

Савчук Р. І.

<https://orcid.org/0000-0001-8335-1639>

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

МІЖ СЛОВОМ, ТІЛОМ І ОБРАЗОМ: ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ВАРІАЦІЇ У РОМАНІ ЕРІКА-ЕММАНЮЕЛЯ ШМІТТА “LORSQUE J'ÉTAIS UNE ŒUVRE D'ART”

У пропонованій статті інтермедіальність у сучасному французькому художньому наративі осмислено як механізм смислородження, що функціонує на перетині різних медіа та мистецьких кодів. Матеріалом дослідження було обрано роман відомого французького письменника Еріка-Емманюеля Шмітта «Lorsque j'étais une œuvre d'art». Мета цієї розвідки полягає у виявленні та аналізі специфіки взаємодії вербальних, візуальних і перформативних кодів у формуванні та форматуванні наративної структури художнього тексту і конструюванні ідентичності головного персонажа. Теоретико-методологічну основу статті становлять сучасні підходи до інтермедіальності як міждисциплінарної аналітичної категорії та способу медіального мислення, а також лінгвонаративний і лінгвосеміотичний аналізи із залученням концепцій українських і зарубіжних лінгвопоеетологів і наратологів. У цій студії інтермедіальність проінтерпретовано як конвергенцію естетичних кодів, що зумовлює взаємопроникнення літератури, образотворчого мистецтва та перформативних практик театру. Особливу увагу приділено візуальним механізмам інтермедіальності, що реалізуються через апеляцію до скульптури й живопису, а також перформативним стратегіям, які моделюють життя персонажа як сценічну подію і/або дію. Доведено, що розглядуваний роман слід інтерпретувати як багатовимірний інтермедіальний простір, у якому слово, тіло й образ функціонують як рівноправні елементи поліфонічного наративу. Результати дослідження засвідчують, що Е.-Е. Шмітт вибудовує свій текст як перетин медіальних систем, де смисли постійно (транс)формуються у процесі інтермедіальної взаємодії, забезпечуючи нові способи інтерпретації авторського світосприйняття і світовідчування. Саме інтермедіальні стратегії письменника є ключовим чинником осмислення проблем ідентичності гомодієгетичного наратора та меж між мистецтвом і реальністю в аналізованому творі. Таким чином, інтермедіальність постає не лише як аналітична категорія, а й як когнітивно-естетичний принцип організації авторського художнього мислення.

Ключові слова: візуальність, гомодієгетичний наратор, інтермедіальність, перформативність, смислородження, художній наратив, французький художній дискурс.

“... chaque fois que j'essaie de trouver une définition à l'intermédialité,
... je procède ici en accolant un champ disciplinaire
et un autre type d'élément (transmissions, relations, etc.).
La définition que j'aime bien en ce moment, c'est la «science des hésitations”
(Elsa Tadier, Éric Méchoulan 2021: 32)

(«... щоразу, коли я намагаюся знайти визначення інтермедіальності,
... я вдаюся тут до поєднання однієї дисциплінарної галузі
з іншими типами елементів (передавання, взаємнини тощо).

Визначення, яке мені наразі особливо імпонує, – це «наука вагань»
Ельза Тадьє, Ерік Мешулан 2021: 32 – Тут і далі переклад мій. – Р.С.)

Постановка проблеми. Однією з визначальних рис у текстотворенні сучасного художнього дискурсу є письменницьке прагнення естетизу-

вати буденне, звернути увагу на яскраве в пересічному та на виразне в другорядному. За спостереженнями Тетяни Бовсунівської, літературний



процес початку ХХІ століття демонструє загальною тенденцією до поетизації маргінального, нецентрального та, здавалося б, незначущого [1, с. 19–21]. Периферійні об'єкти та суб'єкти дедалі частіше стають носіями основного концептуального навантаження твору, тоді як центральні елементи можуть утрачати свою домінуючу роль. Таким чином, авторська гра зі співвідношеннями головного й другорядного, випадкового й засадничого, перетворюється на стійкий принцип сучасного письменства.

На моє переконання, увага до буденного та маргінального створює сприятливий ґрунт для лінгвокреативної діяльності авторів, чії тексти демонструють, як другорядне може набувати статусу центрального. Сучасний французький письменник Ерік-Емманюель Шмітт належить до когорти саме таких митців, адже в його творах другорядні персонажі та, здавалося б, незначні деталі часто постають носіями основної ідеї, що, своєю чергою, зумовлює дослідницький інтерес і спонукає до виокремлення й аналізу авторських (лінгво)нарративних технік і тактик, які й дозволяють Е.-Е. Шмітту вибудовувати особливий простір персонажного буття.

Одним із способів реалізації такої тенденції є *інтермедіальність* як міжмистецький принцип сучасної культури. Художня література доволі часто взаємодіє з іншими видами мистецтва, зокрема живописом, скульптурою, архітектурою, театром, кінематографом, фотографією тощо, створюючи у такий спосіб нові форми вираження. Як зауважує І. Раєвські, *інтермедіальність* – це не лише про взаємопроникнення мистецтв, а й про спосіб мислення про медіа [14, с. 46], а також, у ширшому розумінні, про мислення через медіа. Така міжмистецька взаємодія відкриває додаткові можливості для поетизації та семіотизації буденного й виведення на перший план тих елементів, які раніше вважалися другорядними.

Актуальність пропонованої розвідки полягає у зацікавленості сучасних гуманітарних досліджень питаннями взаємодії різних медіа у процесі (с)творення культурних артефактів, включно з художніми текстами. Однак, попри активне використання міжмедійних практик у художній літературі, живописі та театрі, їхній системний аналіз все-ще залишається недостатньо розробленим. Саме тому праці, присвячені виявленню специфіки використання інтермедіальних засобів у процесі смислопородження та аналізу способів їхньої взаємодії у творах мистецтва, є особливо на часі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Феномен *інтермедіальності* дійсно здобув широку популярність у гуманітаристиці останніх десятиліть. Я би навіть сказала, що питання взаємодії між різними медіа та художніми формами стало одним із центральних напрямів сучасних текстоцентризованих студій. Іншими словами, інтермедіальні дослідження, поряд із вивченням мультимодальності та інтерсеміотичності різних типів дискурсів, нині привертають увагу не лише мовознавців і літературознавців, а й мистецтвознавців і навіть перекладознавців.

У цьому сенсі, показовим прикладом є колективна монографія українських та зарубіжних дослідників «Міждисциплінарні обрії інтермедіальності: лінгвістика – літературознавство – перекладознавство» [2], в якій порушені питання щодо наукової легітимності та доцільності терміна *інтермедіальність*. Мовиться про сталу галузь досліджень, виконаних на перехресті мовознавства, літературознавства та семіотики мови і культури? Чи йдеться все-ж про короткотривалий модний тренд? На моє переконання, відповідь варто шукати у контексті тих парадигмальних змін і зрушень, які ведуть нас до (пере)осмислення механізмів смислопородження, що дедалі більш виразно й більш очевидно можуть бути поясненими у термінах багатовимірності, методологічної поліфонічності та поглибленої феноменологічності.

Поняття *інтермедіальності* та виклики, що з ним пов'язані, доволі природно інтегруються в сучасний науковий гуманітарний дискурс. Їх можна розглядати як логічне продовження семіотичних і когнітивних підходів до дослідження процесів смислотворення та способів їхньої реалізації через різні типи медіа. Так, цілком обґрунтованим мені видається сьогодні витлумачення *інтермедіальності* як феномена, що одночасно уможливує та стимулює міжпарадигмальні зміщення у вивченні художніх і естетичних явищ, відштовхуючись від їхньої інтертекстуальності і/або інтердискурсивності, з одного боку, та від понять мульти- й трансмедіальності, з іншого. Незалежно від того, як саме визначають і класифікують *інтермедіальність*, включно з окресленням її різновидів, беззаперечною залишається сутність цього явища, що переконливо засвідчує його потужний смислопороджувальний потенціал у формуванні та форматуванні міжмистецьких паралелей і кореляцій між медіа різного гатунку.

У новітніх дослідженнях мови, літератури й культури загалом спостерігаємо виразну зміну наукової парадигми, що є зумовленою міждис-

циплінарними горизонтами сучасного знання. Варто лише згадати праці таких відомих текстологів, як Вернер Вольф [23; 24], Єнс Шрьотер [18; 19], Ліліан Лувель [8], Патрісія Віалле [21] та ін. На мою думку, ця зміна суттєво збагатила способи, в які ми сьогодні інтерпретуємо, або будемо інтерпретувати художні наративи. У цьому сенсі, сучасна лінгвопоетика та когнітивна наратологія охоплюють широкий спектр фундаментальних і прикладних студій, що розташовуються на перетині різних парадигм і дозволяють відтак поєднувати численні підходи до аналізу мови, мислення, літератури й мистецтва.

Особливої уваги заслуговують когнітивні та структурні моделі опису сприйняття, зокрема відносність, симетрія, фрейм або гештальт, оскільки дозволяють виокремити й описати механізми конструювання й інтерпретації медіальних образів. У цьому контексті авторські текстотвірні наративні стратегії постають способами організації *інтермедіальних відношень*, що структурують взаємодію вербальних і невербальних систем у межах одного твору. Такі конфігурації можна описати як наративно-семіотичні структури, що виникають у процесі перетину різних медіальних кодів і способів їхньої взаємодії. Подібна перспектива, запропонована у сучасних *інтермедіальних студіях*, дозволяє розглядати художній наратив як динамічний простір взаємодії медіа, де смисл формується не лише через зміст, а й через різні способи його медіального опосередкування.

Постановка завдання. Мета цієї статті – узагальнити низку ідей, пов'язаних із поняттям *інтермедіальності*, яке останнім часом активно розвивається, зокрема в українській лінгвістичній і літературознавчій традиціях. Ця студія має також і прикладний характер, оскільки спрямована на схарактеризування (транс)формації класичних художніх і/або охудожнених мистецьких кодів у процесі (с)творення цілісного поліфонічного простору в тексті. У цьому просторі слово, тіло та образ можуть витлумачуватися як рівноправні елементи художньої системи, що, відповідно до концепцій *інтермедіальності* та перформативних практик, спільно формують смислову і естетичну цілісність художнього тексту.

Предмет дослідження становлять *інтермедіальні* механізми творення оповідної реальності в художньому наративі Еріка-Емманюеля Шмітта «Lorsque j'étais une œuvre d'art» (Éditions Albin Michel S.A., 2002), зокрема знаково-мовні структури візуальності та перформативності.

Виклад основного матеріалу. Нині *інтермедіальність* визначається як міждисциплінарний підхід, що поєднує різні наукові галузі. Інтегруючи численні медіа й дослідницькі перспективи, вона сприяє появі інноваційних ідей і розширює відтак горизонти розуміння культурних і текстових явищ. У цьому разі варто звернутися до праць Ірини Раєвські [15], яка розглядає *інтермедіальність* як «парасольковий термін», котрий, за її словами, «важко знову закрити, щойно відкривши» [там само, с. 29]. Взаємодія й перетин художніх і/або охудожнених елементів у вербальному тексті стають можливими завдяки сумісності різних медіа [6]. У літературі *інтермедіальність* виявляється через формальні елементи, що створюють естетичні ефекти й транслюють інформацію про присутні інші види мистецтва, відмінні від письма.

Тут варто повернутися до потрактовування *інтермедіальності* як «науки вагань» («*science des hésitations*») Еріка Мешулана [10; 20], оскільки, як зауважує сам дослідник, лексема «вагання» («*hésitation*») походить від дієслова haerere, що означає «прикріплювати», «чіпляти» [20, с. 30–32]. У цьому разі йдеться про певні елементи, які є доволі частотними у межах однієї мистецької системи і засвідчують відтак *множинність прикріплень* або *модусів прикріплень і/або зчеплень* в іншій [там само]. *Інтермедіальність* постає як режим деякої семіотичної нестабільності, у якому жоден елемент не закріплюється остаточно, а смисл виникає швидше як ефект постійного «(пере)прикріплення» та взаємного тяжіння різних медіальних кодів, що й утворює специфічну логіку *інтермедіального* мислення.

Розуміння *інтермедіальності* як міждисциплінарного підходу висвітлює важливість візуальних, аудіальних, перформативних, архітектурних, а також інших сенсорних (зокрема смакових і нюхових) кодів у формуванні смислу мистецького твору. У художньому тексті *інтермедіальність* можна осмислити як конвергенцію естетичних кодів, успадкованих із різних форм мистецтва. Ця конвергенція набуває визначального значення, адже вона формує текстову (у тому числі оповідну) реальність і відкриває письменникові можливість віднаходити нові засоби репрезентації реального і/або уявного світу.

Зауважу також, що дослідження *інтермедіальності* порушує важливі питання перекладознавства, адже перекладач повинен насамперед ідентифікувати, зрозуміти й проінтерпретувати *інтермедіальні* елементи, присутні у вихідному тексті – візуальні, звукові, смакові чи інші. Така

робота вимагає не лише високої мовної компетентності, а й творчої інтуїції та чутливості до семіотичних кодів різних мистецтв. Далі, перекладачеві потрібно зіставити відтінки значення й функційне навантаження цих елементів у вихідному й перекладеному текстах, враховуючи їхню ступінь імпліцитності чи експліцитності, а також простежити, яким чином ці елементи поєднуються з іншими текстовими знаками, забезпечуючи збереження естетичного ефекту й цілісності смислу в цільовому тексті.

Попри нещодавнє зростання популярності, *інтермедіальний підхід* має тривалу історію, що сягає естетичних і лінгвопоетологічних пошуків у минулому [13]. Сучасна теорія тексту розглядає медіа не як ізольовані системи, а як взаємопов'язані процеси [там само]. У теоретичній концепції Ю. Крістевой текст постає як простір взаємодії та трансформації інших текстів, що стало підґрунтям для формування поняття *інтертекстуальності* [7]. У свою чергу, Ю. Мюллер розвиває цю проблематику в напрямі *інтермедіальності*, наголошуючи на процесах творення смислу, що виникають у взаємодії між різними медіа [12]. Франк Вагнер, утім, зауважує, що спроби розмежувати *інтертекстуальність* та *інтермедіальність* означають «винайдення наново колеса» [22], адже принцип *інтертекстуальності*, запропонований Юлією Крістевой, тривалий час слугував основою для розуміння *інтермедіальності* у ширшій перспективі [там само]. Сьогодні поступово все-ж утверджується консенсус, оскільки інтертекстуальність описує взаємозв'язки між текстами, тоді як інтермедіальність – між медіа. Таке трактування, на мою думку, дозволяє найточніше окреслити сучасний стан теорії *інтермедіальності* та її базові принципи.

Водночас, є також дослідники, які пропонують говорити радше про *аналітичну* вісь інтермедіальності (*un axe d'intermedialité*), що потенційно може стати основою теорії, здатної охопити кілька медіасистем [12; 13]. У цьому контексті, дедалі частіше використовується поняття «*інтермедіального твору*», яке підкреслює деяку розмитість меж між мистецькими медіа, створюючи між ними певну безперервність. Нізар Муакар, до прикладу, говорить про твір-континуум [11], що ґрунтується на обміні й діалозі між його складовими, тоді як Андреас Малер визначає такі твори як «інтермедіальні артефакти, що утворюють єдине ціле» [9, с. 254]. У будь-якому разі, погляд на художній текст крізь призму наявних у ньому інтермедіальних елементів свідчить про «художнє вираження

антиконформістське й таке, що не піддається усталеному (класичному) визначенню» [11].

Саме тому маємо низку цікавих і змістовних рефлексій з цієї проблематики [див. 2], серед яких знаковим питанням є те, яким чином *інтермедіальність* дозволяє (пере)осмислити процес творення смислу в художній літературі та мистецтві загалом? Чи можна розглядати її не лише як описову категорію, а й як теоретико-методологічний інструмент, здатний поєднати семіотичні, когнітивні та естетичні підходи? Один із ключових термінів у концепції Еріка Мешулана – *передавання* («*transmissions*») – слід розуміти як *динамічний інтермедіальний процес* [10; 20, с. 30–32], у якому смисли, форми й афекти не просто переходять від одного медіа до іншого, а щоразу переоформлюються, створюючи таку собі зону «медіальної нестабільності».

Показовим прикладом практичного втілення *інтермедіальної теорії* є роман відомого французького письменника, нашого сучасника – Е.-Е. Шмітта «*Lorsque j'étais une œuvre d'art*». Цей художній наратив демонструє, яким чином *інтермедіальність* функціонує у процесі конструювання смислів і забезпечує обмін та взаємну сумісність естетичних кодів різних медіальних систем.

Зауважу при цьому, що розглядуваний роман витлумачують у термінах філософської притчи, психологічної драми, а подекуди й справжнього естетичного експерименту. Тетяна Бовсунівська, приміром, пропонує трактувати цей текст як «екфрастичний жанр на основі бодіарту» [1, с. 18–19], оскільки його доцільно аналізувати, відштовхуючись від сучасного мистецтва бодіарту, яке вводиться в тканину тексту на когнітивних засадах та зважаючи на уяву [там само, с. 19]. Я повністю поділяю позицію дослідниці щодо такого прочитання шміттівського наративу, зважаючи на те, що він вибудовується на взаємодії слова як репрезентативної форми та тіла як об'єкта художнього конструювання. Йдеться насамперед про *візуальні та перформативні прояви інтермедіальності*, що реалізуються через перехресне використання прийомів образотворчого мистецтва, зокрема живопису та скульптури, а також театру як перформативної форми мистецтва.

У художньому наративі загалом візуальні та перформативні принципи текстотворення можуть виявлятися на рівні стилю, композиції або модальності сприйняття, що свідчить про взаємодію різних медіальних нашарувань. Такий підхід дозволяє простежити конвергенцію естетичних кодів і пояснити, яким чином художній текст здатен

інтегрувати елементи інших медіальних форм – скульптури, живопису і/або театру – без утрати цілісності власної наративної структури. Подібні спостереження та аргументацію можна віднайти у працях І. Раєвські [15] та О. Ханзена-Льове [6], які наголошують на взаємній сумісності медіа та на потенціалі художнього тексту до мультимодальної репрезентації.

Власне роман «Lorsque j'étais une œuvre d'art» розпочинається з того, що головний персонаж як гомодієгетичний наратор уводить читача у дієгетичний світ подій і/або дій, пропонуючи своєрідну ретроспекцію – повторне проживання події, або швидше ментальної дії, що виступає осердям усієї подієвості цього художнього наративу. Центральним мотивом постає досвід невдачі та суїцидального наміру, який артикулюється вже у початковій фразі:

J'ai toujours raté mes suicides.

J'ai toujours tout raté, pour être exact : ma vie comme mes suicides.

Ce qui est cruel, dans mon cas, c'est que je m'en rends compte. Nous sommes des milliers sur Terre à manquer de force, d'esprit, de beauté ou de chance, or ce qui fait ma malheureuse singularité, c'est que j'en suis conscient.

Tous les dons m'auront été épargnés sauf la lucidité.

Rater ma vie, soit ... mais rater mes suicides ! J'ai honte de moi. Incapable

d'entrer dans la vie et pas fichu d'en sortir, je me suis inutile, je ne me dois rien.

Il est temps d'insuffler un peu de volonté à mon destin. La vie, j'en ai hérité ; la

mort, je me la donnerai !

Voilà ce que je me disais, ce matin-là, en regardant le précipice qui s'ouvrait sous mes pieds.

<...>

La falaise de Palomba Sol était réputée pour ses suicides. Pointue, excessive, surplombant les flots rageurs de cent quatre-vingt-dix-neuf mètres, elle offrait aux corps qui s'y jetaient au moins trois occasions très sûres de devenir des cadavres: soit les excroissances pierreuses les embrochaient sur leurs pics, soit les récifs les éclataient en mille morceaux, soit le choc de la réception sur l'eau les assommait en leur garantissant une noyade sans douleur. Depuis des millénaires, on ne s'y ratait pas. J'y venais donc plein d'espoir [17, с. 4].

Як засвідчує ініціальна сцена, гомодієгетичний наратор уважає себе таким, що не просто змарнував власне життя: *j'ai toujours tout raté* («я завжди все марнував»); *rater ma vie* («марнувати життя»);

j'ai honte de moi («мені соромно за себе»); *incapable d'entrer dans la vie et pas fichu d'en sortir* («неспроможний увійти у життя і нездатний з нього вийти»); *je me suis inutile, je ne me dois rien* («я бездарний, я нічого не можу собі дати»), а й не спромігся здійснити свої три перші спроби самогубства: *rater mes suicides* («змарнував своє самогубство»). Для наступної – четвертої спроби – гомодієгетичний наратор обрав особливе місце, а саме скелю Паломба-Соль: *la falaise de Palomba Sol était réputée pour ses suicides* («скеля Паломба-Соль славилася самогубствами»), яка не лишала жодного шансу на невдачу або порятунок (*depuis des millénaires, on ne s'y ratait pas*).

Тацію Фіреллі, гомодієгетичний наратор, готується стрибнути зі скелі, проте його зупиняє поважний чоловік і просить дати йому 24 години, аби відбити в нього будь-яке бажання самогубства. Цей багатий і дивний персонаж є відомий своїми ексцентричними діями художник Зевс-Петер Лама, котрий має прихований намір перетворити головного героя на витвір мистецтва, – витвір свого мистецтва, даючи йому при цьому красномовне ім'я Adam bis – Адам-біс, тобто Адам номер 2.

Саме у початкових фрагментах наративу увиразнюється мотив інтермедіального конструювання образу людини як об'єкта естетичної трансформації, що дає підстави розглядати текст у термінах *серійності* та *репродукції* усталених культурних моделей. Тут також виразно проступає біблійний інтертекст, який відсилає до образу Адама як першої людини, створеної Богом, унаслідок чого художнє конструювання постає як повторна спроба естетичного моделювання людини. Показовим у цьому контексті є й ім'я Зевс-Петер Лама, що поєднує кілька семіотичних шарів, а саме антично-міфологічний (Зевс як верховне божество) та східно-духовний (Лама як духовний наставник). У такий спосіб ім'я набуває характеру своєрідного сценічного конструкту, який уводить у наратив ідею множинності ролей і культурних ідентичностей.

З погляду наративного текстотворення, маємо приклад застосування французьким автором наративної техніки *серійності*, що, у свою чергу, ґрунтується на тактиках відтворення та тиражування. За твердженням У. Еко, у текстотвірних практиках *серійність* постає повторювальним мистецтвом, естетика якого має у своїй основі філософію репродукування та концепцію гри як творення певних комбінацій серій або серійних рядів [4, с. 162–163].

Убачаючи в конструюванні розглядуваного тексту елементи *серійності*, зауважу, що у цьому разі має місце введення в гомодієгетичний наратив (Я-розповідь) уже відомих або існуючих моделей, які, зважаючи на певну формульність, пропонують читачеві своєрідні фрейми сприйняття, тобто апріорну запрограмованість інтерпретації представлених подій і/або дій. Водночас *серійність* вибудовується на прийомі варіацій, оскільки завжди відзначається оновленням наповненням усталених і традиційних програм, а тому, з погляду семіотичної теорії, новий знак виникає у процесі відтворення і до певної міри збереження у власній структурі елементів або відбитків свого референта відображення.

У цьому контексті, художній наратив Е.-Е. Шмітта імплікує відомі міфологічні та літературні моделі, а саме мотиви Фауста і його договору з Дияволом, Франкенштейна – штучної людини, і найповніше – мотив Галатеї, яку творив Пігмаліон. Усі ці моделі функціонують тут як певні інтерпретаційні фрейми, що забезпечують перенесення відомих міфологічних структур у сучасний художній контекст і водночас актуалізують проблематику *(пере)творення людини на мистецький артефакт* з максимальною увагою до її *тілесності як об'єкта художньої репрезентації*.

Зевс-Петер Лама, позиціонує себе деміургом, вирішив перетворити живу людину, з тіла і плоті, на витвір мистецтва, аби увіковічнити не лише мистецтво як таке, а передусім себе у мистецтві як творця і поціновувача всього прекрасного: *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* («Я підкорюю весь світ. У мене більше немає конкурентів. Я паную. Ти – моя атомна бомба. Після тебе більше ніколи нічого не буде таким, як раніше»).

Проте, у своєму викривленому бажанні творіння прекрасного, Зевс-Петер Лама забирає у Таціо Фірееллі все дароване йому природою та перетворює на «живу» інсталяцію, статую, що повинна рухатися або видавати якісь звуки лише за велінням свого великого майстра. У такий спосіб у розглядуваному наративі має місце спроба дегуманізувати головного персонажа (постмодерністська наративна техніка дефокалізації), перетворивши його самого на деякого «монстра», а його тіло – на музейний експонат, об'єкт, якому заборонений будь-який вияв чи прояв людяності. У результаті тіло стає об'єктом експонування, а сам персонаж – елементом мистецької інсталяції.

Інтермедіальність процесу такого (пере)творення проявляється через систему візуальних і перформативних кодів, оскільки гомодієгетичний наратив опиняється у позиції безмовного об'єкта споглядання, у той час як публіка виконує роль активного глядача. Опис сценічної взаємодії, а саме оплески, вигуки та певні театральні ритуалізовані жести формують ефект театралізації події і/або дії. У такий спосіб наратив моделює ситуацію, в якій тіло трансформується в артефакт, що функціонує на перетині візуального та перформативного кодів:

À chaque geste, l'ovation augmentait. J'avais l'impression d'actionner le bouton qui faisait délirer le public. J'étais grisé. Un signe, un rappel. Jamais de ma vie je n'avais été regardé, applaudi, acclamé. Mon Bienfaiteur vint me prendre la main pour s'associer à mes révérences. L'assistance hurlait, tempêtait, tapait des pieds. Nous saluions sans fin, tels deux danseurs étoiles à l'issue d'un ballet.

Les invités défilait devant moi pour étudier chaque détail de mon corps. De toutes parts, les louanges affluaient [17, с. 44–45].

У поданому вище фрагменті візуалізація оповідного зображення набуває *інтермедіального характеру*, оскільки тіло персонажа репрезентується через коди *сценічного мистецтва* та *скульптури*, що переносить його з площини живого досвіду в площину естетичного об'єкта. Так, наратив вибудовується як театральна постановка або перформанс: *l'ovation augmentait* («овації ставали гучнішими»); *je n'avais été regardé, applaudi, acclamé* («на мене ніколи не дивилися, мені ніколи не аплодували, мене ніколи не вітали вигуками захоплення»); *mes révérences* («мої поклони»); *l'assistance hurlait, tempêtait, tapait des pieds* («публіка кричала, лютувала, тупотіла ногами»); *tels deux danseurs étoiles à l'issue d'un ballet* («як двоє провідних балетних танцівників після завершення балету»). Гомодієгетичний наратив спершу відтворює досвід живої людини, а згодом репрезентує своє (пере)творення як пафосну інсталяцію або арт-об'єкт, зосереджуючи увагу на трансформаціях власного тіла: *étudier chaque détail de mon corps* («розглядати кожну деталь мого тіла»).

Отже, у тексті можна простежити *візуальні механізми інтермедіальності*, що полягають у перенесенні принципів візуальних мистецтв у площину художнього наративу. Це дозволяє описати трансформацію гомодієгетичного наратива як головного героя за такою схемою: *тіло* → *візуальний об'єкт* → *мистецький артефакт*. У результаті повністю стерто межі між суб'єктом і

об'єктом Я-розповіді, а *тілесність* набуває статусу естетичного й соціального конструктів.

Крім того, *перформативні механізми інтермедіальності* проявляються у способі побудови нарративу, в якому життя гомодієгетичного наратора поступово перетворюється на сценічний простір, а оповідна дійсність – на перформанс. У межах Я-розповіді подієвість репрезентується як така, що розгортається в режимі безпосереднього переживання та проживання процесу (пере)творення через внутрішню перспективу бачення самого суб'єкта, який одночасно постає об'єктом мистецької інсталяції та перформансу.

Зазначу, що у розглядуваному наративі важливим є процес *медіалізації* тіла як сцени, оскільки *тілесність* персонажа тут перестає функціонувати як суто біологічна або психологічна категорія, а набуває статусу простору художньої репрезентації [5], в якому розгортаються події і/або дії, погляди, судження та інтерпретації інших. Таким чином, тіло постає тут не лише об'єктом зображення, а й своєрідним медіумом, через який конструюється перформативна подія та реалізується взаємодія між автором арт-інсталяції, персонажем і його публікою. На моє переконання, такий підхід уповні корелює з сучасними інтермедіальними практиками, які можна осмислити й пояснити, зокрема, через залучення концепції І. Раєвські, що позиціонує художній текст як простір взаємодії різних медіа та способів їхньої репрезентації [14]. Сам акт (с)творення «живого твору мистецтва» набуває рис театрального дійства, у якому Зевс-Петер Лама виступає режисером, а Таціо Фіреллі – актором, змушеним грати нав'язану йому роль.

Е.-Е. Шмітт вибудовує уявлення про те, що у сучасному світі життя перетворюється на виставу, де автентичність підмінюється певним образом. Цей мотив перегукується з ідеєю «театральності культури», описаною у працях Р. Барта, який наголошував, що сучасне суспільство функціонує через систему знаків і масок [3, с. 7–12]. Водночас театральність у Е.-Е. Шмітта набуває філософського виміру, оскільки виявляє драму самопізнання людини, яка певний час існує лише в межах власної тілесної репрезентації. Через тіло гомодієгетичного наратора, яке постає відкинутим, деконструйованим, виставленим напоказ, обтяженим почуттям провини, замаскованим і, зрештою, прийнятим і визнаним самим собою [16, с. 323], автор розкриває соціальне уявлення про людину в межах певної

епохи, що формує її образ відповідно до її вчинків і певного культурного контексту.

Висновки. *Інтермедіальність* у сучасних гуманітарних студіях розглядається не лише як описова категорія взаємодії різних мистецьких систем, а як складний когнітивно-семіотичний спосіб організації культурного досвіду. У цьому сенсі вона виходить за межі традиційного порівняльного аналізу мистецтв і постає *способом мислення через медіа*, що передбачає постійну циркуляцію, трансформацію та (ре)контекстуалізацію смислів у різних медіальних середовищах.

Мені особливо імпує ідея інтерпретувати *інтермедіальність* як динамічну модель смислородження, у межах якої жодне медіа не функціонує ізольовано, а завжди включене в систему взаємних перекодувань і естетичних трансферів. Відповідно, художній наратив постає як перетин медіальних кодів, у межах якого вербальні структури набувають властивостей візуальності, перформативності, а іноді – тактильної або просторової репрезентації.

Доцільним є також підхід, згідно з яким *інтермедіальність* розглядається як «зона медіальної нестабільності» [див. 10; 20, с. 30–32], у межах якої смисли не передаються механічно, а щоразу заново конструюються в процесі переходу між різними кодами та формами мистецьких репрезентацій. Така перспектива дозволяє осмислювати художній текст загалом як відкриту систему, де взаємодіють не лише різні мистецькі медіа, але й різні режими сприйняття, як-от візуальний, перформативний або міфопоетичний.

У цьому контексті, роман Еріка-Емманюєля Шмітта «*Lorsque j'étais une œuvre d'art*» є прикладом *інтермедіального тексту*, у якому слово взаємодіє з візуальними та перформативними елементами. Саме через це поєднання автор вибудовує художній простір, у якому *слово стає образом, тіло – текстом, а життя – сценою*.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі я пов'язую з розширенням аналізу *інтермедіальності* у французькому художньому дискурсі, зокрема у вивченні тілесності як форми художнього вираження. Перспективним є також порівняння словесних моделей репрезентації тіла з іншими медіа, зокрема кіномистецтвом і/або цифровим мистецтвом, що дозволить глибше окреслити механізми формування образу тіла в різних культурних контекстах.

Список літератури:

1. Бовсунівська Т. Сучасний роман у світлі фреймвої поетики. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, 2021. № 17. С. 16–24. URL: <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.17.2> (дата звернення: 21.03.2026).
2. Міждисциплінарні обрії інтермедіальності : лінгвістика – літературознавство – перекладознавство : колективна монографія / за ред. О. Воробйової, Р. Савчук, Л. Тараненко. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2024. 392 с. URL: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15237597> (дата звернення: 13.04.2026).
3. Barthes R. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957. 288 p.
4. Eco U. Innovation and Repetition : Between Modern and Postmodern Aesthetics. *Daedalus*, 1985. Vol. 114, № 4. P. 161–184.
5. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics*. London; New York : Routledge, 2008. 320 p.
6. Hansen-Löve A. Intermedialität und Intertextualität : Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne. *Wiener Slawistischer Almanach*. 1983, № 11. P. 291–360.
7. Kristeva J. *La Révolution du langage poétique : L'avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé*. Paris : Seuil, 1974. 640 p.
8. Louvel L. Intermédialité, intersémioticit , multimédialit , multimodalité : de quoi l'intermédialité est-elle le nom ? *L'Atelier*, 2022. Vol. 13, № 2. P. 5–24.
9. Mahler A. Probleme der Intermedialit tsforschung : Medienbegriff – Interaktion – Spannweite. *Poetica*, 2012. № 44 (3/4). P. 239–260.
10. Méchoulan  . Intermédialité, ou comment penser les transmissions. *Fabula / Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif (dir. Philippe Ortel), 2017. URL: <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php> (дата звернення: 13.01.2026).
11. Mouakhar N. Introduction à l'intermédialité pour une méthodologie interdisciplinaire de l'art. ARCH E, 2018. URL: <https://archee.uqam.ca/novembre-2018-introduction-a-lintermedialite-pour-une-methodologie-interdisciplinaire-de-lart/index.html> (дата звернення: 25.05.2025).
12. M ller J. E. L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. *Cinémas*, 2000. № 10 (2–3). P. 105–134. URL: <https://doi.org/10.7202/024818ar>. (дата звернення: 25.05.2025).
13. M ller J. E. Vers l'intermédialité. Histoire, positions et options d'un axe de pertinence. *M diamorphoses*, 2006. № 16. P. 99–110.
14. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective. *Intermédialités*, 2005. № 6. P. 43–64. URL: <https://doi.org/10.7202/1005505ar> (дата звернення: 25.05.2025).
15. Rajewsky I. Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat. Fischer C.; Debrosse A. (eds.), *Intermédialités*. Paris : Société Française de Littérature Générale et Comparée / Lucie  ditions, 2015. P. 19–54.
16. Remadnia N. La transfiguration du personnage dans *Lorsque j'étais une oeuvre d'art* d'Eric-Emmanuel Schmitt. *Journal of Apuleius*, 2022. Vol. 09 (1). P. 316–329.
17. Schmitt  .-E. *Lorsque j'étais une oeuvre d'art*. Paris :  ditions Albin Michel S.A., 2002. 304 p.
18. Schröter J. Intermedialit t. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 1998. № 7 (2). P. 129–154.
19. Schröter J. Discourses and Models of Intermediality, *CLCWeb : Comparative Literature and Culture*, 2011. Vol. 13, № 3. URL: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790> (дата звернення: 05.04.2026).
20. Tadier E., Méchoulan  . Tentative d'épuisement de l'intermédialité : entretien avec  ric Méchoulan. *Communication & langages*, 2021/2. № 208-209. P. 27–49. URL: <https://doi.org/10.3917/comla1.208.0027> (дата звернення: 13.01.2026).
21. Viallet P. Formes et (en)jeux de l'intermédialité dans l'espace Européen : d'hier à aujourd'hui. Würzburg : K nigshausen & Neumann, 2020. 360 p.
22. Wagner F. Plasticité du récit: de la transmodalisation à l'intermédialité. *Vox poetica. Lettres et sciences humaines*, 2016. URL: <https://vox-poetica.com/t/articles/wagner2016.html> (дата звернення: 15.01.2025).
23. Wolf W. The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam–Atlanta : Rodopi, 1999. 272 p.
24. Wolf W. (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb : Comparative Literature and Culture*, 2011. Vol. 13, № 3. URL: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789> (дата звернення: 05.04.2026).

**Savchuk R. I. BETWEEN WORD, BODY AND IMAGE: INTERMEDIAL CONFIGURATIONS
IN ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT'S *LORSQUE J'ÉTAIS UNE ŒUVRE D'ART***

*The present article conceptualizes intermediality in contemporary French literary narrative as a mechanism of meaning production operating at the intersection of different media and artistic codes. The research material is the novel by the renowned French writer Éric-Emmanuel Schmitt, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*. The aim of this study is to identify and analyze the specificity of the interaction between verbal, visual, and performative codes in the formation and structuring of the novel's narrative organization and in the construction of the main character's identity. The theoretical and methodological foundation of the article is based on contemporary approaches to intermediality as an interdisciplinary analytical category and a mode of medial thinking, as well as on linguistic-narrative and linguistic-semiotic frameworks drawing on the concepts developed by Ukrainian and international linguopoeticians and narratologists. In this study, intermediality is interpreted as a convergence of aesthetic codes that generates the interpenetration of literature, the visual arts, and performative theatrical practices. Special attention is paid to visual mechanisms of intermediality, which are realized through references to sculpture and painting, as well as to performative strategies that model the character's life as a staged event and/or action. It has been shown that the novel under consideration should be interpreted as a multidimensional intermedial space in which word, body, and image function as equally significant components of a polyphonic narrative. The research results demonstrate that É.-E. Schmitt's novel is structured as an intersection of medial systems in which meanings are continuously (trans)formed through intermedial interaction, thereby offering new ways of interpreting the author's worldview and existential perception. It is precisely the writer's intermedial strategies that constitute a key factor in addressing issues of the homodiegetic narrator's identity and the boundaries between art and reality in the analyzed work. Thus, intermediality emerges not only as an analytical category but also as a cognitive-aesthetic principle organizing the author's artistic thinking.*

Keywords: visuality, homodiegetic narrator, intermediality, performativity, meaning production, literary narrative, French literary discourse.

Дата першого надходження статті до видання: 18.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 06.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026