та символізації (*signaler, avertir, indiquer, symboliser, coder etc.*).

Чітке мовне маркування семіотичної природи мистецьких засобів вираження свідчить про розширення меж художньої репрезентації, оскільки функції знака чи коду в авторському інтерпретаційному полі можуть набувати не лише власне мистецькі об'єкти, а й різноманітні елементи реальності, які в межах тексту отримують символічне навантаження.

Отже, концептуалізація витвору мистецтва як кодової системи зумовлює розширення семіотичного поля тексту, у контексті якого будь-який об'єкт від матеріального артефакту до просторової деталі може набути статусу знака. Така логіка художнього моделювання спричиняє перенесення принципу кодування з площини зовнішніх мистецьких форм у сферу антропологічного виміру. Відтак інтермедіальні коди починають структурувати не лише опис твору мистецтва, а й саму тілесність персонажа, яка осмислюється як носій значень, як поверхня для інскрипції культурних, естетичних і соціальних смислів (Corrons, 2017).

У цьому контексті особливо показовим є роман Е.-Е. Шмітта «Lorsque j'étais une oeuvre d'art», де тіло персонажа постає не просто фізичною субстанцією, а

складною семіотичною конструкцією. Воно інтерпретується як простір кодування, у якому перетинаються естетичні, ідеологічні та комунікативні стратегії. Саме тому доцільним є виокремлення окремого аспекту аналізу, присвяченого функціонуванню тілесної символіки як інтермедіального феномена.

#### **4.1.1 «Тіло як система символів» у французькому художньому тексті Е.-Е. Шмітта «Lorsque j'étais une oeuvre d'art»**

У романі Е.-Е. Шмітта «Lorsque j'étais une oeuvre d'art» тіло постає не як суто біологічна даність, а як складно організована семіотична структура, наділена багаторівневими смисловими навантаженнями. Тіло головного персонажа, поступово трансформоване у «живу скульптуру» під впливом художника Зевса Пітера Лами, перетворюється на простір фіксації естетичних, соціальних і екзистенційних кодів, у вимірах якого тілесний означник виходить за межі своєї матеріальності й набуває статусу знака.

Здійснена над тілом метаморфоза наділяє його дискурсивною функцією: воно «говорить», впливає, провокує та вступає в комунікацію з реципієнтом. Видимі сліди на шкірі, штучно нав'язана поза, вимушена знерухомленість, внутрішній біль – це ті елементи, які формують невербальну мову, що функціонує в інтермедіальному просторі на перетині пластичного мистецтва, художнього тексту та перформативної практики. Таким чином, тіло постає як своєрідний «текст», відкритий до прочитання й інтерпретації, як поле напруження між поглядом Іншого та самосприйняттям суб'єкта, між естетичними уявленнями та етичними межами.

У цьому ракурсі подальший аналіз буде зосереджений на способах лінгвального та наративного кодування тілесності у творі та на виявленні специфіки функціонування тіла як семіотичного й інтермедіального конструкту, що актуалізує проблематику свободи / страждання, ідентичності та людської гідності.

Одним із ключових моментів роману є перша зміна тіла головного персонажа, коли художник Зевс Пітер Лама перетворює його на живу скульптуру. Цей епізод демонструє, як тілесність стає кодованим простором смислів: кожен рух, поза,

напруга м'язів і вираз обличчя набувають статусу знаків, що передають естетичне, емоційне та соціальне повідомлення. Тіло персонажа припиняє бути просто біологічним об'єктом і стає носієм смислу, подібно до твору мистецтва, який підлягає інтерпретації.

У тексті лінгвальні засоби підкреслюють цю семіотичну функцію: автор часто вдається до детальних описів пози, рухів, відчуттів, використовуючи номінативні одиниці, що фокусуються на тілесних характеристиках (*corps, posture, gestes, expression, douleur*). Одночасно з'являються дієслова, що передають процес трансляції сенсу та взаємодії з оточенням (*signaler, symboliser, exprimer, communiquer*). Через це тіло стає не лише об'єктом споглядання, а й активним учасником комунікації, здатним передавати повідомлення, формувати смисли та провокувати реакцію глядача чи читача.

Особливо важливим є те, що трансформація тіла підкреслює його інтермедіальність: тілесність героя перетворюється на простір, де взаємодіють різні коди – пластичне мистецтво (скульптура), театр (перформанс), вербальні описи автора. Це створює багатошаровий семіотичний текст, у якому тіло функціонує як кодова система, здатна передавати смисли різними «каналами» одночасно. Таким чином, епізод ілюструє, як Шмітт реалізує концептуальну метафору «витвір мистецтва є кодовою системою», перетворюючи тіло героя на багатозначний носій художнього повідомлення.

Для точнішого аналізу візьмемо сам фрагмент роману «*Lorsque j'étais une oeuvre d'art*», де відображено момент перетворення головного героя на «живий витвір мистецтва»:

*«L'opération eut lieu une nuit de lune rousse. Elle dura douze heures. Je ne sentis rien. En montant sur la civière, j'avais eu la sottise de redouter l'endormissement alors que ce fut le réveil qui se montra douloureux. Le feu. Je revins à moi-même dans le feu. Tout le corps me brûlait. Mes membres étaient livrés aux flammes et, en plus, on me donnait des coups. À peine revenu à moi-même, je me mis à hurler.*

*Zeus et le docteur Fichet me piquèrent à la morphine. Cela m'accorda un vague répit pendant lequel la douleur demeura supportable. Mes cris descendirent de la plainte au halètement. Quelques heures plus tard, l'incendie reprit*

*<...> Zeus venait lui-même me soigner, nettoyant mes plaies, m'enduisant de pommades, renouvelant mes bandages. Avec ses précieuses mains d'artiste, il accomplissait les tâches les plus dégradantes. Il montrait une patience infinie. Il faut dire que, depuis l'opération, j'étais devenu sa passion.*

*– Incroyable ! Merveilleux ! Surprenant ! Inouï ! s'exclamait-il en me démaillant et me talquant.*

*Chaque jour il s'émerveillait davantage devant moi. Sans nul doute, je tenais je ne sais quelle promesse. Il vantait l'harmonie, l'audace de ma personne.*

*<...> – Tu es mon œuvre, mon chef-d'œuvre, mon triomphe ! Lorsqu'il me passait le baume cicatrisant à l'ortie parfumée d'arnica, il devenait lyrique.*

*– J'enfonce le monde entier. Je n'ai plus de concurrents. Je règne. Tu es ma bombe atomique. Plus rien, jamais, ne sera pareil après toi. L'onguent me pénétrait. Une fraîcheur délicieuse me traversait. J'avais l'impression d'être rincé par l'eau d'une source. Il se délectait.*

*– J'enfonce même la Nature. Jusqu'à toi, je n'avais qu'elle comme rivale sérieuse. La Nature ! Cette fois, si maligne, si sournoise, si inventive, si futée soit-elle, elle est incapable de réaliser ce que je viens d'achever avec toi ! Recalée ! Inapte ! Pas assez d'extravagance.*

*– Suis-je beau ?*

*– Je t'ai créé pour embellir le monde.*

*– Suis-je beau ?*

*– Cesse ces banalités. Je n'ai pas voulu que tu sois beau, je t'en avais prévenu, j'ai voulu que tu sois unique, bizarre, singulier, différent ! Quelle réussite grisante ! Si tu te voyais, mon cher...» (Schmitt, 2002, p. 36-38).*

У наведеному фрагменті «*L'opération eut lieu une nuit de lune rousse...*» тіло наратора постає не лише як об'єкт фізичного втручання, а як матеріал для художнього конструювання, що поступово набуває знакової природи. Опис

операції, позначений семантикою вогню (*le feu, brûler, flammes, incendie*), виразно переносить процес трансформації у площину ініціаційного ритуалу, де тілесний біль стає етапом «перепишування» природної форми відповідно до естетичної волі митця. Таким чином, тіло перетворюється на поверхню символічного запису, де біль виконує функцію своєрідного інструмента кодування.

Лексико-семантичне поле болю та руйнування (*hurler, plaies, bandages, incendie*) поєднується з лексикою захоплення та піднесення, що лунає у вигуках Зевса Пітера Лами («*Incroyable ! Merveilleux ! Inouï !*»). Цей контраст утворює семіотичну напругу між фізичним стражданням суб'єкта і естетичним захватом творця, що маркує розщеплення між тілом як живою істотою і тілом як мистецьким об'єктом. У цьому розщепленні кристалізується символічний статус героя: він уже не «я», а «твір» – «*Tu es mon œuvre, mon chef-d'œuvre*» – що функціонує як головний знак влади митця над матерією.

Численні лексеми французькою мовою на позначення догляду (*soigner, nettoyer, enduire, talquer, bandages*) набувають не лише медичного, а й мистецького відтінку. Жести художника, підготовленого «*précieuses mains d'artiste*», інтерпретуються як скульптурні дії, що надають тілу нової форми й нового значення. Таким чином, вербальний опис моделює своєрідний пластичний код: образ тіла формується на перетині мови медицини, мистецтва і релігійно-міфологічної лексики, внаслідок чого сама операція постає як перформанс і сакральний акт творення.

Особливої ваги набувають репліки митця, в яких простежується гіпертрофована самоінсценізація та претензія на божественну функцію: «*J'enfonce la Nature*», «*Je règne*», «*Tu es ma bombe atomique*». Тут тіло героя стає не лише знаком мистецтва, а й знаряддям ідеології переваги, символом підкорення природи, витіснення «природного» штучним, сконструйованим. Отже, тілесність у цьому фрагменті кодується як поле боротьби між натуральним і штучним, життям і об'єктивацією, суб'єктністю і річчю.

Питання героя «*Suis-je beau?*», повторене двічі, розкриває прагнення до підтвердження власної цінності, однак відповідь Зевса принципово відкидає

традиційний естетичний критерій краси на користь іншого коду – унікальності (*unique, bizarre, singulier, différent*). Це вказує на переорієнтацію художнього знака: тіло припиняє бути репрезентацією гармонії і стає знаком інакшості, візуальної провокації, «іншого» як естетичного принципу. У такий спосіб Е.-Е. Шмітт демонструє зсув від класичної концепції краси до постмодерної стратегії шоку й винятковості.

Отже, в цьому епізоді тіло функціонує як інтермедіальний феномен: воно одночасно існує у вимірах тексту, скульптури та перформансу. Вербальні засоби не лише описують його, а й конструюють як систему знаків, що репрезентує кризу ідентичності, естетизацію страждання та радикальну зміну онтологічного статусу людини у світі мистецтва.

Пропонуємо розглянути цей аналіз у вигляді таблиці, де тіло персонажа розглядається як система знаків і інтермедіальний об'єкт:

Рис. 4.1.1

<b>Елемент</b>	<b>Семіотична функція / код</b>	<b>Лексичні засоби</b>	<b>Інтермедіальний зв'язок</b>	<b>Коментар</b>
Тіло персонажа	Носій смислу, знак мистецтва	<i>corps, membres, plaies, posture, hurler</i>	Скульптура (форма), перформанс (дія), текст (опис)	Тіло перестає бути «біологічним», стає об'єктом кодування і сприйняття
Біль / страждання	«Код» трансформації, символ очищення та ініціації	<i>feu, brûler, incendie, douleur</i>	Перформанс / акт творення	Біль функціонує як інструмент художньої «мови», стає частиною комунікації з митцем
Догляд Зевса	Маніфестація творчого контролю, знак влади митця	<i>soigner, nettoyer, enduire, talquer, bandages</i>	Скульптура, медицина, текст	Жести митця нагадують роботу скульптора над матеріалом; формують кодовану тілесність

Репліки митця	Сигнал цінності, унікальності, статусу твору	<i>Incroyable, merveilleux, chef-d'œuvre, unique, bizarre</i>	Мова + перформанс	Вербальні коди підтверджують соціальний / естетичний статус тіла
Питання персонажа «Suis-je beau?»	Код самосприйняття, знак взаємодії	<i>Suis-je beau?</i>	Текст + образ	Показує конфлікт між традиційною красою і постмодерним кодом унікальності
Естетичний ефект	Тіло як комунікаційний канал	<i>Комбінація всіх вербальних та невербальних елементів</i>	Текст, скульптура, перформанс	Усе тіло стає системою знаків і повідомлень, що кодують ідею мистецтва

Таким чином, ключовими ідеями нашої схеми постають наступні твердження:

- Тіло персонажа функціонує як кодова система (*systeme de codes*), де кожен елемент – носій смислу.
- Інтермедіальність реалізується через поєднання тексту, перформансу та пластичного мистецтва.
- Лексика, жести та тілесні образи утворюють комунікативний та семіотичний простір, де болю, страждання і догляду надається символічне значення.
- Фрагмент демонструє, як Е.-Е. Шмітт трансформує людське тіло у живий знак, що передає естетичне, соціальне і філософське повідомлення.

Отже, репрезентація тіла як системи символів у романі «*Lorsque j'étais une oeuvre d'art*» засвідчує, що інтермедіальні коди функціонують не лише як формальні елементи художньої структури, а як механізми глибинного переосмислення людської ідентичності. Тіло, перетворене на естетичний об'єкт і семіотичну поверхню, стає простором інскрипції культурних смислів, де пластичне мистецтво, перформативність і вербальний дискурс утворюють єдиний комунікативний комплекс. У такій перспективі персонаж постає не автономною субстанцією, а

конструктом, що формується через процеси кодування й декодування, здійснювані мистецтвом.

Відтак логіка дослідження природно веде до розширення проблематики: якщо в одному випадку мистецтво трансформує тіло в знак, то в іншому може виступати інструментом перекодування самої особистості, її світоглядних і ціннісних координат. Саме ця динаміка інтермедіального впливу стає предметом аналізу в наступному підпункті, де художня модель демонструє, як культурні й естетичні чинники здатні змінювати траєкторію людської долі та реконфігурувати саму структуру ідентичності.

#### **4.1.2 «Мистецтво як засіб перекодування особистості персонажа» у романі Е.-Е. Шмітта «La Part de l'autre»**

У романі Е.-Е. Шмітта «*La Part de l'autre*» мистецтво постає не лише як естетичне явище, а як потужний інструмент внутрішньої трансформації особистості, здатний здійснювати своєрідне «перекодування» людської ідентичності. Автор вибудовує складну систему образів-символів, у центрі якої – фігура художника і сам акт творення, що протиставляється деструктивному світоглядові головного історичного персонажа. Живопис у романі набуває значення альтернативного шляху буття, символічного простору, де руйнівна енергія може бути перетворена на творчу, а внутрішній хаос – на гармонію форми.

Образ мистецтва у Шмітта функціонує як семіотичний код, що протистоїть мові насильства та ідеологічної маніпуляції. Полотна, фарби, художні школи і сам процес навчання художника перетворюються на знакову систему, яка поступово формує інший тип свідомості – чутливої, рефлексивної, відкритої до Іншого. У цьому вимірі мистецтво стає символом непрожитої, альтернативної долі – моментом внутрішнього зламу, у якій особистість отримує шанс на переосмислення власного буття та переписування життєвого сценарію.

Подвійна структура роману підсилює ідею «перекодування»: два Адольфи – це два знаки, два символічні світи, два можливі сценарії однієї долі. Мистецтво у

цьому контексті стає метафорою вибору – тією точкою, у якій людина або залишається заручником травми й ненависті, або трансформує їх у форму, зміст і сенс.

Саме тому у романі «La Part de l'autre» мистецтво слід розглядати не лише як культурний феномен, а як повноцінний символічний механізм трансформації особистості – інструмент переписування її внутрішнього тексту.

Розглянемо фрагмент роману, у якому альтернативний Адольф знайомиться з мистецтвом розпочавши навчання в Академії Мистецтв:

*«Pourtant, au début, il avait réussi à conserver une respiration régulière lorsque la soie du peignoir avait glissé, tel un juron, jusqu'au sol. La femme avait gracieusement retenu son chignon qui semblait vouloir suivre le chemin du peignoir <...>. Adolf H. avait tracé ses premiers traits avec inquiétude, avec circonspection, comme on craint d'entrer dans l'eau froide. Il guettait son malaise. Il crayonnait du bout du fusain, persuadé qu'un croquis plus ferme allait le faire défaillir. Mais rien de terrible ne se produisait en lui. Il avait beau se palper et s'ausculter intérieurement, il ne se sentait pas défaillir. Il avait donc repris confiance et affermi sa main. À traits gras, appuyés, il traça la silhouette de chair ; puis il esquissa les fesses et le galbe des cuisses ; enfin il se passionna pour le rendu des cheveux. À la dixième minute, il était parvenu à fixer sur son carton un croquis qui lui rappelait la Leda au cygne gravée par Léonard. Le professeur agita la clochette. Les étudiants changèrent de feuille. Le modèle se tourna...»* (Schmitt, 2003, p. 27-28).

Фрагмент описує один із ключових моментів «альтернативного» життя Адольфа Г. – сцену в Академії мистецтв, де він уперше малює оголену жіночу натуру. Це не проста побутова сцена, а ритуальний момент ініціації, у якому персонаж вступає в простір мистецтва – простір іншої етики, іншої чуттєвості та іншого способу існування.

Е.-Е. Шмітт навмисно наділяє цей епізод тонкою психологічною напруженістю: персонаж очікує непритомності, внутрішнього краху, емоційної нестабільності, але натомість відчуває спокій.

Оголене тіло жінки у фрагменті – це не еротичний, а міфопоетичний та культурний знак. Порівняння створеного образу з «*Léda au cygne*» Леонардо да

Вінчі переводить сцену із рівня тілесності на рівень високої культурної метафори: «...*un croquis qui lui rappelait la Léda au cygne gravée par Léonard.*»

Тіло стає інтермедіальним кодом – перехрестям живопису, міфології та літератури. Нарис вугіллям (*fusain*) перетворюється на акт творення нового світу, в якому персонаж більше не є жертвою своїх страхів, а стає творцем образу.

Особливо показовими є деталі:

- «*avec inquiétude, avec circonspection*» – стан колишньої, травмованої особистості
- «*il ne se sentait pas défaillir*» – момент внутрішнього перелому
- «*il affermit sa main*» – символ консолідації «Я»
- «*il se passionna*» – пробудження справжнього «я-митця»

Це мова тілесної та психічної реабілітації, де кожен штрих – крок до нового самоусвідомлення.

Описувана сцена концептуалізується як обрядовий акт – мовчазний, напружений, але благодотворний. Порівняння із входженням у холодну воду: «*comme on craint d'entrer dans l'eau froide*» має катарсичне значення. У площині культурної символіки вода традиційно асоціюється з очищенням, переходом і новим народженням. Хоча буквальна присутність води в епізоді відсутня, функцію ритуального очищення перебирає на себе сам акт малювання. У результаті персонаж постає як суб'єкт ініціаційного досвіду: він вступає у сферу невідомого, не зазнаючи деструкції, а натомість виходить із цього досвіду оновленим, тобто трансформованим.

Отже, мистецтво в романі – це не лише професія або інтерес, а символічний простір перетворення, де страх → зосередженість, хаос → форма, тривога → лінія, травма → образ. Це і є перекодування особистості через інший семіотичний механізм – візуально-художній.

Аналізований фрагмент характеризується високим ступенем інтермедіальної насиченості:

- Літературний текст → опис процесу малювання
- Живопис → модель Леонардо

- Міф → Леда і Лебідь
- Тіло → художній образ

Тим самим Е.-Е. Шмітт створює гібридний семіотичний простір, де слово набуває візуальності, а малюнок – наративності, отже, акт художнього творення стає механізмом глибинної трансформації особистості.

Наступним фрагментом для аналізу послугує епізод, де справжній Адольф Гітлер намагається уникнути реальності, зануритися в мистецтво відшукуючи внутрішній спокій душі:

*«Il ne lui restait donc qu'une semaine. Après... Que ferait-il après ? Peu importe ! Je suis un artiste. Je suis un peintre. Je n'ai pas à me préoccuper de choses aussi sottes. Il décida d'occuper sa dernière semaine à pratiquer son art. Il se mit à crayonner mais très vite cela l'ennuya : ce n'était pas assez, il lui fallait quelque chose de plus consistant que la mine de plomb. Il posa son carnet et se mit à rêver d'une grande toile, une très grande toile, une toile qu'il peindrait à l'huile, une toile monumentale.*

*Il était satisfait. Voilà un projet digne d'occuper ses pensées. Il se mit à fumer en songeant aux dimensions du cadre. Il pensait chiffres, mesures. Il poussait l'ambition au plus loin. Chaque fois, il agrandissait encore le châssis. Au matin, il n'avait pas tracé un trait du tableau ni même déterminé le sujet, mais il éprouvait l'intense satisfaction d'avoir conçu la plus grande fresque peinte à l'huile du monde.»* (Schmitt, 2003, p. 33).

В аналізованому фрагменті мистецтво постає не як завершений естетичний продукт, а як процесуальний, ментальний простір, у якому свідомість героя намагається знайти опору перед обличчям екзистенційної межі. Усвідомлення кінцевості часу («*Il ne lui restait donc qu'une semaine*») активізує не раціональне планування майбутнього, а втечу у художній вимір, що набуває функції інтермедіального каналу між внутрішнім «Я» та уявлюваною реальністю. Таким чином, творчий акт стає своєрідним посередником, тобто медіатором, між страхом небуття та потребою у смислотворенні.

Характерним є те, що персонаж не здатний задовольнитися простими засобами вираження («*ce n'était pas assez*»), що свідчить про прагнення до переходу з одного медіального рівня на інший – від графічного до живописного, від нарису

до монументальної форми. Цей перехід має символічний характер: зміна інструменту (*олівець* → *олія*, *невеликий формат* → «*fresque monumentale*») відображає внутрішнє прагнення розширити межі власного буття, перевершити як фізичні, так і онтологічні обмеження.

Важливо, що конструювання твору відбувається виключно у сфері уяви: персонаж не робить жодного реального нарису, натомість конструює картину у свідомості, мислячи цифрами, мірками («*chiffres, mesures*»), тобто перетворюючи мистецтво на ментальний макет. У цьому проявляється одна з ключових ознак інтермедіальності: художній образ існує не лише в матеріальній площині, а й як когнітивна структура, яка опосередковує переживання реальності, структурує думки та емоції.

Задум найбільшої у світі фрески (*la plus grande fresque peinte à l'huile du monde*) набуває гіперболізованого, майже міфологізованого забарвлення. Він перетворюється на символ безмежності творчої уяви, яка вступає в опозицію до скінченності людського життя. Мистецтво у цьому випадку не просто канал самовираження, а інтермедіальний простір трансценденції, де головний образ хоча б на рівні уявного проєкту здобуває ілюзію всемогутності та безсмертя.

Отже, у фрагменті мистецтво постає як специфічний комунікативний простір між страхом і надією, між обмеженим тілом і необмеженою уявою. Воно виконує роль символічного медіума, через який свідомість героя перекодує трагічну реальність у форму естетичного задуму. Саме в цьому виявляється інтермедіальна природа художнього досвіду: мистецтво існує не лише як форма, а як внутрішній код, що тимчасово регулює психічну рівновагу особистості та моделює альтернативну версію буття.

#### **4.1.3 «Музика як екзистенційний код» у романі Е.-Е. Шмітта «*Ma vie avec Mozart*»**

У романі Е.-Е. Шмітта «*Ma vie avec Mozart*» музика постає не лише мистецькою категорією, а й екзистенційним кодом, що структурує переживання

суб'єкта через систему образних символів. Шмітт наділяє музичні мотиви здатністю функціонувати як символічні провідники, які відкривають доступ до прихованих шарів свідомості героя. Моцартівські композиції в тексті набувають статусу своєрідних семіотичних ключів, завдяки яким персонаж інтерпретує власні емоції, сумніви й досвід кризи.

Музика постає як енергетичний простір, що транслює не конкретне повідомлення, а стан буття, і саме цей стан у Шмітта вербалізується через метафори світла, польоту, дихання – образні доміанти, які повторюються в тексті та сигналізують про вищий рівень смислотворення. У цьому інтермедіальному вимірі музика виконує функцію символічного посередника між тілесним і духовним, між болем і прозрінням, між хаосом і гармонією.

Через таку образну систему роман демонструє, як інтермедіальність музики формує екзистенційний простір тексту: кожен музичний мотив постає знаком трансформації, що перекодує внутрішній досвід героя, переводячи його з площини особистої кризи у сферу саморозуміння. Саме тому музика в *Ma vie avec Mozart* стає не просто тлом, а *смиисловою матрицею*, у якій слово й звук зливаються в єдину символічну тканину буття.

Для більш детального аналізу пропонуємо обрати фрагмент, де головний персонаж будучи в зтяжній депресії починає «оживати» завдяки музиці Моцарта:

*«Mon esprit également se laissait envahir par des sensations inconnues... L'obsession de la mort me gagna. Je ne parle pas de cette terreur que j'avais éprouvée parfois, le soir, entre les draps, lorsque les autres s'étaient endormis, et qui me rasseyait dans la pénombre, les doigts accrochés aux barreaux froids du lit, parce que j'avais soudain soupçonné que je mourrais, non, je n'évoque pas cet effroi bref, dissipé par la première lampe allumée, mais un malaise constant, pesant, essentiel, une douleur chronique<...>*

*La femme se mit à chanter. Et là, subitement, tout bascula. Soudain, la femme était devenue belle. De son étroite bouche sortait une voix claire, lumineuse, qui emplissait l'immense théâtre aux fauteuils vides, montant jusqu'aux galeries obscures, planant au-dessus de nous, aérienne, portée par un souffle inépuisable. <...>*

*Le temps s'était arrêté. En face de la femme la plus féminine qui soit, je demeurais fasciné, suspendu à son chant, me laissant envelopper par lui, rouler, retourner, emmener, caresser... Je n'étais plus que cette respiration, sa respiration, au plus près de ses lèvres, collé à ses hanches. Elle faisait de moi ce qu'elle voulait. Je consentais, heureux.*

*Dove sono i bei momenti*

*Di dolcezza e di piacer...*

*Comprenais-je les paroles ? Elles faisaient allusion au bonheur, bonheur dont j'avais oublié le secret ; elles rappelaient un moment de douceur que les amants avaient connu, un plaisir qui n'était plus. Mais en évoquant un paradis perdu, la chanteuse rendait le paradis présent.*

*À travers la musique, nous faisons l'amour. Ma force renaissait. Et l'émerveillement. Oui, déferlait dans la salle la beauté, toute la beauté du monde ; elle m'était offerte, là, devant moi. Lorsque la soprano s'arrêta, il y eut un silence presque aussi émouvant que le chant, un silence qui, certainement, était encore de Mozart... De la suite, je ne me souviens pas. Ce qui me revient, c'est qu'à cet instant je fus guéri. Adieu, désespoir ! Adieu, dépression ! Je voulais vivre. S'il y avait des choses si précieuses, si pleines et si intenses dans le monde, l'existence m'attirait» (Schmitt, 2005, p. 7-8).*

Поданий фрагмент з роману «Ma vie avec Mozart» демонструє один із найвиразніших моментів, коли музика постає не лише художнім елементом, а інтермедіальним каналом доступу до глибинних шарів свідомості, здатним радикально трансформувати екзистенційний стан героя. Початковий психоемоційний фон зображено через тілесно-психічну метафорику хвороби («*malaise constant*», «*douleur chronique*»), що символізує перманентний внутрішній розпад. Стан депресивної розмитості й смертоносної порожнечі оформлюється автором у вигляді важкого «туману» свідомості, який *поступово захоплює* героя: його мислення «*se laissait envahir*», що вказує на втрату контролю над власним внутрішнім життям.

Поява музичного голосу жінки – це інтермедіальний злам, який розриває монотонну образність страждання. Автор акцентує на раптовості: «*Et là, subitement,*

*tout bascula.*» Музика входить у свідомість героя як сила іншого порядку, яка створює альтернативну реальність.

Опис голосу («*voix claire, lumineuse*», «*aérienne*») спирається на символіку світла й повітря – традиційні універсальні образи духовного очищення, піднесення та благодаті. Вони контрастують із комплексом символів попереднього стану, позначеного домінуванням образів темряви, холоду та болю. Таким чином, музика функціонує як образно-семіотичний код, що передає ідею руху від темряви до світла, від руїни до відродження.

Важливо, що музика не просто змінює настрої героя – вона проникає у нього фізично. Текст наповнений сенсорними образами, відтвореними через соматично марковані одиниці, такі як «*envelopper*», «*rouler*», «*caresser*», які репрезентують тілесне злиття з музичним образом і актуалізують тактильну сенсорну модальність. Таке перекодування музики у тілесні, майже еротичні відчуття є одним з найхарактерніших для Е.-Е. Шмітта проявів інтермедіальності.

У частині «*À travers la musique, nous faisons l'amour*» музика постає як медіум інтимності, але не тілесної, а духовно-екзистенційної. Це не еротизм, а символ *відкритості світу*, повернення до здатності відчувати, любити, бути залученим до життя. У цьому контексті музика є універсальною семіотичною системою, яка активує втрачений емоційний код героя.

Звучання арії *Dove sono i bei momenti* з «Весілля Фігаро» Моцарта вводить чіткий інтертекстуальний сигнал. Арія про втрачене щастя стає дзеркалом внутрішнього стану персонажа, який також утратив відчуття радості. Однак, оповідач підкреслює, що музика не лише нагадує про втрачений рай, а *втілює його тут і тепер*: «*la chanteuse rendait le paradis présent*».

Отже, музика перетворюється на код повернення до екзистенційної цілісності та символ переходу від втрати до віднайдення. Кульмінація уривку – різке психічне відродження героя: «*à cet instant je fus guéri. Adieu, désespoir ! Adieu, dépression ! Je voulais vivre.*»

Важливо, що це одужання не має раціональних причин – воно є результатом інтермедіального осяяння, коли музика активує глибинний життєвий імпульс.

Музика перетворюється на символ енергетичного оновлення, на код виживання, на екзистенційну матрицю, що дозволяє герою знову бажати життя.

Фраза «*je voulais vivre*» – це пік відновленої життєвої сили, де музика постає джерелом сенсу існування.

Таким чином, у цьому епізоді музика функціонує як інтермедіальний екзистенційний код, що поєднує тілесне й духовне, сенсорне й символічне, індивідуальне й універсальне. Вона виступає механізмом реконфігурації особистісного досвіду, інструментом віднайдення цілісності та медіумом виходу з екзистенційної кризи, що робить її центральним елементом художнього світу Е.-Е. Шмітта.

Проаналізуємо наступний фрагмент з роману:

*«La musique répond oui à une question qu'on ne formule pas toujours. C'est ce que j'ai éprouvé, à quinze ans, lorsque tu m'as retenu de me suicider. C'est ce que j'éprouve, jour après jour, lorsque j'ai besoin d'entendre quelques notes, le chant d'une voix ou de passer une heure à jouer du piano. Telle une éponge qui reprend du volume, je constate que je vais mieux. Mais en quoi allais-je mal ? La musique panse notre inquiétude fondamentale : que faisons-nous sur terre, avec ce corps friable et cette pensée bornée ? Apaisante, tout entière dévouée à la célébration de l'être, elle nous arrache à la tentation du vide et nous remet sur le chemin de la vie. Les religions, qu'elles soient d'Église ou d'État, le savent bien puisque leurs rites utilisent la musique en permanence. L'expérience de la musique a partie liée avec l'expérience mystique.»* (Schmitt, 2005, p. 54).

В цьому фрагменті Е.-Е. Шмітт вибудовує концепцію музики як відповіді на не озвучене, але фундаментальне екзистенційне питання, що підкреслює її функцію символічного коду, здатного розшифровувати внутрішній стан людини й впливати на нього. Початкова теза – «*La musique répond oui à une question qu'on ne formule pas toujours*» – задає філософський тон: музика постає як первинний сенсотворчий принцип, що випереджає людську думку та інтуїтивно реагує на найглибші зрушення душі. Вона замінює собою слово, яке часто безсиле перед обличчям існування та страждання.

Автобіографічний спогад *«lorsque tu m'as retenu de me suicider»* закріплює за музикою статус рятівного чинника, майже ініціаційного досвіду, який повертає суб'єкта до життя. Порівняння себе з *«éponge qui reprend du volume»* є символічно показовим: музика постає як життєдайна волога, що наповнює порожнини, відновлює внутрішню цілісність, повертає людині її об'єм. Цей образ метафорично позначає протиставлення між екзистенційним виснаженням і відновленою життєвою силою.

Фраза *«La musique panse notre inquiétude fondamentale»* структурує музичний досвід як терапевтичний ритуал. Е.-Е. Шмітт визначає фундаментальну тривогу як свідомість крихкості тіла та обмеженості розуму, як первинну рану людського буття. Музика стає онтологічним бальзамом, який не лише втамовує біль, але й переосмислює спосіб існування у світі.

Особливо важливо символічне ототожнення музики зі сферою сакрального. Е.-Е. Шмітт підкреслює, що релігії інституційні чи державні постійно використовують музику у своїх ритуалах, визнаючи її здатність підносити, очищувати й єднати. У цьому контексті музика постає як медіум між людським і трансцендентним, оперуючи не раціональним змістом, а безпосереднім, майже містичним досвідом. Тому твердження про те, що *«досвід музики споріднений досвіду містичному»*, стає логічним підсумком: і музика, і містика відкривають доступ до нескazanного, до сфер, недсяжних звичайною мовою.

Фрагмент демонструє, що музика Е.-Е. Шмітта є інтермедіальним явищем, де звуковий код перетворюється на тілесно-емоційний та символічний досвід. Фраза *«Telle une éponge qui reprend du volume»* – не просто метафора відновлення психічної сили, а тілесно-символічний образ, що відображає взаємодію внутрішнього стану героя із зовнішнім світом музики.

Образна символіка уривку також проявляється у зображенні сили музики як містичного досвіду: музика виступає трансцендентною силою, що здатна вивести людину з екзистенційного вакууму. Вона створює світ внутрішньої гармонії, де тривога і страх перед смертю трансформуються в усвідомлення цінності життя: *«La musique panse notre inquiétude fondamentale»*. Цей символічний жест відтворює

функцію музики як *коду, що організує сенс буття*: через звук людина отримує доступ до того, що неможливо описати словами.

Містичний досвід у тексті підсилюється через ритуальність сприйняття музики, що зближує її з сакральними практиками: «*Les religions... utilisent la musique en permanence*». Музика тут виконує роль **інтермедіального мосту**, який об'єднує тіло, емоції та свідомість, дозволяючи пережити досвід цілісності, немов містичне об'єднання з Всесвітом. Персонаж не лише слухає мелодію – він її переживає тілесно, інтегрує в свій внутрішній простір і відчуває духовну трансформацію.

Ключовим є аспект кодованої структури сенсу: музика у Е.-Е. Шмітта виступає як система знаків, що «читається» свідомістю героя. Вона не має прямого лексичного перекладу, але діє через образи, ритм і емоційні хвилі, формуючи екзистенційний код, який дозволяє реконструювати особистість та надати сенс існуванню. Цей код інтегрує психічне, тілесне та духовне, створюючи унікальну інтермедіальну форму переживання: звук → тіло → свідомість → символічний зміст. Таким чином, музика у тексті виконує одночасно декілька функцій:

- Тілесно-сенсорну – через переживання тілесного відчуття наповнення та руху.
- Символічну – через образи світла, наповнення, містичного «зцілення».
- Містичну/трансцендентну – через ритуальне й сакральне переживання, що з'єднує героя із ширшим космічним порядком.
- Кодову – як система знаків, що структурує сенс життя та відновлює екзистенційний порядок.

У результаті музика Е.-Е. Шмітта постає як інтермедіальний екзистенційний код, який трансформує внутрішній світ героя, поєднуючи тілесність, символічність і містичність у єдину когерентну систему сенсу.

Вона виконує не лише естетичну, а й глибинну наративно-семіотичну функцію, виступаючи медіатором між зовнішньою реальністю та внутрішнім досвідом персонажа. Через музичний код актуалізуються процеси самопізнання,

духовної ініціації та екзистенційного вибору, що зумовлює динаміку розвитку образу героя та визначає вектор його трансформації.

Водночас музика структурує художній простір твору, задаючи його ритміко-темпоральну організацію, інтенсифікуючи емоційне сприйняття та формуючи особливий тип чуттєво-символічної комунікації між текстом і реципієнтом. Таким чином, інтермедіальний музичний код у прозі Е.-Е. Шмітта функціонує як ключовий механізм смислотворення, що забезпечує цілісність наративу та розкриває багатовимірність художньої реальності.

#### **4.2 Символічне осмислення інтермедіальності у французьких художніх текстах XX–XXI ст.**

Інтермедіальність у французькому художньому тексті XX–XXI ст. виступає не лише як техніка поєднання різних мистецьких форм, а як символічний механізм формування художнього світу. Вона дозволяє авторам організовувати багаторівневу семіотичну реальність, де образи, звук, рух і текст взаємодіють, створюючи комплексне сприйняття дійсності. Через поєднання мовних та немовних кодів літературний твір здатний передавати не лише сюжетну інформацію, а й внутрішні психоемоційні стани, екзистенційні переживання та символічні структури світу, що моделюються автором.

У контексті інтермедіальності кожен елемент художнього твору (текст, музика, візуальний образ, тілесний рух) може функціонувати як носій смислу, що доповнює й трансформує інші коди. Таке осмислення відкриває можливість для символічного прочитання тексту, де окремі елементи мистецтва стають метафоричними маркерами, що формують цілісну образну систему і взаємодіють із когнітивними та емоційними процесами читача (Dirven, 2004).

Цей підхід дозволяє виявляти глибинні структури художнього тексту, які реалізуються через взаємодію різних кодів, і демонструє, як інтермедіальність стає засобом передачі екзистенційних та символічних значень, формуючи унікальну художню реальність.

Таким чином, символіка інтермедіальних образів у художньому тексті виявляється у кількох взаємопов'язаних вимірах. По-перше, вона постає в описах конкретних мистецьких форм – від живопису й музики до фотографії та перформативних практик, які вплітаються у наратив як автономні естетичні об'єкти та створюють окремий семіотичний рівень твору.

По-друге, мистецька форма здатна перетворюватися на стрижневий текстовий символ: упродовж розвитку сюжету вона набуває нових інтерпретаційних нашарувань і стає ключовим засобом моделювання внутрішнього світу персонажів або філософської проблематики твору. Під текстовим символом ми розуміємо знакову одиницю художнього тексту, яка, виходячи за межі свого прямого (денотативного) значення, набуває додаткових конотативних, культурних та інтертекстуальних смислів і функціонує як носій узагальненого, концептуально значущого змісту.

По-третє, в аналізованих французьких художніх текстах мистецтво в цілому підноситься до рівня універсального символу, що уособлює культурні, екзистенційні або цивілізаційні уявлення, й таким чином функціонує як концепт, який структурує смисловий простір художнього наративу.

Три зазначені рівні особливо виразні у творах Е.-Е. Шмітта, проте не менш показово вони проявляються і в художній прозі М. Уельбека. У романі «La carte et le territoire» інтермедіальність стає не лише засобом опису мистецького процесу, а й ключовим механізмом формування філософського змісту твору.

М. Уельбек (2010) працює з мистецькими формами як з багаторівневими символами:

- фотографія постає водночас документальним слідом і метафорою зникнення світу, що зумовлює її функцію як естетичного та онтологічного коду. М. Уельбек детально екфрастично відтворює фотографію та живопис, що становлять основу творчості головного героя, Жеда Мартена. Зображення об'єктів, зокрема локальних і регіональних мап Michelin подаються не лише як фіксація реальності, а як її «застиглий код», де мапа сама по собі є медіальним об'єктом, тобто вторинною, знаковою репрезентацією простору. Отже, мистецькі форми

функціонують у тексті як автономні знакові системи, що існують паралельно до вербального нарративу й створюють додаткову площину сприйняття світу.

- живопис у серії картин Жеда Мартена перетворюється на символ взаємодії людини з реальністю, яка поступово дематеріалізується. Фотографія та картина перетворюються на стрижневі текстові символи, які проходять крізь увесь твір і структурують його смислові акценти. Фотографічні серії Жеда символізують процес зникнення, ентропію та поступове «вимивання» людської присутності з сучасного світу. Натомість карти Michelin, перетворені на художній об'єкт, стають символом репрезентації замість реальності, наголошуючи на тому, що у сучасному світі модель часто замінює собою оригінал. Так мистецький образ набуває функції концептуального коду, що розкривається впродовж усього тексту.

- мистецтво загалом осмислюється як спосіб картографування буття, як спроба перекодувати хаотичний світ у стабільні форми та знаки. М. Уельбек підносить мистецтво до рівня загального символу цивілізаційного стану, у якому опинилась Європа. Мистецтво в романі не лише описується або використовується як елемент сюжету – воно символізує спробу людини втримати зв'язок із реальністю, що стрімко фрагментується. У загальному культурному дискурсі мистецтво постає як засіб картографування світу, спроба надати йому форми, сенсу, меж та структури. Водночас М. Уельбек демонструє, що навіть ця спроба є частково ілюзорною: карта ніколи не збігається з територією, мистецтво не може цілком подолати онтологічну порожнечу сучасності.

Особливо показовими є сцени творчої роботи Жеда Мартена, у яких художній процес сам набуває символічного виміру. Живопис стає інтермедіальним каналом, через який персонаж осмислює власну ідентичність: обираючи об'єкти для зображення, він водночас вибудовує власну філософію існування. Мистецтво для М. Уельбека – це не репрезентація, а спосіб буття, що відображає ставлення людини до світу й конструює її внутрішній простір, тобто у термінах М. Уельбека «територію».

Таким чином, «La carte et le territoire» ілюструє багаторівневу символіку інтермедіальних образів: від матеріальних мистецьких форм до їх концептуального

осмислення як знаків цивілізаційних процесів і яскраво демонструє, що інтермедіальність у сучасному французькому романі виконує не лише ілюстративну або естетичну функцію, а й стає інструментом філософського моделювання світу, у якому мистецтво перетворюється на особливий спосіб існування смислу.

Для більш детального аналізу розглянемо безпосередньо фрагмент роману «La carte et le territoire» М. Уельбека, де головний персонаж розповідає своє виняткове захоплення живописом:

*«Jed ne se souvenait plus quand il avait commencé à dessiner. Tous les enfants dessinent sans doute, plus ou moins, il ne connaissait pas d'enfants, il n'était pas sûr. Sa seule certitude à présent, c'est qu'il avait commencé à dessiner des fleurs – sur des cahiers de petit format, à l'aide de crayons de couleur.*

*Les mercredis après-midi généralement, et parfois les dimanches, il avait connu des moments d'extase, seul dans le jardin ensoleillé, pendant que la baby-sitter téléphonait à son petit ami du moment. Vanessa avait dix-huit ans, elle était en première année d'économie à l'université de Saint-Denis/Villetaneuse, et pendant longtemps elle fut le seul témoin de ses premiers essais artistiques. Elle trouvait ses dessins jolis, elle le lui disait et elle était sincère, cependant elle lui jetait parfois des regards perplexes. Les petits garçons dessinent des monstres sanguinaires, des insignes nazis et des avions de chasse (ou, pour les plus avancés d'entre eux, des chattes et des bites), des fleurs rarement.»* (Houellebecq, 2010, p. 22).

Поданий фрагмент представляє ранній досвід головного героя Джеда, який не пам'ятає моменту початку своїх занять мистецтвом (характерна риса: мистецтво – не вибір, а органічний стан). Він малює з дитинства без усвідомлення, що постає першим етапом формування художньої ідентичності.

Перший об'єкт творчості – *квіти*. Важлива деталь: *«il avait commencé à dessiner des fleurs»*. Квіти стають традиційним символом проміжку між красою та тлінністю, ніжністю, чутливістю, нестійкістю, плинністю життя та екзистенційної крижкості.

На рівні М. Уельбека квіти також стають знаком «території чуттєвого», яка ще не перетворена на карту, тобто не абстрагована, не раціоналізована. Стартова

точка Джеда – образ живої природи, який пізніше трансформується в його відомі карти Michelin, тобто у вже кодифіковану реальність.

Це ключ до інтермедіального аналізу: від природного образу → до картографічного символу → до портретів як метафізичних структур.

Опис ранньої екстази у романі М. Уельбека «La Carte et le Territoire» постає як ключовий момент становлення художньої суб'єктивності Джеда Мартена, у якому мистецтво розгортається як майже містичний досвід. Автор підкреслює, що персонаж переживав «*des moments d'extase... seul dans le jardin ensoleillé*», і ця екстаза нерозривно пов'язана зі світлом, що створює відчуття прозорості та відкритості світу. Самотність постає необхідною умовою творчого акту, адже у дитячому досвіді мистецтво існує ще поза рефлексією, у формі первинного естетичного переживання, що в термінах інтермедіальності можна визначити як «первинне чуттєве ядро художнього образу».

М. Уельбек загострює увагу на контрасті між типовою дитячою творчістю та винятковою чутливістю Джеда. Іронічно перераховуючи, що зазвичай малюють хлопчики («*monstres sanguinaires, insignes nazis, avions de chasse...*»), письменник протиставляє цьому вибір маленького Джеда, який зосереджується на квітах. Така опозиція не лише окреслює інакшість героя, але й стає культурним коментарем про маскулінні моделі соціалізації. Двед від самого початку не вписується у нормативну маскулінність, що й робить його потенційно здатним до художнього переосмислення реальності та віднаходження власної оптики світу.

Важливою постає й фігура Ванесси, яка виконує роль першого глядача та первинного посередника між дитиною-творцем і соціумом. Її реакція поєднує щирість і здивування: вона визнає красу рисунків, але не може в повній мірі їх інтерпретувати. Це формує ранню модель інтерсуб'єктивності мистецтва, у якій художник творить те, що виходить за межі звичних очікувань, тоді як глядач не завжди здатен осмислити його бачення. М. Уельбек натякає, що така ситуація буде повторюватися у дорослому житті головного персонажа: його творчість сприймається як загадкова, навіть коли вона ґрунтується на звично-практичних об'єктах, як-от картографічні зображення Michelin.

На символічному рівні цей уривок задає фундаментальний вектор майбутньої естетики персонажа: квітка стає *«нулевою територією мистецтва»*, первинним образом чистого життя, на протигагу карті як символу структури та раціоналізованої реальності, і портрету як метафізичної фіксації існування.

Таким чином, у цьому епізоді окреслюється перший елемент символічного ланцюга, який визначатиме художню траєкторію Джеда: від природного образу – до технічного відтворення реальності та до спроби схопити саму сутність людського буття.

На рівні символічної структури уривок із зображенням ранньої творчості Джеда Мартена демонструє одразу кілька типів інтермедіальної символізації, які можна співвіднести з окресленими трьома видами символічності мистецьких образів.

По-перше, символіка художньої форми як такої проявляється в описі самого процесу малювання квітів. У цьому випадку медіальна форма (рисунок) ще не переосмислюється концептуально, але наділяється символічним значенням через повторюваність, емоційний контекст та стан екстази. Малювання квітів стає формою дитячої медитації, первісним естетичним актом, що закладає основу майбутньої художньої мови Джеда. Формально простий медіум тут працює як носій інтенсивного внутрішнього переживання – приклад символічності першого типу.

По-друге, у цій сцені простежується й перетворення мистецької форми на текстовий символ, смисл якого розгортається впродовж усього роману. Квітка, на перший погляд випадковий об'єкт, стає тим лейтмотивом, що відкриває еволюцію героя: *від натуралістичного зображення живого світу → до картографічної реконструкції території → до екзистенційного портретування*. М. Уельбек закладає символічний «перший камінь» у побудову художнього всесвіту персонажа: квіти стають початковою точкою, з якої виростає складна система його образної мови.

По-третє, цей фрагмент ілюструє й символізацію самого поняття мистецтва як явища. М. Уельбек показує, що мистецтво не просто діяльність або навичка – воно постає формою бачення світу, що не відповідає соціальним нормам і навіть

суперечить їм. У протиставленні «хлопчиків, що малюють насильство» і Джеда, який малює квіти, закладається критичне ставлення автора до соціокультурної моделі маскулінності. Мистецтво набуває символічного значення як альтернативний спосіб існування, як автономний простір чутливості, де можливе інакше людське. Тут мистецтво як феномен постає символом індивідуальності, інакшості та внутрішньої правди – це символічність третього типу.

Таким чином, цей фрагмент є надзвичайно насиченим у плані інтермедіальної символізації: художня форма (малюнок), окремий повторюваний мотив (квітка) та саме уявлення про мистецтво як альтернативну модель буття всі одночасно набувають символічного виміру. М. Уельбек майстерно демонструє, як дитячий досвід може стати джерелом цілісної естетичної та філософської системи, у якій інтермедіальні образи виконують роль ключових структуротворчих елементів.

Отже, розглянутий фрагмент демонструє, що інтермедіальна символізація у творчості М. Уельбека функціонує як багаторівневий механізм смислотворення, у якому взаємодіють візуальний образ, мотивна структура та концептуальне осмислення мистецтва як феномена. Символічне навантаження набувають не лише окремі художні деталі, а й сама модель естетичного світосприйняття, що протиставляється нормативним соціальним сценаріям. У такий спосіб інтермедіальність постає не допоміжним прийомом, а структурним принципом організації тексту, який забезпечує глибину філософської проблематики й формує цілісну систему координат, у системі якої мистецтво виступає простором конструювання інакшої, внутрішньо автентичної ідентичності.

#### **4.3 Особливості наративного виміру інтермедіальності французьких художніх текстів**

Текстуалізація інтермедіальності в межах художнього твору органічно інтегрується в структуру цілісної оповідної побудови, у зв'язку з чим наративний аспект реалізації інтермедіальних характеристик художнього тексту потребує окремого дослідницького осмислення. Актуальність такого підходу зумовлена тим,

що реконструкція наративного рівня функціонування інтермедіальності як текстової категорії сприяє глибшому розумінню цього феномену в його естетично маркованому вияві, з урахуванням можливих особливостей авторської евристики, зумовленої культурно-історичним контекстом відповідної епохи та специфікою індивідуального художнього мислення.

Формування наративного виміру художнього тексту, безперечно, ґрунтується на нижчих рівнях вербальної організації – лексичному та образно-символічному. Відтак з'ясування особливостей наративного розгортання інтермедіальних елементів безпосередньо спирається на аналіз специфічних словесно-образних засобів їхньої маніфестації в досліджуваних художніх текстах.

Дослідження наративних виявів інтермедіальності здійснювалося шляхом *реконструкції наративних патернів* – повторюваних і системно організованих оповідних схем, дотичних до інтермедіального плану художнього тексту. Зазначені патерни функціонують як інструменти репрезентації ознак мистецької діяльності або її результатів, що реалізується через вербалізацію дій, подій чи процесів, пов'язаних із ними або спрямованих на їхню характеристику (Fortin, 2006; Grishakova, 2010; Rayan, 2010).

Виокремлення наративних патернів уможлиблює систематизацію розрізнених випадків актуалізації певних смислів мовними засобами у французькому художньому тексті, що, своєю чергою, дозволяє узагальнити їхню семантику та виявити закономірності оповідних змістових характеристик, релевантних для опису інтермедіальних явищ, які концептуалізуються за допомогою зазначених моделей.

Отримані результати засвідчили домінування низки наративних патернів, що дало змогу окреслити специфіку наративізації процесів взаємопроникнення та поєднання різних мистецьких форм у французькому художньому тексті. Серед найбільш репрезентативних було зафіксовано актуалізацію патернів «семіотизація», а також опозиційно співвіднесених моделей «конструювання» / «деконструювання», реалізація яких ґрунтується на денотативно-образних засобах кодування змісту.

Отже, домінування окреслених наративних патернів засвідчує, що інтермедіальність у французькому художньому тексті реалізується не лише на рівні окремих образів чи символів, а й у самій логіці оповідного розгортання. Саме наратив стає тим середовищем, у якому мистецькі коди інтегруються в структуру подієвості, набуваючи динамічного характеру та формуючи специфічний спосіб організації художнього досвіду. У цьому контексті особливої уваги потребує механізм семіотизації, процес перетворення явищ, дій і образів на знаки, що включаються до інтермедіального смислотворчого простору твору.

З огляду на це доцільним є зосередження аналізу на феномені наративної семіотизації як провідній формі вияву інтермедіальності, що забезпечує системне поєднання різних мистецьких кодів у руслі оповідної структури. Саме ця проблематика становить предмет наступного підпункту.

#### **4.3.1 Наративна семіотизація як форма вияву інтермедіальності французького художнього тексту**

З огляду на те, що інтермедіальність постає як результат взаємодії та перехрещення кодових систем різних видів мистецтва, кожен з яких характеризується власною семіотичною організацією та специфічним набором виражальних засобів, одним із ключових векторів наративізації цієї категорії в процесі її художньо-текстового кодування є семіотизація. У цьому випадку йдеться не про просте включення інтермедіальності до смислової структури тексту як окремої семантичної ознаки, а про цілеспрямовану актуалізацію знакової природи мистецьких форм і практик, які залучаються до формування оповідної тканини.

Виокремлення відповідного наративного патерна в структурі художнього тексту здійснюється шляхом ідентифікації лінгвальних маркерів інтермедіальності, що сигналізують про інтеграцію інших медіальних систем у процес наративного розгортання.

В інтермедіальному розрізі на макрорівні, тобто на рівні глобальної організації художнього наративу, семіотизація виступає у ролі наративного патерну, оскільки впливає на наративну логіку та трансформацію персонажа. На

вербальному мікрорівні функцію нарративних сигналів патерна «семіотизація» виконують, з одного боку, лексеми-ідентифікатори інтермедіальності, зокрема *image, musique, palette, théâtre* тощо (див. розділ 2 стор 93) і які становлять один зі складників механізму вербалізації відповідної моделі. З іншого боку, реалізація цього патерна забезпечується залученням лексичних одиниць із семантикою знаковості, а також пов'язаних із нею дій і властивостей, як-от *code, signe, marque, symbole, lignes écrites, médium, sens, symboliser, désigner* та ін.

Наголосимо, що семіотизація як нарративний патерн не є однорідною за способом реалізації, а виявляє низку варіативних форм, зумовлених характером знакової взаємодії, яка розгортається в межах художнього тексту (Мочернюк, 2014, с. 294). У цьому контексті виокремлюється модель «кодування», що репрезентує процес актуалізації знакової природи різних мистецьких форм та механізм їхнього переведення у площину вербальної репрезентації (там само). Натомість варіація «декодування» охоплює процеси смислового осмислення, інтерпретації й тлумачення зазначених форм в аспекті нарративної організації тексту, відтворюючи таким чином рецептивний аспект міжмистецької комунікації (там само).

Функціональне навантаження окреслених варіацій патерна «семіотизація» реалізується на різних рівнях структурної організації художнього тексту. Кодування постає як механізм первинної трансляції естетичних смислів, за якого автор здійснює трансформацію елементів іншого виду мистецтва у мовно-образну структуру тексту, наділяючи їх вербальною формою. Унаслідок цього формується інтермедіальний простір художнього твору, в якому слово функціонує як носій властивостей живописного, музичного або кінематографічного знака (McLuhan, Fiore, Agel, 2005).

Варіація декодування, своєю чергою, актуалізує інтерпретаційний потенціал наративу: читач або персонаж постає в ролі реципієнта, здатного ідентифікувати та осмислити знакову природу репрезентованих мистецьких феноменів. Саме ця форма реалізації патерна забезпечує герменевтичний вимір інтермедіальності, оскільки спрямована на реконструкцію імпліцитних смислів і відновлення комунікативного зв'язку між різними мистецькими системами (там само).

Реалізація наративного патерна «семіотизація» в межах художнього тексту здійснюється за допомогою розгалуженої системи лінгвальних засобів, які уможливають репрезентацію знакової природи мистецьких явищ і процесів (Rajewsky, 2005). На мовному рівні це проявляється у залученні лексико-семантичних, граматичних і стилістичних структур, що сприяють формуванню інтермедіального змісту оповіді та забезпечують її багатокодову організацію. Зокрема, вербалізація мистецьких кодів відбувається шляхом використання екфрастичних описів, метафоричних перенесень, порівняльних конструкцій, термінологічних номінацій, а також інших способів мовного відтворення зорових, слухових чи пластичних вражень.

У результаті лінгвальні механізми актуалізації патерна «семіотизація» перетворюють художній текст на мультикодовий комунікативний простір, у вимірі якого слово функціонує як універсальний медіатор, здатний не лише репрезентувати, а й інтерпретувати та переосмислювати інші мистецькі системи. (Rajewsky, 2005).

Наративна динаміка інтермедіальної семіотизації розгортається в процесі взаємодії між різними рівнями структурної організації художнього тексту – персонажним, композиційним і смисловим. Саме протягом цієї взаємодії відбувається поступове включення міжмистецьких кодів до наративної структури, де кожен компонент оповіді набуває функції знака. У результаті інтермедіальні смисли не обмежуються роллю декоративних елементів, а стають чинниками, що визначають логіку сюжетного розвитку та семантичне наповнення тексту.

Одним із показових виявів такої наративної динаміки є інтермедіальний сюжетний імпульс – момент, у якому художній образ (чуттєво-конкретна репрезентація явища дійсності у художньому тексті), мотив або мистецький артефакт ініціює розвиток подій чи спричиняє внутрішню трансформацію персонажа. На рівні художнього наративу літературний, музичний чи візуальний елемент виступає своєрідним медіатором між зовнішньою дійсністю та внутрішнім світом героїв. Завдяки цьому художній текст переходить від рівня естетичного

сприйняття до рівня наративної інтерпретації, у системі якої семіотичний компонент набуває структуроутворювальної функції.

Таким чином, наративна динаміка інтермедіальної семіотизації демонструє спрямованість від споглядального освоєння образу до його інтерпретаційного осмислення, від художнього образу до знакової структури, від естетичної організації тексту до семіотичної. У цьому контексті інтермедіальність постає не як сукупність окремих відсилань до інших мистецьких систем, а як принцип наративної побудови, що забезпечує формування поліфонічної та полікодової структури сучасного художнього твору.

Реалізація наративного патерна «семіотизація» наочно простежується в романі Е.-Е. Шмітта «La Part de l'autre», де інтермедіальність функціонує як структурно значущий чинник наративної організації. У тексті систематично актуалізується знакова природа художніх та позахудожніх форм, що інтегруються в оповідь, зокрема через апеляцію до візуальних, театральних і психологічних кодів. Такі елементи не лише слугують засобами образної репрезентації, а й виконують метатекстову функцію, акцентуючи процес кодування смислу.

На рівні вербалізації це виявляється у використанні лексем і конструкцій, що прямо або опосередковано маркують знаковість зображуваного, зокрема через апеляцію до понять *signe, symbole, image, sens, représenter, désigner*. У такий спосіб художній наратив конструюється як простір інтерпретації, де події та образи постають не лише як елементи сюжетного розвитку, а як знакові структури, відкриті до багаторазового прочитання.

Особливо показовим є те, що семіотизація в романі не зводиться до експліцитного називання інших мистецьких форм, а реалізується через сам спосіб наративного моделювання альтернативної біографії персонажа. Така стратегія наближає оповідь до кінематографічної логіки паралельного монтажу та водночас до театральної організації дії, де кожна сцена функціонує як семіотично навантажений фрагмент цілісної композиції. Внаслідок цього інтермедіальність постає не як зовнішній прийом, а як іманентна властивість наративу, що визначає принципи його семантичного розгортання (Rajewsky, 2010).

Таким чином, автор вибудовує оповідь за принципом бінарної наративної організації, у рамках якої змодельовано два потенційні життєві сценарії персонажа – шлях художника та шлях диктатора. Саме ця опозиційна побудова наративу актуалізує первинну варіацію патерна «семіотизація», а саме «кодування», що передбачає надання життєвому досвіду смислової впорядкованості через залучення мистецтва.

У процесі оповіді персонаж постає як суб'єкт, який намагається за допомогою живопису досягти внутрішньої гармонії та надати сенсу хаотичності буття шляхом роботи зі знаками, лініями й композиційними структурами. Така художня практика постає спробою семіотичного опосередкування реальності через естетичне кодування, де мистецтво виконує функцію інструмента впорядкування досвіду й осмислення світу.

«– *Adolf H. : admis.*

*Une vague de chaleur inonda l'adolescent. Le flux du bonheur roulait en lui, inondait ses tempes, bourdonnait à ses oreilles, lui dilatait les poumons et lui chavirait le cœur. Ce fut un long instant, plein et tendu, muscles bandés, une crampe extatique, une pure jouissance comme le premier orgasme accidentel de ses treize ans.*

*Lorsque la vague s'éloigna et qu'il revint à lui, Adolf H. découvrit qu'il était trempé. Une sueur citronnée rendait ses vêtements poisseux. Il n'avait pas de linge de rechange. Mais peu importe : il était reçu !» (Schmitt, 2003, p.6-7).*

У наведеному фрагменті художнього тексту відтворено момент екзистенційного піднесення персонажа після отримання, на перший погляд, вирішального вербального сигналу – слова *admis*, яке набуває для нього символічного значення прийняття, підтвердження власної ідентичності та визнання художнього покликання. Цей лаконічний мовний знак функціонує в оповіді як семіотичний центр, довкола якого вибудовується складна система емоційних і символічних реакцій. Під мовним знаком ми розуміємо базову одиницю мовної системи (слово, словосполучення), що має план вираження та план змісту.

Фізіологічні та емоційні реакції персонажа на зазначений знак (*une vague de chaleur, le flux du bonheur*) засвідчують тісний зв'язок між знаковістю та тілесним

переживанням у вимірі естетичного досвіду. Знак не лише інтерпретується раціонально, а й переживається тілесно, що вказує на глибоку інтеріоризацію семіотичного імпульсу.

У цьому епізоді простежується інтермедіальне перенесення, за якого нарратив літературного тексту моделює сам акт естетичного сприйняття живопису. Послідовність переживань вибудовується за логікою художнього процесу: від відчуття кольору (*vague de chaleur*), через напруження композиції (*muscles bandés, une crampe extatique*), до стану гармонійного розрядження. Емоційна організація сцени уподібнюється до творення образу шляхом ліній, ритму й пропорцій, що відповідає механізму естетичного кодування реальності.

Таким чином, у наведеному фрагменті Е.-Е. Шмітт показує прагнення героя осмислити буття через знакову систему мистецтва, що розглядається як спосіб подолання екзистенційної невпорядкованості. Разом із тим автор наголошує на суперечливості цього процесу: інтерпретація світу як сукупності знаків не обов'язково веде до внутрішньої рівноваги, а може, навпаки, виявляти приховану духовну розгубленість персонажа. Така смислова перспектива відповідає основній ідеї твору, де інтермедіальність постає як форма художнього, морального й екзистенційного випробування, а мистецтво розглядається не тільки як засіб пізнання, а й як чинник можливої модифікації або спотворення смислів.

В альтернативній сюжетній лінії, що корелює з історичною реальністю, відбувається процес декодування мистецтва, який супроводжується його семантичним знеціненням: мистецтво втрачає статус носія істини й трансформується у знаковий інструмент ідеологічного конструювання.

*«– Adolf Hitler : recalé.*

*Le verdict tomba comme une règle d'acier sur une main d'enfant.*

*– Adolf Hitler : recalé.*

*Rideau de fer. Terminé. On ne passe plus. Allez voir ailleurs. Dehors. Hitler regarda autour de lui. Des dizaines d'adolescents, oreilles cramoisies, mâchoire crispée, le corps tendu sur la pointe des pieds, les aisselles mouillées par l'affolement, écoutaient l'appariteur qui égrenait leur destin. Aucun ne faisait attention à lui. Personne n'avait*

*remarqué l'énormité qu'on venait d'annoncer, la catastrophe qui venait de déchirer le hall de l'Académie des beaux-arts, la déflagration qui trouait l'univers : Adolf Hitler recalé.*

*Devant leur indifférence, Hitler en venait presque à douter d'avoir bien entendu. Je souffre. J'ai une épée glacée qui me déchire de la poitrine aux entrailles, je perds mon sang et personne ne s'en rend compte ? Personne ne voit le malheur qui me plombe ? Suis-je seul, sur cette terre, à vivre avec autant d'intensité ? Vivons-nous dans le même monde ?» (Schmitt, 2003, p. 1).*

У цьому фрагменті роману Е.-Е. Шмітта реалізується семантичний антипод попередньої сцени – процес декодування мистецтва, у руслі якого руйнується його сакральна та естетична функція, а знак істини трансформується в символ травми, відчуження та майбутньої ідеологічної експлуатації.

У фрагменті, де персонаж дізнається про невдачу («*Adolf Hitler : recalé*»), автор моделює інверсію семіотичного коду. Якщо лексема «*admis*» виражена у формі *participe passé* у французькій мові у попередньому епізоді виступало знаком гармонії та актом прийняття в естетичному світі, то лексема «*recalé*» репрезентує виключення, символічний розрив між суб'єктом і культурним контекстом. На наративному рівні відбувається зсув від кодування естетичного досвіду до його декодування – акт художньої ініціації перетворюється на символічне вигнання (Чаюн, 2025).

Для актуалізації руйнівного ефекту автор залучає метафоричні одиниці, сформовані на основі іменників *règle* та *épée*, модифікованих атрибутивними компонентами *d'acier* і *glacée*. Ці лексеми у французькій мові активують семантичні поля твердості, холоду та тілесної травматичності, водночас функціонуючи як вербалізовані репрезентації візуально-тактильного досвіду.

Тілесна мова, що раніше відображала натхнення, тепер стає маркером страждання та відчуження. Цей контраст не обмежується емоційною сферою – він є семіотичним переломом, у контексті якого мистецтво втрачає функцію носія істини й естетичної гармонії, перетворюючись на знак болю, поразки та розриву зі світом духовного. У такий спосіб образи набувають інтермедіального статусу,

оскільки відтворюють у вербальному наративі ефекти, притаманні візуальним і тілесно-перцептивним кодам, що зумовлює посилення експресивності та акцентує розрив між естетичним і гармонійним початками художнього наративу.

У цьому епізоді тексту досягається найвищий рівень семіотизації реальності персонажа: він відмовляється від прагнення інтерпретувати світ через гармонійно-естетичні принципи й переходить до конструювання власної знакової системи світобачення. У ній категорія краси підпорядковується владним структурам, а істина ототожнюється з безумовною вірою в «чисту форму». За таких умов мистецтво втрачає гуманістичне наповнення та перетворюється на інструмент ідеологічного впливу, стаючи знаком, який не стільки розкриває смисли, скільки сприяє їх прихованню.

Таким чином, у поданому фрагменті формуються інтермедіальні контрасти: живопис, який у структурі роману виконує функцію метафори творчого акту, одночасно стає символом руйнування. Автор перетворює художній процес на наративний знак морального вибору, демонструючи взаємозв'язок між естетичною формою і етичним змістом.

результаті мистецтво набуває не лише естетичного, а й етичного виміру: художній знак трансформується в маркер моральних смислів і виконує функцію семіотичної константи наративу.

Таким чином, у романі Е.-Е. Шмітта «La Part de l'autre» семіотизація реалізується через опозицію «кодування – декодування», у контексті якої мистецтво постає водночас як засіб осмислення дійсності та як потенційний механізм її смислової деформації.

У наступному пропонованому романі Е.-Е. Шмітта «Lorsque j'étais une oeuvre d'art» домінує форма патерну «перекодування», що пов'язане з метаморфозою суб'єкта в художній об'єкт.

Головний персонаж, Адам Біс, приймає пропозицію бути перетвореним на живу скульптуру митцем Зевсом-Пітером Лама. Сам акт перетворення – це інтермедіальна метафора перекодування тілесного у візуальне, людського у мистецьке, тобто семіотизація суб'єкта через матеріальну форму мистецтва.

На наративному рівні це трансформує традиційний акт оповіді: персонаж стає знаком, а його досвід – інтерпретаційним полем. Тіло перетворюється на текст, який «читає» суспільство, критики, публіка. Таким чином, автор реалізує ідею візуальної семіотизації кодування внутрішнього стану героя у зовнішніх формах естетичного об'єкта.

*«Zeus-Peter Lama s'approcha de moi et me regarda avec fierté. Quand je dis « me regarda », je dois préciser qu'il s'agissait de mon corps car Zeus, depuis l'opération, ne croisait plus mes yeux, sans doute parce qu'ils subsistaient comme une des rares parties de mon être qu'il n'avait pas retravaillées. Pourtant, ce soir-là, un bel échange de regards m'aurait encouragé, d'autant que le silence s'épaississait. Zeus cria avec autorité :*

*– Debout !*

*Comme nous l'avions convenu, je quittai le tabouret pour me tenir sur mes jambes. Un murmure d'effroi parcourut les spectateurs. Persuadés, vu mon apparence pour le moins étrange, de se tenir face à une sculpture, ils avaient eu la surprise de voir du marbre s'animer. Zeus-Peter Lama gonfla sa poitrine comme un dompteur et hurla avec la sécheresse d'un coup de fouet :*

*– Marche !*

*Avec lenteur et difficulté, j'esquissai quelques pas.»* (Schmitt, 2002, p. 45).

Фрагмент демонструє, як наративне кодування реалізується через трансформацію тілесного досвіду в семіотично навантажений художній знак. Описані дії героя (*se tenir sur mes jambes, esquisser quelques pas*) відображають перетворення живого тіла на «живу скульптуру». Цей процес кодування перетворює фізичні дії персонажа на знак, що одночасно відображає художню ідею та емоційний стан.

На мовному рівні кодування проявляється через:

- детальні вербальні описи тілесних рухів і позиції (*quitter le tabouret, se tenir sur mes jambes, esquisser quelques pas*);
- лексеми, що передають акт художнього перетворення (*s'animer, gonfla sa poitrine*), які дозволяють читачеві сприймати тіло як знак мистецтва;

- метафоричні і порівняльні конструкції (*Persuadés... de se tenir face à une sculpture*), що кодують межу між реальністю і художнім образом.

Ці вербальні елементи створюють ефект екфрастичного кодування: тілесна динаміка персонажа перетворюється на образ, здатний репрезентувати художній сенс у стилі наративу.

Фрагмент демонструє інтеграцію міжмедіальних кодів:

- Скульптура ↔ живе тіло – межа між пластичним мистецтвом і тілесним викладенням дії;

- Візуальний ефект ↔ вербальна репрезентація – читач бачить «оживлення мармуру» через детальний опис;

- Емоційний та тілесний компонент ↔ наративний знак – страх і захоплення глядачів (*un murmure d'effroi parcourut les spectateurs*) підкреслює знакову вагу дій персонажа.

Це класичний приклад того, як кодування забезпечує перетворення фізичної реальності на багатозначний наративний і художній знак, що втілює одночасно сюжетну функцію, естетичне переживання і символічну вагу сцени.

Згодом, коли персонаж прагне повернути людську сутність, відбувається зворотне перекодування: мистецький знак знову стає живим, суб'єктивним, інтерпретованим ізсередини. У цьому процесі виявляється подвійна функція мистецтва – як механізму відчуження і як шляху до самопізнання.

*«Mes yeux se reposèrent sur la toile, incrédules.*

– *C'est impossible, murmurai-je. On vous aura renseigné. Vous avez eu des documents...*

– *Ta voix. Ta présence. Tes réflexions. Ta gentillesse. J'ai imaginé à partir de ce que j'avais expérimenté de toi. Je repoussai le tableau pour me lever, oppressé. Les larmes me piquaient les paupières.*

– *C'est injuste. C'est trop injuste... Je tournai autour de la table, incapable de dire autre chose, les lèvres agitées de tremblements. — Que se passe-t-il, mon garçon ? Aurais-je encore fait, sans m'en rendre compte, quelque chose qui te choque ?*

– *C'est épouvantable. Vous m'avez peint tel que j'étais avant. Exactement tel que j'étais. Et comme je ne serai plus jamais.*

*Je m'écrulai sur l'évier, la tête entre les coudes, secoué par les sanglots. Non seulement Hannibal m'avait dessiné tel que j'avais été, mais il m'avait représenté doté d'une grâce qui me rendait sinon beau, du moins touchant, émouvant. Pourquoi ne m'étais-je jamais vu avec ces yeux-là ?*

*Fiona m'entoura de ses bras. J'eus subitement très chaud. Elle absorbait mon chagrin. Je me remis...»* (Schmitt, 2002, p. 110-111).

У фрагменті відбувається процес декодування мистецтва, у якому персонаж стикається з образом самого себе, представленим іншим суб'єктом (художник Ганнібал). На відміну від кодування, де художній акт трансформує фізичні або естетичні елементи в наративний знак, декодування проявляється через осмислення вже закодованого знаку – образ сприймає художнє зображення себе та переосмислює власну ідентичність.

На мовному рівні декодування проявляється через:

- лексеми емоційного переживання та тілесних реакцій: *les larmes me piquaient les paupières, je m'écrulai sur l'évier, secoué par les sanglots;*
- діалог та внутрішні монологи, що передають процес інтерпретації образу: *C'est épouvantable. Vous m'avez peint tel que j'étais avant...;*
- опис фізичних дій як прояв психологічного стану, що відображає рецептивний аспект мистецтва: персонаж не просто бачить полотно, він відчуває його тілесно та емоційно.

Ці елементи разом формують акт декодування, де сприйняття картини перетворюється на процес емоційного й когнітивного осмислення.

Фрагмент демонструє міжмедійний ефект, коли живопис стає інструментом психоемоційного декодування:

- Візуальний код ↔ емоційне сприйняття – полотно активує глибокі внутрішні переживання персонажа;
- Естетичний образ ↔ тілесне / емоційне відчуття – сльози, тремтіння губ і фізичне знерухомлення підкреслюють тілесний аспект декодування;

Таким чином, наратив декодування поєднує зоровий, тілесний і емоційний коди, перетворюючи естетичний знак на засіб саморефлексії та переосмислення реальності.

Обидва французькі художні тексти Е.-Е. Шмітта об'єднує те, що мистецтво в них є наративним механізмом, а не просто темою. У романі «La Part de l'autre» мистецтво кодує етичний вибір, у «Lorsque j'étais une œuvre d'art» – ідентичність суб'єкта.

Отже, у художніх текстах Е.-Е. Шмітта семіотизація виконує три функції:

1. Кодувальну – створення світу через мистецький знак.
2. Декодувальну – інтерпретацію, критичне осмислення мистецтва.
3. Перекодувальну – трансформацію однієї системи знаків (естетичної, тілесної, соціальної) в іншу.

Через такі форми автор розкриває інтермедіальність як взаємодію між етичним, філософським і художнім дискурсами, а наратив – як простір семіотичного діалогу, де мистецтво стає мовою осмислення людського буття.

Окрім романів Е.-Е. Шмітта візьмемо для аналізу також роман Ж.-М. Г. Леклезіо «Le Procès-Verbal».

На відміну від Е.-Е. Шмітта, де процес кодування пов'язаний із реконструкцією можливих версій особистості, у романі Ж.-М. Г. Леклезіо «Le Procès-Verbal» наративна семіотизація зміщується в бік радикальної внутрішньої інтермедіальності, що розгортається на мікрорівні мовлення та сприйняття. Тут суб'єкт не реконструює себе через альтернативні наративи, а поступово втрачає можливість наративної стабілізації, розчиняючись у системі тілесних, просторових і сенсорних знаків, вербалізованих у таких лексемах: *corps, souffle, regard, lumière, ombre, son, parfum, texture, mouvement, frisson, sensation, espace, respiration, toucher, bruit, odeur*. Ці мовні одиниці підкреслюють увагу автора до мікрорівня переживання та сенсорного досвіду персонажа, де кожен елемент сприйняття стає потенційним носієм смислу й інтермедіальної функції.

Перехід від Е.-Е. Шмітта до Ж.-М. Г. Леклезіо засвідчує еволюцію інтермедіального коду: від наративної гри з можливими ідентичностями – до

письма як процесу семіотичного розпаду суб'єкта, де текст більше не репрезентує «я», а фіксує його дезінтеграцію. Саме в цьому контексті «Le Procès-Verbal» стає показовим прикладом наративної семіотизації як форми інтермедіальності французького художнього тексту.

У романі «Le Procès-Verbal» наративна семіотизація постає як один із ключових механізмів репрезентації суб'єктності, де текст не лише описує внутрішній світ героя, а й перетворює його на систему знаків, відкрити для інтерпретації. На відміну від творів, у яких інтермедіальність реалізується через залучення зовнішніх медіа (фотографії, карти, перформативні практики), у Ж.-М. Г. Леклезію вона розгортається в межах самого наративу – через лексику, тілесні жести, сенсорні образи та просторові маркери.

Головний персонаж роману конструюється не як цілісний наративний суб'єкт, а як фрагментований образ, що існує у режимі постійного *кодування* та *декодування*. Його ідентичність формується через мікродії, внутрішні відчуття й повторювані жести, які набувають семіотичного статусу. У такий спосіб текст демонструє, як *слово переходить у знак*, а письмо – у тілесно-візуальну практику, створюючи ефект інтермедіальності на рівні мовної організації.

Роман «Le Procès-Verbal» дозволяє розглядати наративну семіотизацію як форму інтермедіальності, що реалізується не через міжмедійні запозичення, а через *внутрішню трансформацію мовних кодів*, унаслідок чого суб'єкт постає як нестабільна, процесуальна структура, позбавлена фіксованого центру.

Для більш детального аналізу наведемо наступний фрагмент:

*«Adam referma vite le cahier, se haussa sur ses avant-bras et regarda au-dehors. Personne ne venait. Il calcula combien de temps il lui faudrait pour descendre jusqu'à l'eau, se baigner et remonter. Le jour était trop avancé ; il ne savait plus très bien depuis quand, deux jours, ou plus, il n'était pas sorti de la villa. <...>*

*Puis il s'assit par terre, devant la fenêtre et au soleil, là où il a l'habitude d'attendre la nuit, et, pour se reposer, il se mit à tracer des signes dans la poussière, d'involontaires dessins fins, rayés avec la pointe de l'ongle. Parce que c'est évidemment fatigant, de vivre ainsi tout seul, dans une maison abandonnée en haut d'une colline. Ça demande de savoir*

*s'organiser, d'aimer la peur, la paresse et l'exotisme, d'avoir envie de creuser des tanières, tout le temps, et de s'y fourrer, tout humilié, bien au secret, comme on faisait quand on était gosse, entre deux pans crevés de vieille bâche.*» (Le Clézio, 1973, p. 13).

У наведеному фрагменті з роману Ж.-М. Г. Леклезіо наративна семіотизація реалізується через *перетворення тілесних жестів, просторових координат і графічних слідів на знакову систему*, що кодує суб'єктність головного героя через такі одиниці французької мови, як дієслова тілесної дії (*referma, se haussa, tracer*), просторові локативи (*dehors, par terre, devant la fenêtre*) та пркметники й іменники номінації ізоляції (*seul, abandonné, secret*), які, у свою чергу, утворюють семіотичний код самотності та відчуження через конструювання семантичного поля ізоляції та інтроспекції. Закриття зошита (*«Adam referma vite le cahier»*) функціонує як символічний жест припинення вербального самовираження і водночас як перехід від письмового медіуму до тілесно-візуального. Текст фіксує зміну реєстру: наратив переміщується від письма до жесту, від мови до знака, що є ключовим проявом інтермедіальності.

Сцена малювання знаків у пилу (*«il se mit à tracer des signes dans la poussière»*) є центральною з погляду семіотизації. Ці малюнки, позбавлені комунікативного адресата та є ефемерними, що унеможлиблює їхню фіксацію, однак саме вони виконують функцію кодування внутрішнього стану героя. Письмо трансформується у візуальний жест, близький до графіки або первісного малюнка, де тіло стає інструментом письма, а поверхня – медіумом. Таким чином текст продукує інтермедіальний ефект, поєднуючи художній дискурс із візуально-пластичною формою.

Простір також набуває знакової функції. Вілла, розташована на вершині пагорба *«en haut d'une colline»*, постає як символ ізолюваності та відчуження, а повторюваний жест очікування ночі біля вікна перетворює повсякденну дію на ритуал, що структурує існування героя. Через ці повтори наратив кодує суб'єкта як істоту, замкнену у циклі тілесних і просторових звичок, де ідентичність формується не через соціальну взаємодію, а через відчуття, страх і самотність.

Водночас у фрагменті простежується процес декодування, який покладається на читача. Знаки, що створює персонаж, є «*involontaires*» і позбавлені фіксованого значення; вони не пояснюються у тексті, а лише пропонуються для інтерпретації. Читач змушений зчитувати суб'єктність Адама через фрагментарні образи – пил, ніготь, світло, тіло, страх, що підкреслює нестабільність і розпад цілісного «я».

У пропонованому фрагменті роману наративна семіотизація функціонує як форма інтермедіальності, де жест, тіло, простір і візуальний слід стають знаками, що кодують внутрішній світ героя, а сам текст виступає медіумом їх декодування. Інтермедіальність реалізується не через зовнішні медіа-об'єкти, а через трансформацію письма у тілесно-образну практику, яка одночасно конструює і деконструює суб'єктність.

Підкреслимо той факт, що наративна семіотизація реалізується передусім через добір специфічної лексики, який формує особливий режим оповіді й підкреслює фрагментарність суб'єктності героя. Домінування дієслів сприйняття та тілесної дії («*regarda*», «*calcula*», «*s'assit*», «*tracer*») свідчить про те, що наратив вибудовується не навколо подієвого розвитку, а навколо мікродій, які функціонують як знаки внутрішнього стану. Таким чином лексика кодує суб'єкта не через вчинки, а через тілесно-перцептивні жести.

Особливо показовим є вживання невизначених часових маркерів («*il ne savait plus très bien*», «*deux jours, ou plus*»), які лексично підкреслюють розмитість часової координати. Час у фрагменті не структурує наратив, а навпаки деконструюється, що відображає втрату героєм стабільної орієнтації у власному існуванні. Через цю лексичну невизначеність наратив кодує суб'єкта як істоту, позбавлену хронологічної ідентичності.

Лексика, пов'язана з письмом і знаком, зазнає семіотичного зсуву. Закриття зошита («*referma vite le cahier*») знаменує відмову від вербального коду, після чого з'являється інша знакова система – «*signes*», «*dessins*», «*rayés*». Ці іменники позначають неструктуровані форми вираження, які перебувають на межі між письмом і малюнком. Таким чином мова фіксує перехід від наративного письма до візуально-тілесного коду, що є проявом інтермедіальності на рівні лексики.

Важливою є й оцінна лексика, яка несе семантику втоми та деградації: «*fatigant*», «*abandonnée*», «*peur*», « *paresse*», «*humilié*». Ці слова не описують події, а кодують екзистенційний стан, трансформуючи психологічний досвід у систему повторюваних знаків. Суб'єкт у такій мовній конфігурації постає не як автономне «я», а як сукупність станів, афектів і тілесних імпульсів.

Окремо звернемо увагу на лексичне повернення до дитячої семантики («*gosse*», «*tanières*», «*se fourrer*»), яке функціонує як регресивний код. Через цю лексику наратив декодує суб'єктність героя як таку, що відмовляється від дорослої соціальної ідентичності й повертається до до-соціального, інстинктивного рівня буття. Мовний реєстр тут працює як індикатор деконструкції суб'єкта.

Отже, на наративному рівні лексика фрагмента виконує такі семіотичні функції:

- кодує суб'єкта через тілесні, сенсорні та графічні номінації;
- декодує ідентичність через часову розмитість, регресивні образи й відмову від вербального письма;
- створює інтермедіальний ефект, у якому слово постійно тяжіє до жесту, малюнка і тілесного знака.

Саме таким чином мова фрагмента стає інструментом наративної семіотизації, де інтермедіальність реалізується не на рівні зовнішніх медіа, а в самій структурі лексичного коду.

#### **4.3.2 Наративне конструювання та деконструювання в інтермедіальному просторі французького художнього тексту**

Наративні стратегії конструювання та деконструювання в інтермедіальному просторі французького художнього тексту формуються на перетині поезики оповіді, семіотичних механізмів смислотворення та міжмедійних взаємодій. Інтермедіальність у цьому контексті постає не лише як формальний принцип співприсутності різних медіа в межах літературного твору, а як структуротворчий чинник, що визначає способи організації наративу, моделювання суб'єктності та

динаміку художнього сенсу. Залучення візуальних, аудіальних або пластичних кодів у текстову тканину зумовлює специфічні стратегії як конструювання цілісного нарративного «я», так і його деконструкції, фрагментації та семіотичного розшарування.

У французькій художній прозі XX-XXI ст. інтермедіальні нарративні стратегії реалізуються в різних авторських моделях, що по-різному артикують співвідношення конструювання та деконструювання суб'єкта.

У цьому контексті творчість Е.-Е. Шмітта постає як показовий приклад художнього осмислення проблеми суб'єктності в інтермедіальному нарративному просторі. Його романи характеризуються поєднанням літературного дискурсу з філософськими, театральними та візуально-пластичними кодами, що зумовлює специфічні стратегії нарративного конструювання та деконструювання.

У романах Е.-Е. Шмітта інтермедіальність часто реалізується через мотив мистецтва як особливого простору перетину тілесного, візуального та нарративного вимірів. Тіло героя постає не лише як об'єкт опису, а як знакова поверхня, на якій фіксуються процеси художнього та екзистенційного моделювання. Перетворення персонажа на витвір мистецтва актуалізує взаємодію літературного тексту з візуальними та пластичними кодами, що зумовлює переосмислення меж між суб'єктом і об'єктом, творцем і створеним. У цьому сенсі мистецтво функціонує як нарративний механізм деконструювання стабільної ідентичності героя, водночас відкриваючи можливість її нового конструювання в межах художнього дискурсу.

Роман Е.-Е. Шмітта «Lorsque j'étais une œuvre d'art» постає як художньо-нарративний експеримент, у структурі якого шлях самопізнання персонажа розкривається через напружену взаємодію стратегій формування та руйнування ідентичності. Оповідна структура твору вибудовується як багаторівнева система, де мотив художнього творення корелює з осмисленням людини як текстуальної конструкції, відкритої до прочитань, трансформацій і радикального перегляду.

На початковому етапі оповіді центральний персонаж – це безіменний чоловік, занурений у стан екзистенційної дезорієнтації, приймає пропозицію скульптора Зевса перетворитися на «живий витвір мистецтва». Такий акт трансформації можна

розглядати як вихідний момент наративного конструювання, в аспекті якого людський суб'єкт редукується до естетизованого об'єкта. У концептуальному полі П. Рікера (1991) цей процес інтерпретується як *mise en intrigue*, тобто впорядкування екзистенційного хаосу шляхом включення індивідуального досвіду в структурований сюжетний каркас. Зазначений механізм наративної організації ілюструється, зокрема, такими фрагментами роману:

*«– Je vous présente donc, pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, une sculpture vivante.*

*L'étoffe s'envola au-dessus de moi dans un bruit d'ailes en tissu et j'apparus, seulement vêtu d'un short, à l'assistance. Elle absorba le choc par un « Ah » étouffé, comme si elle avait dû bloquer sur son estomac un ballon lancé à toute force. Les sourcils s'arrondissaient. Les bouches ouvertes ne disaient rien. Le temps était suspendu. Zeus-Peter Lama s'approcha de moi et me regarda avec fierté. Quand je dis « me regarda », je dois préciser qu'il s'agissait de mon corps car Zeus, depuis l'opération, ne croisait plus mes yeux, sans doute parce qu'ils subsistaient comme une des rares parties de mon être qu'il n'avait pas retravaillées. Pourtant, ce soir-là, un bel échange de regards m'aurait encouragé, d'autant que le silence s'épaississait <...>*

*– C'est extraordinaire !*

*– Nous entrons dans une nouvelle ère.*

*– C'est une soirée historique !*

*— J'avoue que je ne suivais plus le travail de Zeus depuis quelque temps mais là, vraiment, il m'épate.*

*– Est-ce humain ? Est-ce inhumain ?*

*– En tout cas, c'est grand !*

*– Admirez sa sculpture, c'est incroyable comme illusion ! On jurerait qu'elle comprend ce que nous disons <...>*

*– Comment appellerez-vous cette œuvre, cher maître ? <...> – Il n'y a qu'un seul titre à cet ouvrage révolutionnaire : Adam bis. C'est ainsi que je fus baptisé sous les flashes et les applaudissements.» (Schmitt, 2002, p. 44-47).*

У розглянутому фрагменті відбувається публічне «народження» нового персонажа – «Adam bis», штучно створеного образу, що замінює його попередню людську сутність. Цей епізод виступає кульмінацією *нарративного конструювання*: персонаж офіційно втрачає ім'я, минуле та індивідуальність, набуваючи статусу естетичного об'єкта – «живої скульптури».

Сцена відтворює ритуал презентації, який наслідую процес творіння. Підняття тканини виступає символічним жестом «одкровення», що перегукується з біблійним образом сотворення Адама. Глядачі, висловлюючи захоплення вигуками «*C'est extraordinaire!*», «*C'est une soirée historique!*», беруть участь у колективному акті легітимації нового образу. Вони підкреслюють, що персонаж перетворюється на елемент історії мистецтва, а не на живу особистість. Митець Зевс-Пітер Лама виступає як деміург, який володіє контролем над тілом і буттям персонажа. Через його погляд («*il ne croisait plus mes yeux*») реалізується радикальне позбавлення суб'єктності: дійова особа перетворюється на тілесний матеріал, позбавлений символічного погляду як маркера душі.

Таким чином, конструювання в романі здійснюється не лише на сюжетному рівні, а й на рівні дискурсу: метафора народження мистецького твору відображає трансформацію людини в об'єкт споглядання та символічної інтерпретації.

Паралельно з процесом конструювання героя в романі реалізується його деконструкція. Поступова втрата ідентичності, минулого та суб'єктності перетворює персонажа на «чистий» семіотичний матеріал, доступний для інтерпретації та переосмислення.

У внутрішньому коментарі оповідача «*Quand je dis «me regarda», je dois préciser qu'il s'agissait de mon corps*» – проявляється рефлексивне усвідомлення та ознаки нарративної деконструкції: персонаж усвідомлює втрату єдності між тілом і власним «я». Його суб'єктність більше не збігається з фізичним образом, що спричинює розщеплення ідентичності та появу подвійного, фрагментованого «я».

Момент найвищого естетичного тріумфу супроводжуваний оплесками, фотографуванням та присвоєнням імені «*Adam bis*» одночасно виступає моментом екзистенційного занепаду: персонаж «народжується» як витвір мистецтва, водночас

«помираючи» як особистість. Ім'я «*Adam bis*» (другий Адам) символізує своєрідну пародію на акт творіння: якщо біблійний Адам є результатом божественного задуму, то цей персонаж постає як продукт людської гібридизації мистецтва, науки та культури споживання.

Через цей образ Е.-Е. Шмітт деконструє традиційний міф про митця як творця, демонструючи, що сучасне мистецтво здатне не відтворювати, а руйнувати людське. Сцена організована як перформанс, де поєднуються театральні, скульптурні, фотографічні та медійні елементи. Це приклад інтермедіального конструювання образу, що функціонує одночасно в кількох системах знаків – візуальній, вербальній та соціальній.

Таким чином, конструювання героя реалізується одночасно на сюжетному та наративному рівнях: отримання імені перетворює персонажа на символічну фігуру нового творіння і запускає механізм наративної самоідентифікації, у прояві якого персонаж усвідомлює себе через чужу інтенцію та мову іншого.

Процес конструювання переходить у протилежний напрям – деконструювання. Головний персонаж, який став «витвором мистецтва», втрачає можливість залишатися автономним суб'єктом, оскільки його тіло, ім'я та існування перебувають у володінні іншого – митця-творця. На наративному рівні це проявляється через порушення фокалізації: оповідь, що спочатку велася від першої особи, набуває відчуженого, майже безособового тону, створюючи відстань між голосом оповідача та його власною ідентичністю.

*«Le soir, Zeus-Peter Lama et moi nous disputons à ce sujet.*

– ***Tu dois m'obéir et poser nu.***

– *Non.*

– *Tu ne vas pas garder éternellement ce short ridicule !*

– *Mickey n'a jamais ôté sa culotte, que je sache.*

– *Ne compare pas **mon œuvre avec cette insignifiante souris**, s'il te plaît.*

– *Je ne poserai pas nu. <...>*

– ***Je te l'ordonne.** Tu n'as même pas à discuter.*

– *Ma nudité m'appartient.*

– *Plus rien ne t'appartient. Tu as signé un papier, oublies-tu ?*

– *Pas pour ça. C'est encore à moi.*

– *Pas moins que le reste. Tu sais très bien que j'ai tout retravaillé»* (Schmitt, 2002, p. 49-50).

Фрагмент діалогу між героєм та Зевсом-Пітером Ламою ілюструє момент радикального конфлікту між конструюванням та деконструюванням суб'єкта. На рівні **конструювання** митець прагне встановити повний контроль над тілом і образом героя, перетворюючи його на «живий витвір мистецтва». Команда «*Tu dois m'obéir et poser nu*» виступає прямим проявом *наративного конструювання*, оскільки персонаж підпорядковується волі творця, стаючи об'єктом естетичної форми.

Водночас через реакції персонажа («Non», «*Ma nudité m'appartient*») проявляються елементи деконструювання: він намагається зберегти автономність і внутрішнє «я», протистоїть редукції себе до об'єкта. Ця напруга відображає подвійність наративного процесу: формально образ «позує» та підкоряється зовнішньому сюжету, але його внутрішній опір сигналізує про зсув фокалізації і розрив між тілом як знаком та суб'єктністю, що його населяє.

На семіотичному рівні тіло персонажа стає центром боротьби між двома системами значень: художнім кодом митця, який прагне його трансформації, і індивідуальною інтенцією персонажа, який намагається зберегти приватність і власну «право на тіло». Діалог підкреслює, що навіть після підписання «паперу», який формально делегує контроль митцю, суб'єктність героя не повністю ліквідована: опір, збереження права на власну тілесність і словесний протест стають індикаторами деконструкції.

З наративної перспективи фрагмент демонструє зміщення фокалізації: хоча оповідь ведеться від першої особи, голос персонажа контрастує з командним, авторитарним тоном митця. Це створює ефект відчуження і подвійності, де внутрішнє «я» персонажа і його тілесний образ перестають збігатися, що відповідає логіці розщеплення ідентичності в інтермедіальному просторі тексту.

Таким чином, сцена одночасно репрезентує акти конструювання та деконструювання: митець формує зовнішній образ персонажа як об'єкта мистецтва, а образ через внутрішній опір зберігає аспект суб'єктності, що ускладнює однозначне читання його статусу і показує напружену динаміку між авторським контролем та автономією персонажа.

Наступним романом для аналізу обираємо «La Carte et le Territoire» М. Уельбека. У романі «La Carte et le Territoire» сцена виставки робіт Жеда Мартіна виступає ключовим моментом конструювання суб'єкта. Через публічну презентацію фотографій карт і медійне висвітлення його творчості персонаж формує власну ідентичність художника, впорядковуючи свій образ у соціальному та культурному просторі. На цьому рівні процес конструювання здійснюється через інтеграцію візуальних, соціальних і вербальних кодів: карти перетворюються на знакові тексти, а Жед стає центром культурної уваги.

Водночас присутність критиків, публіки та медійний контекст створюють ефект деконструювання автономного «я» персонажа: його суб'єктність підпорядковується поглядам інших, а внутрішнє «я» починає існувати як об'єкт інтерпретації. Інтермедіальні елементи виставки, а саме фотографії, карти, реакції критиків формують багаторівневу систему знаків, у якій образ Жеда функціонує одночасно в кількох семіотичних площинах. Подія демонструє, що сучасний літературний суб'єкт у медійному та мистецькому просторі формується через подвійний процес: одночасне конструювання власної ідентичності через творчість і деконструювання її через зовнішні інтерпретації та соціальні очікування.

Для детальнішого аналізу візьмемо наступний фрагмент:

*«L'entrée de la salle était barrée par un grand panneau, laissant sur le côté des passages de deux mètres, où Jed avait affiché côte à côte une photo satellite prise aux alentours du ballon de Guebwiller et l'agrandissement d'une carte Michelin «Départements » de la même zone. **Le contraste était frappant : alors que la photo satellite ne laissait apparaître qu'une soupe de verts plus ou moins uniformes parsemée de vagues taches bleues, la carte développait un fascinant lacs de départementales, de routes pittoresques, de points de vue, de forêts, de lacs et de cols. Au-dessus des deux***

*agrandissements, en capitales noires, figurait le titre de l'exposition : « LA CARTE EST PLUS INTÉRESSANTE QUE LE TERRITOIRE ». <...>*

*...Dès ses premières lignes, il assimilait le point de vue de la carte – ou de l'image satellite – au point de vue de Dieu. «Avec cette profonde tranquillité des grands révolutionnaires », écrivait-il, « l'artiste – un tout jeune homme – s'écarte, dès la pièce inaugurale par laquelle il nous donne à entrer dans son monde, de cette vision naturaliste et néopaiënnne par où nos contemporains s'épuisent à retrouver l'image de l'Absent. Non sans une crâne audace, il adopte le point de vue d'un Dieu coparticipant, aux côtés de l'homme, à la (re)construction du monde. » Il parlait ensuite, longuement, des œuvres, développant une connaissance surprenante de la technique photographique, avant de conclure : « Entre l'union mystique au monde et la théologie rationnelle, Jed Martin a choisi. » (Houellebecq, 2010, p. 50-51)*

Фрагмент демонструє, як Жед Мартін конструює свою художню ідентичність через поєднання фотографії та картографії, створюючи інтермедіальний простір, де зображення існує одночасно як візуальний, семіотичний і концептуальний знак. Виставка, що починається з великого панно та двох метрів простору для експозиції, підкреслює контраст між фотографією та картою: реалістична супутникова фотографія зображує хаотичний «*une soupe de verts*» з нечіткими формами, тоді як карта Michelin пропонує впорядковану, деталізовану структуру ландшафту, з маршрутами, точками огляду, лісами та озерами. Цей контраст показує, що Жед не просто фіксує реальність, а конструює її візуально та концептуально, формуючи власну перспективу на світ.

Оповідач-критик в тексті порівнює точку зору карти або фотографії з точкою зору Бога, що підкреслює семіотичну ієрархію та дистанцію: художник виступає як суб'єкт, який одночасно конструює і систематизує реальність, але водночас ставить себе на позицію «наближеного до Бога», тобто спостерігає та організовує світ із високої перспективи. Цей жест демонструє наративне конструювання: через власне мистецтво Жед встановлює контроль над образом світу та своєї суб'єктності, формуючи себе як художника-організатора, автора і культурного знака. (розшифрувати)

Водночас у фрагменті присутні елементи *деконструювання суб'єкта*. Публічний характер виставки та коментар критика створюють відчуття, що образ Джеда вже не існує автономно: він підпорядкований читанню глядачів, медійному дискурсу та інтерпретації критики. Тобто суб'єктність Джеда стає фрагментарною, він одночасно творець і об'єкт інтерпретації. Інтермедіальність виставки (фото + карта + текст критика) підкреслює, що значення його образу циркулює у багатьох семіотичних площинах, відділяючи внутрішнє «я» від публічного символічного образу.

Особливо важливим є вибір Жеда показати контраст між «реальним» і «картифікованим» світом, що стає семіотичною метафорою *конструювання/деконструювання*: фотографія фіксує зовнішній світ, а карта формує систему смислів і структуровану перспективу. Тому цей епізод ілюструє, як сучасний художник конструює власний суб'єкт через медіа та мистецтво, але водночас піддається деконструкції через зовнішні інтерпретації та соціальний контекст.

Розглянемо також фрагменти роману Ж.-М. Г. Леклезіо «Le Procès-Verbal» у контексті наративного конструювання та деконструювання, яке вибудовується зовсім по-іншому та має свої особливості на відміну від романів Е.-Е. Шмітта:

*«Adam était partout à la fois dans les rues de la ville. Devant un parc noyé de noir, devant un cimetière pour chiens, sous un porche taillé dans la pierre ; parfois le long de l'allée bordée d'arbres, ou bien assis sur les marches de la cathédrale. Seul dans cette étendue de minéral, il vaquait partout ; on le vit fumer une cigarette auprès de la Fontaine Fausse, ou sous le Pont du Chemin de Fer. Il fut indifféremment sous les arcades de la Grand-Place, au centre du Square, accoudé à la balustrade de la Promenade du Bord de Mer. Sur la plage aussi, face à une mer immobile. Étant partout, il lui arrivait de se croiser dans la rue, au détour d'une maison. Peut-être y avait-il, à cette heure, quatre heures moins le quart du matin. 4000 ou 5000 adams, sans contrefaçon possible, en circulation dans la ville. Il y en avait à pied, d'autres à bicyclettes, ou en voiture ; ils sillonnaient la cité de bout en bout, occupaient le moindre recoin de ciment. <...>*

*Dans le Square, au milieu de la pelouse, Adam s'arrêta enfin ; il appuya son dos contre le piédestal d'une statue qui le représentait ; puis, vers cinq heures, il s'arrêta devant la vitrine d'une blanchisserie. Soulé de fatigue, de joie, il sentit des sortes de larmes qui coulaient sur ses joues ; il se mit à pleurer soudain, sans regarder les centaines, les milliers de fenêtres qui s'ouvraient derrière lui. Les adams couraient sur le pavé sonore ; du bout des lèvres, comme s'il priait, il se récita deux vers d'un poème. Exactement quinze heures en avance, une barre de néon rougeoyant, au fond de la vitrine, effectuait un morceau de coucher de soleil. Du bout des lèvres, comme s'il priait, sans plus savoir s'il faisait nuit ou jour, Adam récita deux vers d'un poème :*

« 'Tis ye, 'tis your estranged faces,

*That miss the many-splendoured thing. » (Le Clézio, 1973, p. 97-98).*

У наведеному фрагменті наративна організація ґрунтується на радикальному порушенні принципу єдиного суб'єкта оповіді, що дозволяє розглядати текст як простір одночасного конструювання й деконструювання ідентичності. Починаючи з першого речення «*Adam était partout à la fois dans les rues de la ville*» вбачаємо наративний парадокс: персонаж водночас присутній усюди, а отже, не може бути локалізований. Таким чином, суб'єкт оповіді не фіксується в точці, а розпадається на множинність присутностей.

Просторове конструювання здійснюється як інтермедіальний монтаж завдяки фрагментарному, майже кінематографічному нанизуванню локацій, що змінюються за принципом швидкої зміни кадрів.

Перелік міських локацій (*parc, cimetière pour chiens, porche, cathédrale, Square, Promenade du Bord de Mer, plage*) вибудовується за принципом *монтажної послідовності*, характерної радше для кінематографа, ніж для традиційного роману. Наратив тут функціонує як *рух камери*, що ковзає між просторами без переходів і пояснень.

Цей ефект підсилюється повторюваною лексикою локалізації (*devant, sous, auprès de, au centre de, face à*), яка не поглиблює опис, а лише позначає координати кадру. Отже, конструювання образу персонажа відбувається через інтермедіальний

код просторового фреймування, де текст імітує візуальний спосіб організації реальності.

Деконструювання суб'єкта через множинність постає як радикальний жест руйнування класичної наративної моделі цілісної особистості.

Кульмінаційною точкою деконструкції стає фраза: «*4000 ou 5000 adams, sans contrefaçon possible, en circulation dans la ville*».

Власне ім'я «Adam» тут втрачає функцію індивідуалізації й перетворюється на загальну назву, на серійний знак. Відбувається семіотичне знецінення імені: персонаж більше не «хтось», а будь-хто. Наративне конструювання (створення персонажа) переходить у його заперечення – деконструювання через тиражування.

Лексема *en circulation* додатково вводить механістичний, майже індустриальний код, у якому людина прирівнюється до об'єкта міського руху. Простір міста стає не середовищем проживання, а інтермедіальною поверхнею, де суб'єкти розчиняються у потоці.

Статуя як межовий інтермедіальний образ аналізуємо крізь сцену, де Адам зупиняється біля статуї, що його зображає, є ключовою для аналізу інтермедіальності: «*il appuya son dos contre le piédestal d'une statue qui le représentait*».

Тут відбувається накладання живого тіла на візуальну репрезентацію. Скульптура – медіум фіксації, стабільності, завершеності протиставляється рухомому, виснаженому тілу героя. Це момент, де наратив прямо виводить на поверхню *конфлікт між життям і образом*, між суб'єктом і його художнім відбитком.

Таким чином, персонаж одночасно конструюється як образ і деконструюється як жива присутність, що є типовим для інтермедіального простору, де різні системи знаків вступають у напружену взаємодію.

Фінальна частина фрагмента вводить сильний міжмедійний ефект через поєднання:

- світлового знака (*barre de néon rougeoyant*),
- хибного природного явища (*morceau de coucher de soleil*),

- поетичного цитування англійською мовою.

Неонова лампа, що імітує захід сонця, є *симулякром природного циклу*, а отже знаком остаточного розриву між реальністю та її медійним відтворенням. Час (*quinze heures en avance*) втрачає об'єктивність і стає *ефектом монтажу*, подібно до кіно або рекламного простору.

Поетична цитата, вимовлена «*comme s'il priait*», вводить вербальний інтермедіальний код, але не як акт смислотворення, а як ритуальне повторення. Мова більше не пояснює світ, вона лише резонує з візуальними та світловими знаками.

У цьому фрагменті Ж.-М. Г. Леклезіо реалізує модель наративу, в якій конструювання персонажа відбувається через його розчинення в інтермедіальному просторі міста. Персонаж одночасно присутній у тексті як рух, образ, множинність і відбиток, але позбавлений стабільної ідентичності.

Таким чином, «Le Procès-Verbal» постає як роман, де наративне конструювання неминуче веде до деконструювання, а інтермедіальність стає не декоративним прийомом, а основним принципом організації художнього світу.

Порівняння романів Е.-Е. Шмітта «Lorsque j'étais une oeuvre d'art» та Ж.-М. Г. Леклезіо «Le Procès-Verbal» дозволяє виявити дві різні, але типологічно споріднені моделі наративного конструювання й деконструювання суб'єкта в інтермедіальному просторі сучасного французького художнього тексту.

У романі Е.-Е.Шмітта конструювання ідентичності героя має зовнішній, експліцитний характер. Акт перетворення людини на «живий твір мистецтва» організований як публічний перформанс, що поєднує театральність, скульптурну пластику, фотографію та медійну рецепцію. Наративне конструювання тут реалізується через жест іменування («Adam bis»), який фіксує героя в символічному порядку мистецтва й одночасно запускає механізм його деконструювання як автономного суб'єкта. Персонаж усвідомлює себе через погляд Іншого – митця, публіки, медіа, а отже, його ідентичність формується як похідна від зовнішньої інтенції.

Натомість у романі Ж.-М. Г. Леклезіо «Le Procès-Verbal» процес конструювання та деконструювання має внутрішній, імпліцитний характер і розгортається не як подієвий акт, а як наративний ефект. Адам не перетворюється на об'єкт мистецтва буквально, проте поступово втрачає суб'єктність через розпад наративної єдності. Його множинна присутність у міському просторі («4000 ou 5000 adams») деконструє принцип індивідуальності: ім'я героя перестає виконувати ідентифікаційну функцію й перетворюється на серійний знак.

Таким чином, якщо у Е.-Е. Шмітта персонаж об'єктивується через мистецький жест, то у Ж.-М. Г. Леклезіо він розчиняється в інтермедіальному міському ландшафті, організованому за принципами візуального монтажу. У першому випадку домінує інтермедіальність перформативного типу (театр, скульптура, фотографія), у другому – інтермедіальність просторово-візуальна, близька до кінематографічної та урбаністичної естетики.

Важливо, що в обох романах фігура Адама набуває міфопоетичного виміру, однак цей міф зазнає деконструкції. У Е.-Е. Шмітта «Adam bis» є пародійним відлунням біблійного творіння, здійсненого не Богом, а художником-деміургом, тоді як у Ж.-М. Г. Леклезіо множинні «adams» вказують на повне знецінення первісного антропологічного міфу – людина більше не унікальна, а взаємозамінна.

Отже, обидва тексти демонструють, що наративне конструювання сучасного суб'єкта неминуче супроводжується його деконструюванням. Проте якщо у Е.-Е. Шмітта цей процес подається як драматичний конфлікт між мистецтвом і людським, то у Ж.-М. Г. Леклезіо – як тихий, майже безподієвий розпад ідентичності в інтермедіальному просторі знаків, образів і симуляцій.

#### **Висновки до розділу 4**

Проведене дослідження дозволяє дійти висновку, що інтермедіальність у французькому художньому тексті ХХ–ХХІ ст. функціонує не лише як міжмистецька взаємодія, а як складний лінгвально-наративний механізм семіотизації досвіду, за допомогою якого осмислюються процеси ідентичності, пам'яті, тілесності та

суб'єктивного буття. Інтермедіальні коди в аналізованих текстах не зводяться до формальної присутності інших мистецтв, а інтегруються в тканину художнього мовлення, визначаючи спосіб організації наративу, образної системи та смислотворення.

Аналіз роману Е.-Е. Шмітта «Lorsque j'étais une œuvre d'art» у структурі одного з пунктів розділу засвідчив, що тілесність у сучасному художньому тексті постає як семіотичний об'єкт, відкритий до кодування, інтерпретації та маніпуляції. Тіло героя функціонує як інтермедіальний знак, у якому перетинаються візуальні, перформативні та вербальні коди. Його перетворення на «живий твір мистецтва» демонструє процес радикальної об'єктивації суб'єкта та водночас ініціює деконструкцію традиційного гуманістичного уявлення про цілісність особистості.

У романі «La Part de l'autre» інтермедіальність реалізується через мистецтво як інструмент перекодування особистості, де художня форма стає способом моделювання альтернативних сценаріїв буття. Аналіз показав, що мистецтво у цьому тексті виконує не естетичну, а антропологічну функцію, дозволяючи простежити, як наративна реконфігурація історії змінює саму структуру «я». Перекодування особистості відбувається через наративне роздвоєння, що активізує механізми семіотичної нестабільності й множинності ідентичності.

У творі «Ma vie avec Mozart» музика постає як екзистенційний код, який транслює досвід, недоступний раціональному мовленню. Музичний дискурс інтегрується у вербальний текст, створюючи особливий тип інтермедіальності, де музика виконує функцію смислового каталізатора. Вона структурує внутрішній простір оповідача та забезпечує альтернативний шлях комунікації між суб'єктом і світом, перетворюючись на форму екзистенційного самопізнання.

У ширшому контексті символічного осмислення інтермедіальності французьких художніх текстів ХХ–ХХІ ст. було виявлено, що інтермедіальні елементи функціонують як *символічні вузли*, в яких поєднуються різні знакові системи. Вони не лише збагачують образність, а й визначають спосіб читання тексту, активізуючи процес декодування, у якому читач стає співучасником смислотворення.

Аналіз *нарративного виміру інтермедіальності* дозволив встановити, що міжмедійні коди безпосередньо впливають на структуру оповіді: змінюють фокалізацію, розмивають межі між суб'єктом і об'єктом, сприяють фрагментації нарративного голосу. Інтермедіальність у цьому контексті постає як чинник, що трансформує класичні нарративні моделі, замінюючи лінійність на монтажність, а стабільність – на рух і множинність.

Відповідно до пункту *«Наративна семіотизація як форма вияву інтермедіальності французького художнього тексту»* було показано, що інтермедіальні коди реалізуються через лінгвальні маркери, які імітують візуальні, музичні та перформативні структури. Мова втрачає описову функцію й набуває властивостей знакової системи, здатної кодувати досвід через фрагментацію, повтор, переліки та символічні зіставлення.

Нарешті, аналіз нарративного конструювання та деконструювання в інтермедіальному просторі засвідчив, що формування художнього суб'єкта в сучасному французькому тексті є процесом принципово нестабільним. Інтермедіальність стає середовищем, у якому суб'єкт одночасно створюється і руйнується: через тіло, образ, простір, музику та мистецтво він набуває форми, але водночас втрачає цілісність. Таким чином, інтермедіальний простір функціонує як зона напруги між смислом і його розпадом.

Отже, лінгвальні виміри інтермедіальних кодів у французькому художньому текстотворенні ХХ–ХХІ ст. засвідчують суттєве ускладнення мовної організації художнього дискурсу, у площині якого вербальний компонент вступає в системну взаємодію з іншими знаковими кодами. Інтермедіальність у цьому контексті постає як лінгвосеміотичний механізм, що впливає на вибір мовних засобів, типи номінації, структуру нарративної перспективи та способи смислового членування тексту.

Проаналізовані французькі художні тексти демонструють, що інтермедіальні коди реалізуються передусім через мовні маркери вторинної семіотизації, які трансформують функціонування лексики, нарративних форм. Вербальна мова втрачає статус єдиного репрезентанта смислу й починає функціонувати як частина

полікомпонентної знакової системи, де значення формується на перетині різних кодів і рівнів декодування.

Таким чином, інтермедіальність у французькому художньому тексті ХХ–ХХІ ст. може бути осмислена як структурно значущий чинник мовної динаміки, що зумовлює процеси кодування й перекодування смислу, модифікацію наративної суб'єктності та варіативність інтерпретації. Отримані результати підтверджують доцільність подальшого вивчення інтермедіальності в межах лінгвістики тексту, наративної семіотики та дискурсивного аналізу, зокрема у фокусі взаємодії мовних і немовних знакових систем.

## ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено комплексне теоретичне узагальнення та нове вирішення наукового завдання, що полягає у визначенні статусу інтермедіальності як категорії французького художнього текстотворення ХХ–ХХІ ст. та з'ясуванні лінгвальних механізмів її наративно-семіотичної реалізації. Результатами дослідження доведено, що інтермедіальність у сучасному французькому художньому тексті функціонує не як периферійний стильовий прийом, а як системотвірний принцип організації тексту, який визначає характер смислотворення, структуру наративу та способи моделювання художньої реальності, а інтермедіальні коди постають як ключові механізми цієї організації, що забезпечують міжсеміотичне перекодування, інтеграцію різнорідних знакових систем та формування багатовимірного художнього простору. Вони функціонують як інструменти смислотворення, що актуалізують взаємодію вербальних і невербальних елементів, сприяють розгортанню наративу в різних модальностях і зумовлюють поліфонічний характер сучасного французького художнього тексту.

У ході дослідження здійснено ґрунтовний аналіз теоретичних засад теорії інтермедіальності у сучасних філологічних студіях. Визначено, що інтермедіальність доцільно розглядати як міждисциплінарну категорію, що постає на перетині семіотики, наратології та культурології.

Встановлено, що у французькому художньому тексті ХХ–ХХІ ст. інтермедіальність набуває онтологічного та трансформаційного вимірів: з одного боку, вона зумовлює специфіку художньої реальності як простору взаємодії мистецьких кодів, з іншого – реалізується як механізм перекодування образів, мотивів і суб'єктних структур. Важливо врахувати, що інтермедіальність функціонує як особливий тип текстової організації, що передбачає семіотизацію мистецьких практик та їх інтеграцію у словесну тканину твору.

У науковій роботі розроблено методикау наративно-семіотичного аналізу лінгвальних аспектів інтермедіальності французького художнього тексту. Визначено основні аналітичні інструменти реконструкції інтермедіальних кодів на

лексичному, образно-символічному та наративному рівнях. Встановлено, що дослідження інтермедіальності потребує системного підходу, який поєднує аналіз вербальних маркерів, образних структур та повторюваних наративних патернів. Здобутком роботи є виокремлення наративних моделей «семіотизація», «конструювання» / «деконструювання», що дозволяють описати механізми інтеграції різних мистецьких форм у текстову структуру.

У контексті наукового дослідження здійснено наративно-семіотичне осмислення інтермедіальності як категорії французького художнього текстотворення ХХ–ХХІ ст. на матеріалі романів Е.-Е. Шмітта «*La Part de l'autre*», «*Lorsque j'étais une oeuvre d'art*», «*Ma vie avec Mozart*», М. Уельбека «*La Carte et le Territoire*», Ж.-М. Г. Леклезіо «*Le Procès-Verbal*», Е. Вюяра «*L'Ordre du jour*», проаналізовано понад 58 художніх фрагментів. Результатами дослідження встановлено, що інтермедіальні коди (іконічні, аудіальні, кінетичні та їхні наративні функції, зокрема сюжетотвірні, характеротвірні, символічні, темпоритмічні, просторово-композиційні та метанаративні) у зазначених текстах формують специфічний тип наративної організації, у парадигмі якого мистецька діяльність або її результати стають структурними вузлами оповіді.

Типологія наративних функцій інтермедіальних кодів зумовлює їхню принципову важливість у структурі художнього тексту. Саме вони забезпечують не лише організацію сюжетного розгортання, а й поглиблення смислової багатшаровості твору, сприяючи формуванню складної системи взаємозв'язків між образами, мотивами та семіотичними рівнями тексту. Наративні функції визначають динаміку самого наративу, його ритміко-темпоральні характеристики, способи репрезентації художнього простору та механізми саморефлексії тексту, тим самим виступаючи одним із ключових чинників конструювання естетичної та концептуальної цілісності французького художнього дискурсу періоду постмодернізму.

Зокрема, визначено, що у творах Е.-Е. Шмітта мистецтво функціонує як механізм перекодування особистості персонажа: у «*Lorsque j'étais une oeuvre d'art*»

тіло постає як система символів, тоді як у «*La Part de l'autre*» мистецький вибір визначає альтернативну модель історичного й особистісного розвитку.

З'ясовано, що тілесність персонажа у французькому художньому тексті ХХ–ХХІ ст. набуває статусу семіотичної поверхні, на якій здійснюється інскрипція культурних, естетичних і соціальних кодів. Тіло трансформується у «живий знак», що поєднує пластичне мистецтво, перформативність і вербальний дискурс, а відтак втрачає виключно біологічний статус і стає елементом інтермедіального монтажу. Така стратегія спричиняє деконструкцію традиційного антропоцентризму й засвідчує зміщення акценту з автономної суб'єктивності на процеси її медіалізованого конструювання.

Водночас визначено, що мистецтво у французькому романі виступає механізмом перекодування особистості та альтернативного історичного розвитку. Через мистецький вибір персонаж отримує можливість трансформації власної екзистенційної траєкторії, а інтермедіальність функціонує як інструмент моделювання варіативності історії та множинності потенційних версій ідентичності. У цьому контексті мистецтво постає формою етичного та світоглядного самовизначення, що змінює координати особистісного становлення.

У романі «*Ma vie avec Mozart*» музичний код формує інтимно-нарративний простір, у якому лист як жанрова форма інтегрує музичну інтермедіальність у вербальний дискурс.

Окремо встановлено, що музичний дискурс інтегрується у вербальну структуру тексту як екзистенційний код, який організує внутрішній простір персонажа та формує інтимно-нарративний вимір оповіді. Музика виконує когнітивно-гармонізуючу функцію, сприяючи подоланню фрагментованості суб'єктивності та вибудовуючи новий тип внутрішньої цілісності. Інтермедіальний музичний інтертекст у такому випадку стає засобом структурної стабілізації й духовної інтеграції героя.

Проаналізовано, що в романі М. Уельбека «*La Carte et le Territoire*» інтермедіальність реалізується через символізацію мистецтва як автономного простору чутливості та альтернативного способу існування, що протиставляється

соціокультурним нормативам. У тексті Ж.-М. Г. Леклезіо «Le Procès-Verbal» наративна семіотизація набуває радикального характеру: просторове конструювання здійснюється як інтермедіальний монтаж, а суб'єкт деконструюється через множинність, перетворюючись на ефект циркуляції знаків у медіалізованому урбаністичному просторі. У творі Е. Вюяра «L'Ordre du jour» інтермедіальні коди пов'язані з історико-візуальним моделюванням пам'яті, де документальність і образність утворюють напружений семіотичний синтез.

Завдяки наративно-семіотичному аналізу досліджено лінгвальні виміри інтермедіальності французького художнього текстотворення. Визначено, що інтермедіальні коди реалізуються через систему лексико-семантичних засобів, образно-символічних структур і синтаксичних організацій, які формують особливий тип текстової когерентності.

Доведено, що художній текст ХХ–ХХІ ст. демонструє тенденцію до розширення меж репрезентації, коли функції знака чи коду можуть набувати не лише мистецькі об'єкти, а й тілесні, просторові, сенсорні елементи реальності. У результаті інтермедіальність постає як механізм концептуалізації світу через взаємодію різних семіотичних систем.

У ході дослідження встановлено, що інтермедіальні коди в аналізованих романах функціонують як складні символічні структури, які органічно інтегрують мистецькі практики у вербальну тканину тексту та забезпечують багаторівневу організацію смислу. Вони не обмежуються репрезентацією окремих видів мистецтва, а формують цілісну модель художнього мислення, у вимірі якої мистецький досвід трансформується на принцип текстотворення. Інтермедіальність у такому вимірі постає не як декоративний компонент, а як глибинний механізм семіотизації дійсності та антропологічного моделювання.

Встановлено також, що інтермедіальні коди реалізуються в наративній структурі через систему повторюваних патернів, які організують процес оповіді. Наративна семіотизація полягає у перетворенні просторових, тілесних, сенсорних та мистецьких елементів на знакові структури, що інтегруються в композиційний каркас тексту. Простір моделюється за принципом інтермедіального монтажу, а

суб'єкт може деконструюватися через множинність, тиражування або фрагментацію. У такій моделі персонаж утрачає стабільну ідентичність і функціонує як ефект циркуляції знаків у медіалізованому культурному середовищі.

Доведено, що інтермедіальність реалізується через опозиційні моделі конструювання та деконструювання художньої цілісності. Конструювання пов'язане з інтегративною, гармонізуючою функцією мистецтва, яке здатне стабілізувати суб'єктивність і впорядковувати наративний простір. Деконструювання ж виявляється у фрагментації, монтажності, множинній експозиції образів, що відображає кризу модерного суб'єкта та розмитість його ідентичності в культурному контексті ХХ–ХХІ ст.. Баланс між цими двома тенденціями формує динамічну структуру сучасного французького художнього тексту, у якій інтермедіальність постає як принцип організації художнього світу.

Таким чином, результати практичної частини дослідження переконливо засвідчили, що інтермедіальні коди є визначальними чинниками французького художнього текстотворення ХХ–ХХІ ст., оскільки забезпечують глибину семантичної організації, формують особливий тип наративної динаміки та моделюють новітню антропологічну концепцію суб'єкта як відкритої, варіативної та медіально зумовленої структури.

Отже, здійснене дослідження підтвердило, що інтермедіальність є продуктивною аналітичною категорією сучасної філології, яка дозволяє комплексно описати механізми французького художнього текстотворення ХХ–ХХІ ст.. Здобутки роботи полягають у теоретичному уточненні поняттєвого апарату інтермедіальності, розробленні методики її наративно-семіотичного аналізу, виявленні закономірностей функціонування інтермедіальних кодів у конкретних художніх текстах та розробки власної ієрархічної типології наративних функцій інтермедіальності.

Перспективи подальших наукових розвідок убачаються у розширенні корпусу досліджуваних текстів, поглибленні когнітивного та культурологічного вимірів аналізу, а також у міжкультурному зіставленні інтермедіальних стратегій у різних національних літературах.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Адорно, Т. (2002). *Теорія естетики*. Основи. 518 с.
- Альбота, С. (2016). Символ vs образ: до питання термінологічної варіативності. *Вісник Національного університету Львівська політехніка. Проблеми української термінології*, 842. С. 107-110.
- Андрейчук, Н. (2009). Застосування терміна код в антропокультурній лінгвістиці. *Проблеми української термінології*, 648. С. 113–117.
- Арістотель (1965). Поетика. *Іноземна філологія*, 4. С. 85–113.
- Астрахан, Н. (2013). Поліфонія літературного твору: теоретичний аспект. *Житомирські літературознавчі студії*, 7. С. 175–183.
- Баллі Ш. (1955). *Загальна лінгвістика та питання французької мови*. 416 с
- Бацевич, Ф. С. (2019). Інтердискурсивність і глибини фікціональності художнього тексту: лінгвонаративні аспекти. *Мовознавство*, 4. С. 3–12.
- Бехта, І. А. (2000). Текст і лінгвістика тексту. *Вісник Львівського університету*. С. 570–583.
- Белехова, Л. І. (2002). *Словесний поетичний образ в історико-типологічній перспективі: лінгвокогнітивний аспект*. Айлант. 368 с.
- Беньямін, В. (2002). Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності. В: *Вибране*. Літопис. С. 53–91.
- Бовсунівська, Т. В. (ред.) (2013). *Екфразис. Вербальні образи мистецтва*. Київ: Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка. 237 с.
- Бовсунівська, Т. В. (2013). Екфразис & інтермедіальність. *Літературознавчі студії*, 39 (1). С. 109–115.
- Вайшшайн, У. (2009). Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? В: *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи*. Антологія. Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». С. 391–410.
- Вальденфельс, Б. (2002). *Вступ до феноменології*. Альтерпрес. 176 с.

- Воробйова, О. П. (2007). Еволюція образу тексту в філологічних студіях. *Мова і культура*, 9 (IV). С. 125–130.
- Воробйова, О. П. (2006). Ідея резонансу в лінгвістичних дослідженнях. В: *Мова. Людина. Світ*. Видавничий центр КНЛУ. С. 72–86.
- Воробйова, О. П. (2004). Когнітивна поетика: здобутки і перспективи. *Вісник Харківського національного університету імені ВН Каразіна*, (635). С. 18-22.
- Воробйова, О. П. (2012). Лінгвістика 2012: шляхи, які ми обираємо. *Тези Міжнародної науково-практичної конференції «Україна і світ: діалог мов та культур»*. К.: Видавничий центр КНЛУ. С. 47-48.
- Воробйова, О. П. (2013). Художній текст: у пошуках метаметоду інтерпретації. *Англістика та американістика*, 10. С. 7–11.
- Галич, В. М. (2015). *Семіотика інтертекстуальності публіцистичного твору: соціально-комунікативна рецепція*. Рівне. 120 с.
- Галуцьких, І. А. (2016). *Тілесність в художній прозі англійського модернізму й постмодернізму (когнітивно-семіотичні студії)*. Кругозір. 628 с.
- Генералюк, Л. (2013). Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації. *Слово і час*, 11. С. 50–61.
- Гегель, Г. (2002). *Феноменологія духу*. Фоліо. 480 с.
- Гуссерль, Е. (2009). *Досвід і судження. Дослідження генеалогії логіки*. ППС-2002. 356 с.
- Давидюк, Ю. Б. (2012). Універсальні категорії художнього тексту. *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*, 65. С. 229–232.
- Дерріда, Ж. (2001). Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук. В: *Слово. Знак. Дискурс*. Літопис. С. 617–632.
- Ділі, Д. (2000). *Основи семіотики* / пер. з англ. А. Карася. 2-ге доп. вид. Арсенал. 232 с.
- Завадська, О. В. (2016). Феномен креолізованого тексту: актуальна проблема сучасних досліджень. *Лінгвістичні дослідження*, 43.
- Короткова, Л. В. (2014). Інтермедіальність в британській художній прозі. *Нова філологія*, 60. С. 85–92.

- Кондратюк, Л. М. (2010). Дискурс взаємодії мистецтв (літературний імпресіонізм). *Проблеми семантики слова, речення та тексту*, 25. С. 167–177.
- Мочернюк, Н. (2014). Проблеми художнього простору в екфрастичних описах. *Іноземна філологія*. Вип. 126. Ч. 1. С. 291–296. [http://old.lingua.lnu.edu.ua/Foreign\\_Philology/Foreign\\_Philology/Philology\\_126/Philology126\\_1/articles/37Mocherniuk.pdf](http://old.lingua.lnu.edu.ua/Foreign_Philology/Foreign_Philology/Philology_126/Philology126_1/articles/37Mocherniuk.pdf).
- Пешкова, О. А. (2015). Сучасні підходи до трактування поняття «інтермедіальність». *Наукові записки НаУ «Острозька академія»*, 59. С. 151–154.
- Просалова, В. А. (2010). Інтермедіальність у системі інтертекстуальних зв'язків. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*, 15. С. 12–18.
- Просалова, В. А. (2013). Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари*, 16. С. 46–53.
- Просалова, В. А. (2014). *Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури*. ДонНУ. 154 с.
- Савчук, Р. (2024). Інтермедіальність французького художнього дискурсу XVIII-XXI ст.: наративно-семіотичний погляд. *Міждисциплінарні обрії інтермедіальності: лінгвістика – літературознавство – перекладознавство*. Кол. монографія. Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». С. 98-121.
- Савчук, Р. (2016). Методологічні засади вивчення наративного текстотворення французького художнього дискурсу XVIII-XXI ст. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*, 20 (2). С. 74-77.
- Тодоров, Ц. (2006). *Поняття літератури та інші есе*. Видавничий дім «КМ Академія». 161 с.
- Фесенко, В. І. (2014). *Література і живопис: інтермедіальний дискурс*. Видавничий центр КНЛУ. 398 с.
- Чаюн І. О. (2023). Інтермедіальність як принцип побудови художнього тексту (теоретичний аспект). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 64(2). С. 253-257.

- Чаюн. І. О. (2025). Типології інтермедіальності у сучасній лінгвістиці: проблеми та перспективи. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*, 47. С. 187-194.
- Чаюн. І. О. (2025). Інтермедіальність у художньому дискурсі: лінгвістичні інструменти та аналіз. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 89(2). С. 276-281.
- Чаюн І. О. (2025). Лінгвосеміотичні механізми моделювання інтермедіальності у французькому художньому дискурсі на матеріалі романів Е.-Е. Шмітта «La Part de l'autre», «Ma vie avec Mozart». *Закарпатські філологічні студії*, 42(2). С. 124-128.
- Чаюн І. О. (2025). Наративні стратегії конструювання та деконструювання у романі Е.-Е. Шмітта «Lorsque j'étais une oeuvre d'art». *Закарпатські філологічні студії*, 43(1). С. 107-111.
- Чаюн І. О. (2025). Наративна семіотизація як форма вияву інтермедіальності художнього тексту (на матеріалі французького роману Е.-Е. Шмітта «La Part de l'autre»). *Нова філологія*, 100. С. 220-225.
- Bally, Ch. (2012). *Précis de stylistique: esquisse d'une méthode fondée sur l'étude du français moderne*. Vol. 1. 196 p.
- Baetens, J., Sánchez-Mesa, D. (2015). Literature in the expanded field: intermediality at the crossroads of literary theory and comparative literature. *Interfaces*, 36.
- Bakhtin, M. (1981). Forms of time and of the chronotope in the novel.
- Bakhtin, M. (1993). *Toward a philosophy of the act*. University of Texas Press.
- Barthes, R. (1975). *S/Z*. New York: Hill and Wang. 271 p.
- Barthes, R. (1983). *Le Système de la Mode: Essais de sémiologie de la culture*. Seuil. 330 p.
- Barthes, R. (1964). *Éléments de sémiologie*. *Communications*, 4. Seuil.
- Bateman J, Wildfeuer J. (2016). *Film text analysis. New Perspectives on the Analysis of Filmic Meaning*. 220 p.
- Beaugrande, R., Dressler, W. U. (1981). *Introduction to Text Linguistics*. 288 p.

- Besson, R. (2014). Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine. *HAL*.
- Bolter, J. D., Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Brown, C. S. (1963). *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Athens (Georgia).
- Burke, M. (2017). *The Routledge handbook of stylistics*. Routledge, Taylor & Francis Group. 558 p.
- Cassirer, E. (1979). *Symbol, myth, and culture: Essays and lectures of Ernst Cassirer, 1935-1945*. Yale University Press. 304 p.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press. 277 p.
- Clüver, C. (2007). Intermediality and Interarts Studies. In: *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality* / eds. J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, H. Führer. Intermedia Studies Press. P. 19–37.
- Coleridge, S. (2000). The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Vol. 8: *Lectures 1818-1819: On the History of Philosophy*. Princeton University Press. 1192 p.
- Corrons, F., Garnier, E., Gobbé-Mévellec, E., Lumière, É., Martinez Thomas, M., Mohring, A., Péran, B., Surbezy, A., Yemsi-Paillissé, A.-C. (2017). De la critique des dispositifs à l'intermédialité. *Intermédialités / Intermediality*, 30–31. <https://doi.org/10.7202/1049955ar>.
- Dirven, R., Verspoor, M. (2004). *Cognitive Exploration of Language and Linguistics*. John Benjamins.
- Enkvist, N. E. (1985). Introduction: Coherence, Composition and Text Linguistics. In: *Coherence and Composition: A Symposium*. Åbo. P. 14–15.
- Flusser, V. (2004). *Pour une philosophie de la photographie*. Circé. 120 p.
- Fortin, M. (2006). Représentation de tropismes et recreation du signe linguistique. *Postures*, 8. <http://revuepostures.com/fr/articles/fortin-8>.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Seuil. 490 p.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse*. Cornell University Press. 285 p.

- Gibbs, R. (2006). *Embodiment and Cognitive Science*. CUP.
- Gier, A. (1995). Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogien. In: *Literatur intermedial*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. P. 61–92.
- Goodman, N. (1981). Routes of Reference. *Critical Inquiry*, 8 (Autumn). P. 121–132.
- Grishakova, M., Ryan M.-L. (2010). Intermediality and Storytelling. *De Gruyter*.
- Hansen-Löve, A. (1983). Intermedialität und Intertextualität. *Wiener Slawistischer Almanach*, Sbd. 11. P. 291–360.
- Herkman, J. (2012). Introduction: Intermediality as a Theory and Methodology. In: *Intermediality and Media Change*. Tampere University Press. P. 10–29.
- Higgins, D. (1965). *Synesthesia and Intersenses: Intermedia*. Something Else Press.
- Higgins, D., Higgins, H. (2001). Intermedia. *Leonardo*, 34 (1). P. 49–54.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press.
- Jenkins, H., Ford, S., Green, J. (2013). *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York University Press.
- Jensen, K. B. (2016). Intermediality. In: *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*. Wiley-Blackwell.
- Jost, F. (2005). Des vertus heuristiques de l'intermédialité. *Intermédialités / Intermediality*, 6. P. 109–119.
- Kattenbelt, C. (2008). Intermediality in Theatre and Performance. *Culture, Language and Representation*, 6. P. 19–29.
- Kövecses, Z. (2006). *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge University Press.
- Kristeva, J. (1969). Le mot, le dialogue et le roman. *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Seuil. P. 143–173.
- Kristeva, J. (1981). *Le langage, cet inconnu (Une initiation à la linguistique)*. Seuil.
- Kusnierz, M. (2018). «Expérimenter en langues. Traduction, plurilinguisme et intermédialité dans les avant-gardes poétiques depuis 1960», *Itinéraires*, 3.
- Lakoff, G. (1999). *Philosophy in the Flesh*. New York: Basic Books.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press.

- Le Corre-Carrasco, M., Vigneron D. (2022). «Vers une intermédialité disciplinaire: quelle transmission?», *HispanismeS*, 19.  
<http://journals.openedition.org/hispanismes/16890>
- Lotman, J. M. (1977). *The Structure of the Artistic Text*. University of Michigan Press.
- Lotman, J. M. (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. 300 p.
- Lotman, J. M., Suino, M. E. (1981). *Semiotics of Cinema*. Michigan Slavic Contributions, 5.
- Lumière, E. (2015). Jürgen E. Müller et le concept d'intermédialité. *Séminaire Intermedialidades*. France.
- McLuhan, M. (2005). *Understanding Me: Lectures and Interviews*. MIT Press.
- McLuhan, M., Fiore, Q., Agel, J. (2005). *The Medium is the Massage*. Gingko Press.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago. 462 p.
- Müller, J. E. (1996). *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Nodus Publikationen.
- Müller, J. E. (2000). L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire. *Cinemas*, 10 (2–3). P. 105–134.
- Müller, J. E. (2006). Vers l'intermédialité. *MédiaMorphoses*, 16. P. 99–110.
- Piégay-Gros N. (2002). Introduction à l'intertextualité. Nathan Université. 186 p.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation. *Intermedialités / Intermediality*, 6. P. 43–64.
- Rajewsky, I. O. (2010). Border Talks. In: *Media Borders, Multimodality and Intermediality* / ed. L. Elleström. Palgrave Macmillan. P. 51–68.
- Ryan, M.-L. (2004). *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. University of Nebraska Press, 422 p.
- Ricoeur, P. (1991). *Temps et récit*. Tome 1. Paris.
- Rosch, E. H. (1978). Principles of Categorization. In: *Cognition and Categorization*. Lawrence Erlbaum. P. 27–48.
- Ryan, M.-L. (2004). *Narrative Across Media*. University of Nebraska Press.

- Scher, S. P. (1970). Notes toward a Theory of Music. *Comparative Literature*, 22 (2). P. 147–156.
- Schröter, J. (2011). Discourses and Models of Intermediality. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13 (3).
- Steen, G. J. (1999). From Linguistic to Conceptual Metaphors in Five Steps. In: *Metaphor in Cognitive Linguistics*. John Benjamins. P. 57–77.
- Still, J., Worton, M. (1990). Introduction. In: *Intertextuality: Theories and Practice*. Manchester. 208p.
- Turner, M. (1998). *The Literary Mind*. OUP.
- Verstraete, G. (2008). Intermedialities: A Brief Survey of Conceptual Key Issues. [https://www.academia.edu/40911588/Introduction\\_Intermedialities\\_A\\_Brief\\_Survey\\_of\\_Conceptual\\_Key\\_Issues](https://www.academia.edu/40911588/Introduction_Intermedialities_A_Brief_Survey_of_Conceptual_Key_Issues).
- Wolf, W. (2002). Das Problem der Narrativität. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. WVT. P. 23–104.
- Wolf, W. (2011). (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb*, 13.
- Wolf, W. (1999). *Musicalization of Fiction*. Amsterdam: Rodopi.

**СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ**

- Houellebecq, M. (2010). *La Carte et le territoire*. Flammarion. 432 p.
- Le Clézio, J. M. G. (1973). *Le Procès-verbal*. Gallimard. 314 p.
- Schmitt, E.-E. (2003). *La Part de l'autre*. Albin Michel. 437 p.
- Schmitt, E.-E. (2005). *Ma vie avec Mozart*. Albin Michel. 180 p.
- Schmitt, E.-E. (2002). *Lorsque j'étais une oeuvre d'art*. Albin Michel. 294 p.
- Vuillard, E. (2021). *L'Ordre du jour*. Babel. 160 p.