

УДК 811.133.1'42

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2026.45.1.23>

## ГРА ІНТЕРФЕНОМЕНАМИ В ТЕКСТОВОМУ МОЖЛИВОМУ ЕКОСВІТІ ОПОВІДАННЯ БЕРНАРА ВЕРБЕРА « ET L'ON PENDRA TOUS LES POLLUEURS »

### THE PLAY OF INTERPHENOMENA IN THE TEXTUAL POSSIBLE ECOWORLD OF BERNARD WERBER'S SHORT STORY "ET L'ON PENDRA TOUS LES POLLUEURS"

Лисенко Н.С.,

*orcid.org/0000-0002-2216-4749*

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри італійської і французької філології та перекладу  
Київського національного лінгвістичного університету

У світлі новітніх міждисциплінарних філологічних досліджень художній текст постає як площина взаємодії і взаємовпливу багатовимірних інтегрованих явищ – інтерфеноменів (О. Воробйова), що виникають на перетині різних дискурсів, медіальних кодів, модусів, семіотичних ресурсів тощо. У цьому контексті особливої актуальності набувають студії, присвячені різноманітним аспектам осмислення міжсеміотичних інтеракцій у різножанрових текстах. Цю статтю присвячено з'ясуванню тексто- та смислотвірному потенціалу гри інтерфеноменами в побудові художньої моделі можливого екосвіту, а також реконструкції механізмів репрезентації цієї моделі в оповіданні «Et l'on pendra tous les pollueurs» сучасного французького письменника Бернара Вербера.

У результаті проведеного дослідження встановлено, що оповідний простір твору – текстовий можливий екосвіт – функціонує як площина «гри ігор», де традиційна взаємодія між компонентами інтерфеноменів завдяки їхній комплексній реалізації інтегрується у динамічну систему відносин вищого порядку. Зокрема, доведено, що тексто- і смислотвірний потенціал такої взаємодії ґрунтується на синергії інтертекстуальності, інтердискурсивності, інтермедіальності та мультимодальності, що підсилюється актуалізацією тілесності й словесної голографії. Встановлено інтертекстуальні перегуки твору з есхатологічним дискурсом, що виявляється у залученні біблійних претекстів до моделювання текстового можливого екосвіту. Інтермедіальна специфіка оповіді розкривається через систему референцій до музики (джазу й хард-року), кіно, бодіарту, а також через театралізацію телевізійного дискурсу й перформативні практики. Мультимодальний характер оповідної тканини тексту забезпечується конвергенцією візуального, акустичного, ольфакторного, густативного та тактильно-кінестетичного модусів, інтегрованих у площину тілесності. Застосування прийомів словесної голографії, заснованих на обігруванні просторових векторів, часовій циклічності та сенсорних осциляціях, формує ефект багатовимірності альтернативної реальності та зумовлює емерджентність нових смислів.

**Ключові слова:** інтерфеномен, інтертекстуальність, інтердискурсивність, інтермедіальність, мультимодальність, тілесність, словесна голографія.

In the light of contemporary interdisciplinary philological research, a literary text is construed as a space of interaction and mutual influence of multidimensional integrated phenomena – interphenomena (O. Vorobiova) arising at the intersection of diverse discourses, medial codes, modes, and semiotic resources. Within this framework, particular relevance is attached to studies addressing various aspects of intersemiotic interactions in texts of different genres. The present article aims to elucidate the text- and sense-generating potential of the play of interphenomena in constructing a literary model of a possible ecoworld, as well as to reconstruct the mechanisms of its representation in the short story "Et l'on pendra tous les pollueurs" by the contemporary French writer Bernard Werber.

The study demonstrates that the narrative space of the work – the textual possible ecoworld – functions as a "play of games," wherein the conventional interaction among the components of interphenomena, owing to their complex implementation, is integrated into a dynamic system of higher-order relations. It is demonstrated that the text- and sense-generating potential of such interaction is grounded in the synergy of intertextuality, interdiscursivity, intermediality, and multimodality, further reinforced by the actualization of corporeality and verbal holography. Intertextual resonances with eschatological discourse are identified through the incorporation of biblical pre-texts into the modelling of the textual possible ecoworld. The intermedial specificity of the narrative unfolds through a network of references to music (jazz and hard rock), cinema, body art, as well as through the theatricalization of television discourse and performative practices. The multimodal character of the narrative texture is sustained by the convergence of visual, acoustic, olfactory, gustatory, and tactile-kinesthetic modes integrated within the plane of corporeality. The deployment of verbal holography techniques, based on the interplay of spatial vectors, temporal cyclicity, and sensory oscillations, produces an effect of multidimensionality in alternative reality and conditions the emergence of new meanings.

**Key words:** interphenomenon, intertextuality, interdiscursivity, intermediality, multimodality, corporeality, verbal holography.

**Постановка проблеми.** Гуманітарні студії кінця ХХ–початку ХХІ століття позначені стрімким парадигмальним зсувом, пов'язаним із

переглядом дисциплінарних меж і традиційних методологічних підходів до аналізу культурних, зокрема мистецьких, феноменів на тлі суспіль-

них трансформацій та технологічних інновацій [1; 2; 3]. Німецький мистецтвознавець Юрген Мюллер пояснює цей парадигмальний поворот і вихід на передній план саме інтермедіальних розвідок усвідомленням неспроможності методологічно розмежованих дисциплін адекватно описати явища, що є медіально неоднорідними, тобто можуть містити «структури й потенціал одного або багатьох інших медіа й інтегрувати у свій контекст питання, концепції та принципи, сформовані впродовж соціальної та технологічної історії медіа й західного фігуративного мистецтва» (переклад наш) [3, р. 100]. У цьому контексті осмислення сучасних форм художньої комунікації неможливе без міждисциплінарного підходу, який дозволяє виявляти специфіку взаємодії різних медіа як знакових систем із закодованими в них повідомленнями (за І. Ільїним).

Художні тексти доби постмодернізму, позначені стратегіями цитатної поліфонії та еклектичного поєднання різножанрових і різностильових дискурсів, іронічністю та мовною грою, інтегрують різномірні культурні – міфологічні, історичні, релігійні, маскультурні – та мистецькі коди, як-от: музичні, образотворчі, театральні, кінематографічні тощо. Така полікодовість формує складну мережу міждисциплінарних зв'язків, що перетворює текст на «супермедіум» (С. Маценка) [2], площину взаємодії інтерфеноменів (О. Воробйова) як «багатовимірних інтегрованих явищ» [1, с. 24]. У цьому світлі повноцінна інтерпретація постмодерністських художніх текстів можлива за умови врахування як інтертекстуального, так і інтермедіального вимірів, а також мультимодального аспекту їхньої організації.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Визначальними тенденціями новітніх студій є інтер- і транснаукова кооперація. У галузі філології йдеться про зближення лінгвістичних і літературознавчих дослідницьких підходів [4, с. 7] та формування інтегральної методологічної царини – *лінгволітературознавства, або інтерфілології* [4, с. 7]. Дослідження у річищі інтермедіалістики нині набули надзвичайної популярності. Фундаторами вітчизняних інтермедіальних студій є насамперед літературознавці (Т. Бовсунівська, Н. Висоцька, Н. Жлуктенко, С. Маценка, Н. Мочернюк, В. Просалова, В. Фесенко та ін.). Лінгвісти, долучившись до міждисциплінарних розвідок, збагачують цей доробок, окреслюючи нові фокуси осмислення міжсеміотичних інтеракцій у різножанрових текстах у когнітивно-емотивному (О. Воробйова),

когнітивно-семіотичному (О. Пешкова), наративно-семіотичному (Р. Савчук) ракурсах. Об'єктом пильної уваги стають лінгвальні вияви не лише власне інтермедіальності, а й суміжних їй трансмедіальності й мультимодальності в площині архітектури (Р. Савчук), візуальних мистецтв (Т. Луньова), кінематографу (О. Воробйова, Т. Крисанова, Я. Федорів, І. Шевченко), музики (І. Біскуп, О. Воробйова), театру (Н. Паренко), словесної голографії (О. Воробйова), тілесності (І. Галуцьких) тощо. Попри значний корпус інтерфілологічних напрацювань, окреслений спектр підходів не вичерпує проблематики міжсеміотичних зв'язків, а навпаки – спонукає до спільного наукового пошуку.

**Постановка завдання.** Актуальність пропонуваного дослідження зумовлена необхідністю розбудови новітніх стратегій моделювання реальності в сучасній художній, зокрема постмодерністській, прозі крізь призму міждисциплінарного підходу, що уможливило комплексне осмислення синергії міжсеміотичних механізмів тексто- і смислотворення. Метою поданої статті є з'ясування тексто- та смислотвірних потенціалів гри інтерфеноменами в побудові художньої моделі можливого екосвіту та механізмів репрезентації цієї моделі в оповіданні Б. Вербера «*Et l'on pendra tous les pollueurs*». Об'єктом дослідження є художня модель можливого екосвіту в зазначеному оповіданні автора. Предметом – механізми та функції гри інтерфеноменами як засобу тексто- і смислотворення в оповідному просторі твору. Матеріалом розвідки слугує оповідання «*Et l'on pendra tous les pollueurs*» зі збірки «*Paradis sur mesure*» (2008) сучасного французького письменника Бернара Вербера.

**Виклад основного матеріалу.** Покликаючись на потрактування змісту термінопоняття *інтермедіальність* канадським дослідником, засновником журналу *Intermedialités*, Еріком Мешуланом, викладені у статті «*Intermedialités: Le temps des illusions perdues*» (2003), Ю. Мюллер підкреслює, що його «етимологія відсилає до *igor* «буття поміж» (*jeux de « l'être entre »*)» [3, р. 100].

Згідно з Е. Мешуланом, *inter* (*inter-esse*), означаючи перебування між двома часовими або просторовими інстанціями, є не простим фактом присутності, а відносинами взаємодії між об'єктами, що надає їм сенсу та цінності, увіражуючи їхні матеріальні й ідейні відмінності [5, р. 11]. *Medium* у цьому контексті постає не лише як матеріальний носій, посередник між суб'єктом рецепції та об'єктом, він одночасно формує саме середовище, в якому змісти

(contenus) стають розпізнаваними й дешифрованими як знаки, а не як шум. [5, р. 15].

Акцентування Ю. Мюллера на грі «inter-esse» дозволяє висловити думку про синергетичний характер взаємодії об'єктів, що опиняються у просторі «поміж», їх перетин, взаємовплив, певну напругу між ними, а також взаємну трансформацію.

У цьому контексті, зокрема, інтертекстуальність (Ю. Крістева, Р. Барт) постає як спосіб буття тексту між іншими текстами, дискурсами, культурними кодами. Вона означає не просту наявність запозичень, а процесуальну взаємодію, у межах якої текст конструється через перетин і різного ступеня трансформації попередніх висловлень. Алюзії, цитати, ремінісценції слугують маркерами присутності інших текстів у тексті-реципієнті, демонструючи спосіб їхньої інтеграції, переосмислення та референції до попередніх дискурсів для генерації нових смислових структур [6, р. 255; 7].

У площині інтермедіальності взаємодія розгортається вже між окремими медіа (літературою, музикою, живописом, кіно тощо), які базуються на різних знакових системах (вербальній, візуальній, акустичній та ін. або їхніх комбінаціях). Згідно з концепцією В. Вольфа, сутність цього процесу полягає у свідомому порушенні конвенційних меж між мистецтвами [9]. У такий спосіб утворюються міжмедіальні конфігурації, що, за класифікацією І. Раєвські, охоплюють спектр від інтермедіальних референцій (музикування літератури, екфразис), комбінацій медіа (опера, кіно, комікс) до медіальної транспозиції – перекодування цілого твору з однієї знакової системи в іншу (екранізація роману) [10]. Текст, таким чином, не лише відсилає до іншого мистецтва, а й асимілює його коди, що зумовлює трансформацію оповідного простору.

Подібна гра спостерігається і у разі взаємодії модусів, пов'язаних із чуттєвою модальністю (візуального, акустичного, ольфакторного, густативного, тактильно-кінестетичного) та семіотичних ресурсів (вербальних, невербальних, графічних тощо), які одночасно залучаються для конструювання цілісного повідомлення, що у такий спосіб набуває мультимодального характеру. Як у разі експліцитної мультимодальності, що полягає у використанні зовнішніх елементів, так і імпліцитної, або вбудованої в текст (О. Воробйова) [11, р. 93], процеси смислотворення тут характеризуються емерджентністю, оскільки є результатом синергетичного комбінування модусів і семіотичних ресурсів.

Варіативність таких комбінацій є практично безмежною, адже трансформація бодай одного компонента спричиняє з'яву інакшої смислової конфігурації (Т. Крисанова) [12, с. 15; 13].

Описані комплексні явища, що можуть виявлятися в художньому тексті як окремо, так і в сукупності, називаються О. Воробйовою інтерфеноменами [1]. Підкреслюючи їхню складну природу й виокремлюючи такі риси, як універсальність і багатовимірність, гнучкість і розмитість меж, дослідниця розрізняє позначені префісами *inter-*, *multi-*, *trans-* та непозначені структури, або власне інтерфеномени (інтертекстуальність, інтердискурсивність, інтермедіальність, інтерсеміотичність, інтердисциплінарність); суміжні мульти-/ транс-/ поліфеномени (мультимодальність, трансмедіальність, полікодовість) та немарковані інтерфеномени – тілесність, транспарентність, напруженість, голографічність тощо [1, с. 29-30].

У постмодерністському художньому тексті нерідко спостерігається синергетичний вияв кількох окреслених явищ, що дає підстави розглядати наративну стратегію автора як складну гру інтерфеноменами. Така багатовекторна взаємодія знаходить своє втілення в оповіданні Бернара Вербера «Et l'on prendra tous les pollueurs» зі збірки «Paradis sur mesure» (2008), де автор продовжує традиції попередньої збірки оповідань «L'Arbre des possibles et autres histoires» (2001) – інтелектуальну гру із читачем, доводячи до найвищого ступеня гіпотези за моделлю «Que se passerait-il si...» («Що сталося б, якби...») [14, р. 11; 15].

Б. Вербер вибудовує простір, де футурологічні сценарії (*futurs possibles*) синергетично перетинаються з автобіографічними рефлексіями (*passés probables*), розгортаючи події за логікою альтернативної реальності. У передмові до видання, констатуючи експериментально-ігровий характер своєї малої прози, він підкреслює її інтертекстуальну вкоріненість у традиції майстрів слова, яких вважає своїми вчителями: Е. По, Ж. Верна, С. Цвейга, Г. Ф. Лав-крафта, Д. Буццаті, А. Е. Ван Вогта, Ф. Брауна, А. Азімова, С. Кінга і особливо Ф. К. Діка [15]. Водночас, розглядаючи свої тексти як сюжети для майбутніх фільмів, автор закладає в оповідь своєрідний інтермедіальний потенціал. Він запрошує до читання, означуючи оповідання як короткі екзотичні прогулянки (*petites promenades exotiques*) [15], бажає читачеві щасливої дороги, чим формує настанову на мультимодальну рецепцію сконструйованого у творі можливого світу.

Гра інтерфеноменами розпочинається вже на паратекстуальному рівні – у заголовку оповідання «Et l'on pendra tous les pollueurs (un futur possible)», у якому Б. Вербер має намір довести до крайності ідею захисту довкілля (*Allons au bout de l'idée d'écologie*) [15]. Використання сполучника «Et» на початку заголовка в поєднанні з формою майбутнього часу (futur simple) дієслова «pendra» актуалізує біблійну ремінісценцію, стилізуючи назву під пророчий старозавітний дискурс. Водночас специфічна лаконічність та експресивність вислову уподібнюють його до сенсаційного газетного заголовка. Примітка в дужках (*un futur possible*) як сигнал для читача, залученого до інтелектуальної гри, маркує вхід у можливий екосвіт, – текстову альтернативну реальність.

Перші рядки оповідання занурюють реципієнта в мультимодальний простір можливого екосвіту, представлений крізь призму сприйняття гомодієгетичного оповідача:

*Le pendu tirait une langue bleue. Il était entouré des autres condamnés habituels, accrochés aux branches. Pratiquement un pendu à chaque arbre. Parfois deux. Et tous portaient autour du cou la pancarte de l'infamie sur laquelle était inscrit le plus obscène de tous les mots :*

« *POLLUEUR* »

*D'habitude, je n'y prêtais plus attention. Il faut dire que ce genre de fruits sinistres décoraient les arbres de la plupart des parcs de la ville. Et de toutes les villes du monde.* [15]

Із самого початку Б. Вербер захоплює увагу читача, миттєво активуючи візуальний модус через опис страченої людини: *Le pendu tirait une langue bleue*, зокрема натуралістичну деталь (*langue bleue*). Рубаний синтаксис, реалізований через парцеляцію (*Pratiquement un pendu à chaque arbre. Parfois deux.*), динамізує оповідь, імітуючи монтажний ритм та рух кінокамери, що фокусується на окремих кадрах-деталях.

Особливого значення набуває іконічний знак – табличка ганьби (*pancarte de l'infamie*), що відсилає до культурного коду середньовічного правосуддя. Напис на ній – «*POLLUEUR*» – функціонує як індекс, що прямо вказує на причину смерті, перекодуючись через міжсеміотичну гру з екологічного терміна на маркер найтяжчого злочину. Створений візуальний ряд підсилюється метафорою *fruits sinistres décoraient les arbres*, яка породжує семіотичний оксиморон: дерево, що, зазвичай, є знаком життя, стає носієм смерті. Емоційна відстороненість оповідача (*D'habitude, je n'y prêtais plus attention*) підкреслює повсяк-

денність такого покарання в межах створеної альтернативної реальності (*plupart des parcs de la ville. Et de toutes les villes du monde*).

Як маркери інтертекстуальності Бернар Вербер використовує біблійні алюзії, зокрема на констатацію смертності людини у книзі Буття 3:19 «*Tu es poussière et tu retourneras à la poussière*» [16]. Зберігаючи структуру першоджерела, автор замінює його ключові семантичні компоненти, що призводить до іронічної десакралізації біблійної настанови – людина постає суто органічним ресурсом у межах циклу екосистеми:

*Des corbeaux s'entassaient sur leurs têtes pour leur picorer les yeux, rapidement remplacés par des nuages de mouches bruyantes.*

*Ainsi les condamnés revenaient-ils dans le cycle de l'écosystème. Viande, tu retournes à la viande* [15].

До того ж, у наведеному прикладі спостерігаємо інтердискурсивну гру, оскільки вводяться елементи наукового, зокрема екологічного, дискурсу (*revenaient-ils dans le cycle de l'écosystème*), що посилюється виявами мультимодальності: опис ворон, які викльовують очі (*picorer les yeux*), та рою мух (*nuages de mouches bruyantes*) активує візуальний та акустичний модуси. Водночас акцентування на тілі як «м'ясі» (*viande*) підключає тактильний та ольфакторний модуси.

Б. Вербер використовує кінематографічний прийом ретроспекції, що дозволяє відтворити процес становлення цього можливого екосвіту крізь призму спогадів персонажа. Початок радикальної боротьби із забрудненням довкілля – від розширення озонових дір до танення льодовиків – маркується в оповіді запровадженням низки тотальних заборон. Ці приписи функціонують як інтертекстуальні алюзії на біблійні заповіді, сакральні канони трансформуються в екологічні імперативи: табу на водіння автомобілів, куріння, використання двигунів внутрішнього згоряння та електроенергії, викид газів в атмосферу, а також споживання м'яса. Ці заходи викликали протести й війни, однак владі вдалося упокорити бунтівників.

Вибір імені для нового лідера, президента Брюса Німрода, активує в оповідному просторі ще одну біблійну алюзію, відсилаючи до постаті старозавітного мисливця та царя-засновника Вавилону (Буття 10:8-10) [16]. Проте Б. Вербер наділяє цього персонажа сліпотою, тобто позбавляє зорового модусу, що парадоксально посилює його пророчий статус (*Je suis aveugle mais je vois mieux que vous tous* [15]). У такий спосіб про-

мова Німрода з трибуни ООН перетворюється на глобальну медіа-подію, де акустичний модус ораторства синергетично поєднується з інтермедіальною референцією до телебачення.

Упровадження екологічних заборон спричиняє детехнологізацію суспільства та повернення до доіндустріальних практик (пташина пошта, педальний привід), де будь-який рух забезпечується виключно фізичною силою людини. У такий спосіб у можливому екосвіті тактильний та кінестетичний модуси (зусилля м'язів, опір педалей) стають визначальними для рецепції простору: *Les sportifs étaient en sueur mais la cabine atteignit sans difficulté mon bureau penthouse au 74e étage. Un petit à-coup au 35e m'avait fait sourire : probablement dû à une série de crampes ou de tendinites; il fallait pédaler fort pour faire tourner les hélices sur les centaines de kilomètres.[...]. D'ailleurs, les touristes arrivaient à destination épuisés mais musclés.* [15].

Після блоку ретроспекції оповідач розкриває власну ідентичність: він – колишній співробітник поліції боротьби із забрудненнями, а нині приватний детектив Джером Толедано. Заангажований конкурентами, він намагається розкрити таємницю нового виду транспорту для швидкого сполучення міста з передмістям. Цим винаходом виявляється катапульта, візії майбутнього масового застосування якої та опис власне польоту (траєкторії, приземлення) постають виявом словесної голографії (О. Воробйова) [1, с. 31; 11]:

*J'avais beau être ouvert au progrès, j'imaginai mal, tous les matins aux heures de pointe, des milliers de catapultes lançant des millions de banlieusards, mallette de travail au poignet, sur la capitale. Et j'imaginai encore moins le soir, aux mêmes heures de pointe, ces mêmes millions de travailleurs s'envoler ensemble pour retomber dans leurs banlieues respectives. Pourtant, l'image de ces foules propulsées dans le ciel avait quelque chose de vraiment «esthétique». Semblable à une explosion de feu d'artifice, ou à une fleur s'ouvrant d'un coup* [15].

Автор вибудовує об'ємний образ нового способу комунікації в можливому екосвіті через часову циклічність *ранок – вечір (tous les matins – le soir)* та просторову опозицію *передмістя – столиця (banlieues – capitale)*. Ритмічне переміщення мільйонів людей, які вранці «вилітають» (*s'envoler*) на роботу, а ввечері «падають» (*retomber*) назад у передмістя, створює ефект човникової осциляції – постійного руху між локусами оповідного простору. Голографічність

образу посилюється через обігрування *вертикалі* та *горизонталі*: горизонтальний рух мегаполіса трансформується у вертикальний зліт натовпів, виштовхнутих катапультою в небо (*foules propulsées dans le ciel*). Ця візія набуває хвилеподібної динаміки, що експлікується через метафори вибуху феєрверка (*feu d'artifice*) та миттєвого розкриття квітки (*une fleur s'ouvrant d'un coup*), створюючи ефект сенсорної осциляції.

Описуючи власне політ персонажа, Б. Вербер вибудовує об'ємне бачення простору через човникові сенсорні осциляції: від кінестетичного шоку стрімкого злету (*Violemment projeté dans le ciel*) до моменту статичного зависання (*en suspension à une centaine de mètres du sol*), що маркує пік траєкторії перед стрімким поверненням об'єкта до землі (*Je percutai aussitôt le centre d'une membrane souple sous mes pieds*). Сенсорна інтенсивність цього досвіду підкреслюється тактильними відчуттями від поривів вітру в обличчя (*Le vent fouettait mon visage*) та колючого холоду повітря (*l'air était piquant* [15]).

Динаміка оповідного простору посилюється використанням кінематографічних засобів, власних жанру бойовика: сцени бійок, погонь та перестрілок не лише додають тексту сюжетної напруги, а й імітують монтажний темпоритм екшн-фільмів.

Поряд із цим інтермедіальний потенціал твору виявляється у специфічних формах театральності, де засобами сценічного мистецтва імітується робота телебачення:

*Plus précisément le journal du soir. Sur une scène en forme d'écran posée au milieu de la place, un journaliste assis lisait « le texte » /.../.*

*Derrière lui, des acteurs mimaient les scènes d'actualités : meurtres, guerres, accidents, mariages, matchs de sport. La météo avait le mot de la fin, incarnée par des acteurs déguisés en soleil ou en nuages grimaçants.*

*Un peu partout dans la ville, de semblables théâtres-télévisions annonçaient les mêmes nouvelles au même instant* [15].

Автор вибудовує особливу міжмедіальну конфігурацію – театр-телебачення (*théâtre-télévision*), у якому новини не транслюються на екрані, а розігруються наживо. Сцена у формі екрана (*scène en forme d'écran*), розташована в центрі площі, постає іконічним знаком медіапростору. Театралізація новинного дискурсу реалізується через поєднання акустичного модусу (*un journaliste assis lisait « le texte »*) із візуально-пластичним виконанням (*des acteurs mimaient*

*les scènes d'actualités*), що перетворює час новин на інтермедіальний перформанс.

Перехід від публічного видовища «театру-телебачення» до приватного локусу Джерома Толедано актуалізує іронічну стилізацію оповіді під нуарний детектив: *Enfin chez moi, je m'effondrai dans mon fauteuil et déplaçai un morceau de fromage face à la souris qui actionnait mon tourne-disque pour écouter un vieux morceau de jazz. J'aimais bien cette musique.*

*Le jazz...*

*À l'époque, cette musique donnait paraît-il envie de fumer et de faire l'amour. Le mot « jazz » signifiait d'ailleurs amour en argot. Moi le jazz me donnait juste envie de boire.*

*Les yeux fermés, je me revoyais en train de jouer à l'oiseau... je venais quand même d'être catapulté du Queens à Manhattan !*

*Quelqu'un frappa à la porte [15].*

Акустичний модус оповіді, маркований музичною композицією «Fever» (далі по тексту – *je craignis que le rongeur ne tienne pas jusqu'à la fin du morceau Fever*), виступає каталізатором синестезії: через інтермедіальну референцію автор активує ольфакторний, тактильний та густативний модуси (*envie de fumer et de faire l'amour; de boire*). Б. Вербер застосовує прийом сенсорного перемикавання: блокування візуального модусу (*Les yeux fermés*) дозволяє Джерому зосередитися на внутрішній рецепції, де музика стає медіатором пам'яті й допомагає персонажу знову пережити кінестетичний досвід польоту (*je me revoyais en train de jouer à l'oiseau*).

Поява незнайомки в помешканні детектива маркується використанням гіпотипозису: *C'était une femme impressionnante. Elle portait un tailleur noir ajusté à la taille, une jupe courte qui dévoilait ses longues jambes en bas à résilles, et des chaussures à hauts talons. Ses lèvres étaient peintes d'un rouge agressif et ses yeux soulignés de khôl [15].* Через насичений візуальний модус автор вибудовує впізнаваний іконічний образ «фатальної жінки». Цей прийом виступає засобом інтермедіальної гри, відсилаючи до візуального коду голлівудського кінематографа середини минулого століття. Виявлення істинної ідентичності незнайомки як акторки «театру-телебачення» (*Une actrice ! La pauvre devait tous les soirs jouer sur une scène de rue les drames de ce monde [15]*), найнятої для компрометації героя, додає оповіді виміру тотальної театралізації.

Особливого значення в контексті інтермедіальності набуває екфрастичний опис татування на спині героїні: зображення дракона

в саду серед екзотичних квітів (*un tatouage sur le dos représentant un dragon entouré de femmes nues dans un jardin rempli de fleurs exotiques [15]*). Прояв тілесності як інтерфеномену реалізується через синергію модусів: статичний ексфразис дракона набуває динаміки через актуалізацію кінестетичного модусу – руху тіл під час статевого акту (*dans le feu de l'action, tout en faisant l'amour [15]*). Ця міжсеміотична гра створює ефект словесної голографії, де човникові осциляції фізичної близькості перетворюють бодіарт на об'ємну, пульсуючу картинку. У такий спосіб синергетично поєднуються візуальний і тактильний модуси, де спина героїні постає як екран (*Un dos c'est aussi un écran [15]*), що демонструє витвір мистецтва (*une oeuvre d'art*) у русі, імітуючи відсутню в можливому екосвіті технологію анімації чи кіно.

Образ батька героїні, байкера, уособлює радикальний бунт проти еко-диктатури: він свідомо порушує встановлені табу через куріння, споживання м'яса та використання мотоцикла, що працює на дизельному паливі. Під тиском клієнтки-спокусниці головний герой потрапляє в завчасно сплановану пастку: діалог із батьком можливий за умови його залученості до заборонених практик. Під час їзди на мотоциклі (кінестетичний модус) із цигаркою в зубах (густативний і ольфакторний) під звуки хард-року (*Van Halen, AC/DC [15]*) 70-х років (акустичний модус), він переживає відчуття сенсорного вивільнення (*J'accélérais, tentais des effets de roue arrière, et je me surpris à rire, je comprenais le plaisir de mes ancêtres [15]*). Використання автором назв гуртів та композицій («*Éruption*», «*Thunder*») постає як інтермедіальна референція, що ініціює музикалізацію оповіді, де ритм музики синхронізується з рухом мотоцикла.

У межах словесної голографії герой зіставляє цей досвід із польотом на катапульти, здійснюючи перехід від вертикального вектора до горизонтального (*sur un plan horizontal les mêmes sensations... en plan vertical [15]*). Особливої ваги набуває момент акустичного резонансу, коли мистецький образ – джазова композиція «*Thunder*» гурту AC/DC – синергетично зливається з реальним звуковим фоном – грозою як природним явищем (*l'orage se déclencha... le tonnerre grondait [15]*). Поєднання реального та музичного грому активує тактильний (відчуття зливи) та кінестетичний (швидкість) модуси, що дозволяє персонажу відчути порочне задоволення (*plaisir pervers [15]*) від порушення екологічних табу.

У такий спосіб інтердискурсивна гра завершується переходом персонажа з позиції детектива-захисника до позиції грішника-забруднювача.

Історія персонажа-оповідача завершується стратою: опинившись на місці попередніх жертв він констатує неминучу приреченість світу через людську жадібність та невігластво (*ils continueront de polluer, par bêtise, par avidité et manque de conscience* [15]).

**Висновки.** Проведений аналіз дозволяє констатувати, що оповідний простір твору Бернара Вербера, трактований як текстовий можливий екосвіт, виступає полем гри інтерфеноменів – складних міжсеміотичних утворень. Ці ігри є відносинами вищого порядку стосовно ігор *inter-esse* – синергетичної взаємодії між компонентами самих інтерфеноменів у просторі «поміж», де генеруються нові смисли. У такий спосіб альтернативна реальність у постмодерністському художньому творі постає площиною «гри ігор» – динамічної взаємодії гетерогенних конфігурацій, що забезпечують емерджентність нових смислів. Дослідження підтвердило переплетіння й узаємовплив інтертекстуаль-

ності, інтермедіальності, інтердискурсивності, мультимодальності, що підсилюються виявами тілесності й словесної голографії. У результаті аналізу інтертекстуальних зв'язків встановлено перегуки твору з есхатологічним дискурсом, зокрема з Біблією. Інтермедіальна референція виявляється у взаємодії тексту з музикою – джазом і хард-роком, кіно, бодіартом, а також через театралізацію телевізійного дискурсу й перформативні практики. Мультимодальна конфігурація оповідного простору ґрунтується на синергії візуального, акустичного, ольфакторного, густативного та тактильно-кінестетичного модусів. Обігрування просторових векторів, часової циклічності та човникових осциляцій модусів забезпечує голографічність репрезентації текстового можливого еко-світу, перетворюючи його на багатовимірну альтернативну реальність. Перспективи подальших розвідок убачаються в розширенні корпусу аналізованих текстів за рахунок залучення інших творів Бернара Вербера або доробку представників сучасного французького постмодернізму, а також у порівняльному аналізі міжсеміотичних взаємодій у модерністській і постмодерністській художній прозі.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Воробйова О. П. Інтерфеномени в парадигмальному вимірі, або що там за обрієм когнітології? *Studia Linguistica*. 2021. Вип. 19. С. 24–37. DOI: <https://doi.org/10.17721/StudLing2021.19.24>
2. Маценка С. Текст як «супермедіум»: до поняття інтермедіальної філології. *Лінгволітературознавчі студії: інтерфілологічний аспект* : матеріали міжнар. наук. конф. Львів, 21–22 листоп. 2024 р. Львів, 2025. С. 129–135. <https://doi.org/10.5281/zenodo.15301900>
3. Müller J. E. Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence. *MédiaMorphoses*. 2006. № 16. P. 99–110. URL: [https://www.persee.fr/doc/memor\\_1626-1429\\_2006\\_num\\_16\\_1\\_1138](https://www.persee.fr/doc/memor_1626-1429_2006_num_16_1_1138) (дата звернення 18.02.2026).
4. Вступ. *Лінгволітературознавчі студії: інтерфілологічний аспект* : матеріали міжнар. наук. конф. Львів, 21–22 листоп. 2024 р. Львів, 2025. С. 7–8. <https://doi.org/10.5281/zenodo.15301900>
5. Méchoulan É. Intermédialités : le temps des illusions perdues. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. 2003. № 1. P. 9–27. DOI: <https://doi.org/10.7202/1023522ar>
6. Dictionnaire de linguistique / J. Dubois, M. Giacomo, L. Guespin et al. Paris : Larousse, 2002. 614 p.
7. Moraru Ch. Intertextuality. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* / ed. by D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London ; New York : Routledge, 2011. P. 256–259.
8. Wolf W. (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2011. Vol. 13, № 3. DOI: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>
9. Wolf W. Intermédialité. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* / ed. by D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London ; New York : Routledge, 2011. P. 252–256.
10. Rajewsky I. O. Intermédialité, Intertextualité, and Remediation: A Literary Perspective on Intermédialité. *Intermédialités / Intermédialité*. 2005. № 6. P. 43–64. DOI: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
11. Vorobyova O. Multimodality and transmediality in Kamal Abdulla's short fiction: a cognitive-emotive interface. *Cognition, Communication, Discourse*. 2022. № 24. P. 91–102. DOI: <https://doi.org/10.26565/2218-2926-2022-24-07>
12. Крисанова Т. А. Емерджентність смислотворення в мультимодальному дискурсі. *Мультимодальність і трансмедіальність: когнітивний, прагматичний і семіотичний підхід* : матеріали міжнар. наук. конф. Харків, 22–23 квіт. 2022 р. Харків, 2022. С. 15–16.
13. Крисанова Т. А. Магія мультимодального смислотворення: синергія слова, зображення та звуку в коротких англомовних соціальних відео. *Актуальні питання вивчення германських, романських і слов'ян-*

ських мов і літератур та методики викладання іноземних мов : зб. тез доп. міжнар. наук. конф. Вінниця, 21–22 черв. 2024 р. Вінниця, 2024. С. 165–168.

14. Werber B. L'Arbre des possibles et autres histoires. Paris : Albin Michel, 2002. 277 p.

15. Werber B. Paradis sur mesure. Paris : Éditions Albin Michel et Bernard Werber, 2008. E-book diffusé en DOC, HTML, EPUB et MOBI

16. La Bible. Version de Semeur. Editions Exelsis. 2008. 418 p.



Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

*Дата першого надходження статті до видання: 25.02.2026*

*Дата прийняття статті до друку після рецензування: 30.03.2026*

*Дата публікації (оприлюднення) статті: 07.05.2026*