

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**Кафедра української мови**

«Допущено до захисту»  
Завідувач кафедри  
\_\_\_\_\_ Жанна Колоїз  
Протокол № \_\_\_\_\_  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2022 р.

Реєстраційний № \_\_\_\_\_  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2022 р.

**МЕХАНІЗМИ АКТУАЛІЗАЦІЇ  
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ЗВ'ЯЗКІВ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ  
(НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ ВОЄННОЇ ТЕМАТИКИ)**

Магістерська робота студентки  
факультету української філології  
групи УАФм-17  
другого (магістерського) рівня  
спеціальності 014.01 Середня освіта  
(українська мова і література)  
додаткової спеціальності 014.02 Середня  
освіта (мова і література (англійська))  
**Карнаух Валерії Володимирівни**

Керівник: доктор філологічних наук,  
професор **Колоїз Ж. В.**

Оцінка:  
Національна шкала \_\_\_\_\_  
Шкала ECTS \_\_\_\_\_ Кількість балів \_\_\_\_\_

Члени комісії:  
\_\_\_\_\_  
(підпис) (прізвище та ініціали)  
\_\_\_\_\_  
(підпис) (прізвище та ініціали)  
\_\_\_\_\_  
(підпис) (прізвище та ініціали)

**Кривий Ріг – 2022**

## АНОТАЦІЯ

Карнаух В. В. Механізми актуалізації інтертекстуальних зв'язків у художньому тексті (на матеріалі прози воєнної тематики) : рукопис. Кривий Ріг, 2022. 94 с.

У магістерській праці досліджено механізмів актуалізації інтертекстуальних зв'язків, засвідчених у творах, що актуалізують сучасні події російської окупації частини української території, задля чого зокрема з'ясовано сутність поняття «інтертекстуальність», окреслено основні підходи до типології інтертекстуальних зв'язків, виявлено особливості реалізації інтертекстуальних зв'язків в епіграфових зразках, простежено особливості реалізації експліцитних / імпліцитних універсально й національно прецедентних інтертекстуальних зв'язків, проаналізовано функційний аспект реалізації інтертекстуальних зв'язків у художньому тексті.

Ключові слова: інтертекстуальність, інтертекст, експліцитна / імпліцитна інтертекстуальність, епіграф, цитата, референція, алюзія, літературні / нелітературні, транслітерні / нетранслітерні, універсально прецедентні / національно прецедентні інтертексти.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ 1. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У ПАРАДИГМІ СУЧАСНОЇ ЛІНГВІСТИЧНОЇ ТЕОРІЇ</b> .....	8
1.1. Наукова інтерпретація інтертекстуальності.....	8
1.2. Категорія інтертекстуальності в типологічному аспекті.....	16
1.2. Особливості вияву інтертекстуальності в художньому тексті....	24
Висновки до першого розділу.....	30
<b>РОЗДІЛ 2. ЦИТАТИ Й ЕПІГРАФИ ЯК МЕХАНІЗМИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ</b> .....	31
2.1. Цитата й епіграф в аспекті теорії інтертекстуальності.....	32
2.2. Універсально прецедентні цитатні інтертекстеми.....	35
2.3. Нетранслітерні цитатні інтертекстеми.....	44
2.4. Національно прецедентні цитатні інтертекстеми.....	47
Висновки до другого розділу.....	57
<b>РОЗДІЛ 3. РЕМІНІСЦЕНЦІЇ Й АЛЮЗІЇ ЯК МЕХАНІЗМИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ</b> .....	58
3.1. Ремінісценція й алюзія в аспекті теорії інтертекстуальності.....	58
3.2. Літературні ремінісценції й алюзії.....	61
3.3. Міфологічні ремінісценції й алюзії.....	66
3.4. Універсально та національно прецедентні історичні ремінісценції й алюзії.....	70
Висновки до третього розділу.....	82
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	83
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	86
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	93

## ВСТУП

Експресивний фонд української мови надзвичайно багатий і розмаїтий, його елементи функціонують на різних рівнях мовної системи і становлять сукупність семантико-стилістичних ознак мовних одиниць, які виступають засобами суб'єктивного вираження ставлення мовця до змісту або адресата мовлення. Активно виявляючись на рівні художнього мовлення, експресивність належить до найпродуктивніших, оскільки основне навантаження вербального вираження почуттєвих інтенцій мовця пов'язане з суб'єктивним баченням та оцінюванням тих чи тих фрагментів картини світу.

Інтертекстуальність – це специфічне експресивне явище в художньому мовленні, своєрідний «чужий текст» у тексті, який викликає зацікавлення науковців різних царин. Зауважимо: явище інтертекстуальності виникло значно раніше, ніж його було обґрунтовано й теоретизовано як лінгвістичне, літературознавче чи соціокультурне поняття з відповідним термінологічним апаратом. Наразі ж актуалізація інтертекстуальних зв'язків набуває широкої популярності й дедалі продуктивнішого використання, зокрема в художньому тексті. Це закономірно, адже в мовотворчості того чи того письменника, де кожен мовний засіб проходить вдумливий відбір, якнайкраще розкривається світобачення та світовідчуття митця.

Інтертекстуальність стала характерною ознакою постмодерних текстів, у яких, окрім актуалізованої інформації про сучасні чи то історичні події, особливо чітко простежуються комунікативно-прагматичні настанови: кожен митець хоче достукатися до розуму і серця свого читача, вплинути на його свідомість. А задля цього йому потрібні так звані мовностилістичні ресурси, що вирізнялися б відповідним потенціалом.

Культурна спадщина з галузі найрізноманітніших мистецьких жанрів, з царини громадської та суспільно-політичної діяльності дедалі багатшає, удосконалюється в ролі джерела лінгвістичних запозичень, стає частиною художнього дискурсу. Широкий спектр текстів-джерел стає причиною активної

апеляції «до себе». Цьому сприяє й намагання інтелектуалізувати продукти того чи того творчого доробку. І посилений інтерес з боку вчених, зокрема й лінгвістів.

Лінгвістичні дослідження явища інтертекстуальності пов'язують із працями таких науковців, як-от: Р. Барт, Ж. Женетт, Ю. Кристева, М. Ріффатер, Р. Якобсон та ін. Інтертекстуальні зв'язки неодноразово ставали предметом наукових зацікавлень крізь призму тих чи тих аспектів (І. Арнольд, С. Гурбанська, Ж. Колоїз, Н. Кондратенко, О. Переломова, Н. П'єге-Гро, Н. Семенова, Г. Слишкін, Н. Фатєєва, М. Шаповал) та ін. Щоправда, інтертекстуальність здебільшого розглядають з позиції її реалізації в конкретних текстах.

Глумачення соціально-політичних процесів з позиції мовознавства за допомогою аналізу мовностилістичних засобів, а саме інтертекстуальних одиниць, будуть оприявлені як у пропонованому дослідженні, так і варті подальшого розгляду. Переосмислення обраних текстів має свою комунікативно-прагматичну мету. Автори в такий спосіб намагаються торкнутися глибин свідомості читача, залишити там певну думку.

Такий цікавий своєрідний і доволі популярний мовностилістичний ресурс не можна не використати для творів гострого соціально-політичного характеру. Саме ці твори становлять інтерес вивчення у нашій праці. Під гострою соціально-політичною тематикою маємо на увазі сучасну російсько-українську війну. Популяризація актуальної проукраїнської сучасної літератури, що до того ж виявляє цікаві мовностилістичні засоби, яскраві ідіостилі письменників шляхом їх дослідження сприяє й поглибленому дослідженню категорії інтертекстуальності у вітчизняному художньому дискурсі. Сказане вище засвідчує актуальність нашої роботи.

**Актуальність нашої роботи** зумовлена й необхідністю комплексного дослідження категорії інтертекстуальності в різних функційних стилях української мови, необхідністю виявлення всіх механізмів, які використовують письменники для реалізації інтертекстуальних зв'язків. Це, своєю чергою, дасть

змогу порівняти різні ідіостили, зробити відповідні узагальнення задля провадження ґрунтового дослідження категорії інтертекстуальності у вітчизняному художньому дискурсі.

**Мета наукової праці** – виявлення механізмів актуалізації інтертекстуальних зв'язків, засвідчених у творах, що актуалізують сучасні події російської окупації частини української території.

Для досягнення поставленої мети розв'язували такі **завдання**:

- 1) з'ясувати сутність поняття «інтертекстуальність»;
- 2) окреслити основні підходи до типології інтертекстуальних зв'язків;
- 3) виявити особливості реалізації інтертекстуальних зв'язків в епіграфових зразках;
- 4) простежити особливості реалізації експліцитних універсально та національно прецедентних інтертекстуальних зв'язків;
- 5) проаналізувати особливості реалізації імпліцитних універсально та національно прецедентних інтертекстуальних зв'язків;
- 6) дослідити функційний аспект реалізації інтертекстуальних зв'язків у художньому тексті.

**Об'єктом дослідження** є інтертекстуальність як лінгвістична категорія.

**Предметом наукової роботи** є механізми актуалізації інтертекстуальних зв'язків у художньому дискурсі.

**Джерельною базою** послужили сучасні прозові твори воєнної тематики, присвячені зокрема сучасній російсько-українській війні, а саме романи «Чорне сонце» Василя Шкляра, «Ворог, або Гнів Божий» Сергія Постолювського, «Коли захиталося небо» Юлії Мусіхіної, «Аеропорт» Сергія Лойка, «Східний синдром» Юлії Ілюхи, «Укри» Богдана Жолдака, роман Валерія Макеєва «100 днів полону, або Позивний «911» та поетична збірка Юрія Руфа «Ваніль чи сталь?!». Картотека, укладена на основі дібраного фактичного матеріалу, становить понад 400 одиниць.

Специфіка об'єкта та предмета дослідження й поставлена мета зумовлюють використання **описового методу дослідження** як основного, який

передбачає встановлення механізмів інтертекстуальних зв'язків із подальшим їх описом крізь призму відповідних класифікаційних схем. Окрім того, послуговувалися *методом аналізу й синтезу* (зادля систематизації й узагальнення теоретичних відомостей про об'єкт дослідження, а також для аналізу фактичного матеріалу), *компонентним та структурним методом* (під час диференціації інтертекстуальних зразків за формою вираження), *функційним методом* (для встановлення функційного потенціалу інтертекстів у художньому дискурсі).

**Практичне значення** наукової праці полягає в тому, що результати проведеного дослідження сприятимуть подальшій розробці теорії інтертекстуальності, зокрема на матеріалі художнього мовлення. Матеріали дослідницького проекту можуть прислужитися для комплексного вивчення інтертекстуальності як лінгвального феномену.

Наукове дослідження було **апробоване** у вигляді доповіді на II Всеукраїнській англomовній науково-практичній конференції здобувачів вищої освіти (2020). Із теми дослідження є публікація: Карнаух В. В., Темченко В. В. Mechanisms of actualization of intertextuality and Precedentuality. *Молодь і світова співпраця. Матеріали II Всеукраїнської англomовної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти*. Дніпро : Дніпропетр. держ. ун-т внутрішніх справ, 2020. С. 64–65.

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, супроводжуваних висновками, загальних висновків, списку використаної літератури (77 позицій), списку використаних джерел (14 позицій). Загальний обсяг курсової роботи – 94 сторінки, із яких 82 сторінки основного тексту.

# РОЗДІЛ 1

## ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У ПАРАДИГМІ СУЧАСНОЇ ЛІНГВІСТИЧНОЇ ТЕОРІЇ

### 1.1. Наукова інтерпретація інтертекстуальності

Інтертекстуальність як явище формувалася в межах позитивістської філософії, психоаналізу, вибудовувалася й розбудовувалася у працях культурно-історичної школи крізь призму компаративістики, літературознавства, мовознавства і т. ін., розкривалася з позиції культурно-семіотичного та герменевтичного підходів, широко розглядалася зокрема структуралістами й постструктуралістами, потребуючи остаточного наукового обґрунтування й окреслення власних меж і функційних особливостей [47, с. 43; 73, с. 18].

Теоретичне обґрунтування інтертекстуальності, наявне в різних наукових доробках, не є викінченим, залишає чимало проблемних питань. Потрактування цього феномену залежить від різних чинників, зумовлене багатоаспектністю й складністю самого поняття й дотичних до нього, наприклад, інтертекст. До того ж явище інтертекстуальності розглядають не лише в текстовому плані, а й тоді, коли інтерпретують прецедентні одиниці інших знакових систем, що свого часу сприяло появі таких термінологічних сполучень, як-от: синкретична інтертекстуальність (І. Арнольд), візуальна інтертекстуальність, або інтеріконічність (В. Ауден, Т. Гелвіг, К. Кесслер), інтермедіальність (О. Хансен-Леве, Ф. Інгольд, Г. Плетт, В. Просалова, І. Раджовський, А. Тимашков) [75, с. 15]. Звідси, відповідно, постає нагальна потреба більш чітко окреслити межі категорії інтертекстуальності. Хоч і це видається не просто.

Спроб розтлумачити та пояснити, класифікувати та виявити категорію та реалізацію інтертекстуальності дуже багато, до того ж відмінних між собою. Окрім того інтертекстуальність визначають у настільки великій кількості



випадків, розглядають настільки широко, що німецький вчений В. Гайнеманн визначив такому явищу назву «інтертекстуальний синдром». Це означає важливість систематизації знань про міжтекстові зв'язки [51, с. 44].

Категорію інтертекстуальності різні науковці тлумачать або у вузькому її розумінні, або в широкому. Відповідно, перше означає свідоме використання «чужого слова» через приховані чи неприховані до нього апеляції у новому тексті. Друге ж, широке розуміння, передбачає зарахування до інтертексту і вербальних, і невербальних одиниць, що відкривають цілий дискурс, доповнюючи новий текст додатковими смислами з найрізноманітніших сфер людської діяльності («кожен текст є інтертекст») [19, с. 23].

Досліджуючи інтертекстуальність, зокрема у творах літератури, важливо першочергово зазначити, що інтертекст літературний та лінгвістичний відрізняються, відтак деякі випадкові збіги не мають функційного навантаження, інформативності, що слід врахувати. Об'єктом нашого дослідження є саме мовна інтертекстуальність, а отже, розглядатимемо проблему міжтекстових зв'язків усередині мови, у співвідношенні різних форм реалізації інтертекстів мовними засобами.

Показовою є теорія текстуального аналізу Ролана Барта, з якої хочемо почати розбір поняття інтертексту. Річ у тому, що дослідник вважав «текст» поняттям відмінним від поняття «твір». Коли твір для дослідника – буквально написані речення, що є радше матеріальним надбанням, то текст стає поняттям смислового поля. Текст не закріплений на сторінках, він – надбання дискурсів, рухома категорія у площині значень [3, с. 380–381]. Відтак, аналізуючи твір, теоретик наголошує на розборі тексту на «лексії» (слова, частини фрази, окремі фрази чи їх групи) за конотаційним аспектом і аналізу їх як знаків, пунктів виходу в інший текст (навіть іншу частину того ж тексту, у якому перебувають). Саме таким чином простежується міжтекстовий зв'язок, тобто інтертекстуальність [5, с. 386–387].

Отже, Р. Барт вважав, що кожен текст є інтертекстом, позаяк один текст насичується «пам'яттю» минулих текстів. Окрім того, на думку Р. Барта, такий

текст може вже існувати, коли лише з'являються нові його джерела [73, с. 8], тобто виявлені в тексті коди, значення, смисли можуть з часом набути оновленого тлумачення в інших текстах чи й у реальності, яка оточує й наповнює читача. Відтак усі тексти стають носіями досвіду, тоді як автор чи не зовсім зникає з твору, хіба що він лишив і власну особистість інтертекстом.

Основоположні теоретичні відомості інтертекстуальності, запропоновані Ю. Кристевою, ґрунтовані на вченні Ю. Тиньянова про пародію, теорії анаграм Ф. де Соссюра, а також на теорії діалогічності М. Бахтіна. Чимало лінгвістів вважають, що важливою для становлення нового поняття, нової парадигми лінгвокультурного інтерпретування тексту стали ще й ідеї О. Потебні щодо мови як діяльності [73, с. 13]. Маючи таке потужне наукове підґрунтя, інтертекстуальність апріорі стає широким поняттям, що виявляється в інтерактивній взаємодії найрізноманітніших текстів між собою і певних невербальних знаків з текстами.

Власне, Ю. Кристева, послідовниця Р. Барта і впровадила термін «інтертекстуальність» на позначення зони перехрещення текстів, об'єкт площини семіотики, діалогу письма в найрізноманітніших аспектах і формах, що утворюються у культурному контексті [60, с. 495]. Дослідниця розширила термінологічний корпус, знайшовши лексичні одиниці, що повніше відтворили б різницю між твором і текстом. У Ю. Кристевої відповідно *фено-текст* – структурований елемент словесного дискурсу (твір), тоді як глибше у семіотичну площину занурено *гено-текст* (текст) [11, с. 20]. Це явище тлумачиться в першу чергу як інтеракція, гра, яка відбувається несвідомо, коли текст ніби сам по собі, ніби відірваний від твору стає своєрідним прочитанням чогось уже наявного. Проте читач не обов'язково назве це явище якимось чи й навіть помітить його як щось окреме, бо ж весь текст «грає» для читача новими кодами, водночас коли читач «грає» їх зі своєї позиції.

Подібної думки дотримався і М. Ріффатер, який вважав, що саме читач окреслює межі інтертексту [66, с. 31]. Які смисли не закодував би автор, яку гру не замислив би, вони спрацьовують лише доти, доки читач здатен їх

декодувати. Проте хтось із читачів достатньо ерудований, аби простежити навіть випадкові рефлексії, що автор залишив несвідомо чи й надати з позиції власного досвіду (не лише читацького) нових значень одиницям, у які автор такого значення не вкладав.

Якщо інтертекстуальність розглядати в широкому значенні, не можна не розкрити синкретичний її аспект. Так, чимало науковців, погоджуючись з Р. Бартом, кожен текст вважають інтертекстом, проте такі межі теж варто чітко окреслити. Можна розглядати як інтертекст невербалізовані явища: інші види мистецтва (музику, кінематограф, театр, живопис, скульптуру й навіть архітектуру, позаяк, кожен твір має певну ідею, символіку, стилістику, що сприяє ретрансляції авторського меседжу і стає джерелом для запозичень), історичні, соціокультурні, політичні ситуації, що функціонують як культурні коди у світоглядній парадигмі читача (реципієнта твору мистецтва) та як концепти в ідіостіях митців як «інтермедіальність», адже це дещо відмінні механізми взаємодії текстів.

Терміном «інтермедіальність» послуговувались іще з 80-х років минулого століття. Хоч першість застосування терміна приписують Діку Гіггінсу, а подекуди й Ю. Е. Мюллеру [71, с. 52], його ґрунтовне визначення запропонував німецький науковець О. Ханзен-Льове, визначаючи інтермедіальність як кореляцію різнорідних жанрів мистецтва в межах одного твору, адже така взаємодія відбувається зовсім інакше, ніж коли інтертекстуальність поєднує різні одиниці спільного жанру.

Чимало дослідників погоджуються, що інтермедіальність – це засвоєння одним видом мистецтва виражальних засобів інших видів мистецтва, як висловилася Н. Тітушина, підпорядкування їх задля специфічного діалогу культур [48, с. 33].

Урахування інтермедіальних джерел інтертекстуальних явищ стає дедалі важливішим, адже з розвитком людського життя вдосконалюються продукти діяльності і, будучи вагомою частиною життя, той чи той аспект стає невичерпним джерелом прецедентних текстів, упізнаваність яких очевидна.

Незважаючи на те, що не всі науковці згодні все залишити на розсуд читача, хтось вважає інтертекст надбанням тільки автора, така взаємодія стає необхідною. Саме «інтерактивний» текст цікавить, читач прагне взаємодії з текстом, власної участі у смислотворенні текстової площини, площини кодів та знаків, а отже, до ролі читача в трактуванні інтертектуальності ми ще повернемося в наступному підрозділі.

У межах категорії інтертекстуальності важливим є з'ясування таких понять, як прототекст і метатекст, що становлять основу цього феномену. Прототекст кваліфікують як текст, з якого відбувається запозичення, який першим репрезентував одиницю, що набула ознак прецедентної (пор.: прецедентний текст – самодостатній, відомий широкому загалу, впізнаваний, такий, що несе певний, закріплений за собою зміст, за своїм змістовим наповненням вартий апеляції до себе) [65, с. 44].

Різні дослідники для позначення відповідного поняття використовують різну термінологію, наприклад, О. Ярема послуговується терміном «претекст», а Г. Лукаш, услід за Ж. Женеттом, назвала це ж поняття гіпотекстом [38, с. 203]. Метатекст витлумачують як текст, що містить у собі запозичення, демонструє своєрідну інтерпретацію, нове застосування «чужого» тексту, похідний із прототексту текст [65, с. 48].

Співвідношення термінів інтертекстуальність та інтертекст потребує особливої уваги. Думки більшості дослідників сходяться на характеристиці інтертекстуальності як засобу, як інструмента, за допомогою якого можемо сприйняти й декодувати інтертекст. Інтертекстом називають сам запозичений текст, «чуже слово» інакше кажучи, це сукупність, система текстів, відображених у будь-якій формі в тексті.

Таке потрактування підтверджує, до прикладу, польська дослідниця Софія Мітосек, трактуючи інтертекст як уведений в новий текст фрагмент (цитата, алюзія, референція, ремінісценція) попередньо написаного, чужого тексту [39, с. 343].

Подібним чином термін «інтертекст» тлумачить більшість науковців, як-от, наприклад, Г. Блум (розробив особливий погляд саме на поезію, вважаючи що новий поетичний твір або є перечитанням попереднього твору, або поетичним доповненням і протиставленням, або звеличенням попередника, або розривом із попередником і самоочищенням, але поняття інтертексту тлумачив у згоді з колегами [17, с. 46]) або Мар'яна Шаповал, яка поділяє думку, що інтертекст – категорія на позначення запозиченого фрагменту тексту що включений у новий текст [43, с. 177].

Проте, слід врахувати і думку естонця Петера Торопа, який вибудовував свою теорію так, аби розкрити і процес створення тексту, і його подальше функціонування в літературному процесі як інтертексту, зокрема й прототексту. Учений, окрім поняття інтертексту, розглядав ще й інше – інтекст. На його думку, це два поняття, які не є тотожними, адже інтертекст поняття дещо ширше, утворене внаслідок взаємодії тексту й інтексту. Тут інтекст означає сам фрагмент, який запозичено, так зване «чуже слово», переміщене в новий текст. Згідно з позицією науковця, інтертекст складається з кількох інтекстів.

Водночас важливим є розрізнення зовнішньої й внутрішньої інтертекстуальності. За теорією П. Торопа, зовнішня інтертекстуальність – це характеристика потенціалу тексту, його можливості контактувати надалі з іншими текстами; внутрішня інтертекстуальність стосується відтворення у досліджуваному тексті «чужого слова». Якщо внутрішню інтертекстуальність можна проаналізувати одразу, маючи текст перед очима, то інтертекстуальний потенціал тексту не завжди залежить від автора. Так, важливою є здатність контексту корелювати з іншими контекстами умовних метатекстів, наявність потенційних афоризмів і прецедентних висловів, придатних для цитування, концентрація важливих, але метонімізованих смислів у таких висловах, популярність тексту, адже нікому не знайомий текст не зможе декодувати читач. Проте простежуємо дуже розмаїті прототексти в аналізованих творах, про що піде мова в наступних розділах. Очевидно, добираючи матеріал для перецитації, автори керуються суб'єктивними чинниками, особистими

вподобаннями, власним тезаурусом, модою в межах літературного процесу, власними естетичними, моральними, філософськими поглядами й уявленнями, що є для автора важливішими [60, с. 26]. Тож можемо зробити висновок про зовнішню інтертекстуальність як про нестійку, доволі непередбачувану характеристику тексту.

Розмежувати форми реалізації інтертексту в нове поняття намагався не лише П. Тороп. О. Ярема вважає власне вираження трансформованого або збереженого в початковому вигляді «чужого» слова, конкретну форму його вияву інтертекстемою [78, с. 17], яку можна назвати маркером взаємодії між текстами, що є структурно-композиційним елементом твору. Г. Сюта визначила такі її характерні категорійні особливості: 1) співвіднесеність із конкретним текстовим джерелом; 2) відтворюваність та стереотипізованість; 3) статус фрагмента, який семіотично або стилістично маркує текст [65, с. 81].

Поняття інтертекстеми перегукується і видається нам співмірним із поняттям М. Ріффатера «інтерпретанта», яке тлумачимо як відповідник трансформованого з іншої системи знака [27, с. 171], тобто, по суті, це і є та реалізація інтертексту в новому тексті в тій чи тій формі. Відповідне поняття (як центральне) дослідник увів у свій «трикутник Фреге». Створений на основі семіотичного трикутника, «інтертекстуальний» трикутник має такі компоненти: текст, інтертекст, інтерпретанта, де взаємодія перших двох неможлива без третього [9, с. 24]. Текст не просто переймає інший текст, відбувається не звичайне запозичення, а трансформація, інтерпретація прототексту автором нового тексту [38, с. 201].

У подальшій роботі для уникнення перевантаженості та непорозуміння визначимо вживання одного з кількох подібних термінів. Так, під поняттям «інтертекст» розумітимемо зв'язок, смисловий перетин і трансформацію, що виникли внаслідок взаємодії прототексту з новим текстом. Форму, у якій реалізується такий зв'язок, називатимемо інтертекстемою.

Ж. Женетт звернув увагу на те, що повтори в тексті не є наслідуваннями, а метаморфозами. Це свідчить про діалогічну взаємодію текстів, пов'язаних

між собою інтертекстуально. Автор нового тексту (метатексту) не просто покликається на опорний, первинний текст (прототекст), доповнюючи свою думку попереднім, авторитетним висловленням. Запозичуючи текст, адресант осмислює «чуже» слово з позиції власного тексту, вкладає в цей елемент нове розуміння, створює свою відповідь на написане раніше. Окрім того, не варто забувати про адресата, який за інших, ніж автор, обставин та зі своєї позиції ознайомлюється з новим твором, сприймаючи інформацію крізь призму власних поглядів, наповнюючи текст суб'єктивною оцінкою, суб'єктивним, особливим значенням, відповідно до зовнішніх обставин, декодуватиме сприйняту інформацію. Ж. Женетт, приміром, говорить про те, що сам, читаючи власний текст уже в іншому столітті, розумів би його інакше [26].

Відповідні твердження, на нашу думку, є визначальними в контексті інтертекстуальності: дослідники здебільшого наголошують на її діалогічності. Насправді, використовуючи «готовий» текст, ми не лише транспортуємо його у власний, але й трансформуємо, аби він сприяв уточненню, розширенню, доповненню чи, можливо, охудоженню тексту, який продукуємо.

Незважаючи на розбіжності в поглядах на ті чи ті аспекти інтертекстуальності як явища, чимало науковців погоджуються з думкою про те, що текст – простір взаємодії, зокрема семіотичної, перетин смислів і понять у різних формах реалізації, апеляція до культурних кодів у процесі створення нового такого коду чи його відтворення в новому вигляді. Більшою чи меншою мірою дослідники інтертекстуальності одностайні в тому, що це явище або ґрунтується, або принаймні реалізує поняття ширші від суто лінгвістичних, виходить за межі словесного тексту в культурно-семіотичний простір [17, с. 54].

Проаналізувавши найрізноманітніші теорії та визначення категорії інтертекстуальності, приходимо до висновку, що вони всі про одну й ту саму взаємодію культурно-семіотичних одиниць в межах одного тексту, лише розкриті з різних позицій, з яких видаються цілком логічними й доцільними, при тому, що в іншому аспекті стають дещо нелогічними. Відтак розуміємо, що інтертексти слід класифікувати й аналізувати безпосередньо в контексті, у який

вони занурені автором з огляду на їх функції й призначення (тут ми цілком погоджуємося з прихильниками прагмалістичного підходу, які наполягають на особливому прагматичному й стилістичному навантаженні інтертекстів [48, с. 62–64]).

## 1.2. Категорія інтертекстуальності в типологічному аспекті

Інтертекстуальність як наукове явище потребує утворення певної системи, класифікації, адже проявляється в найрізноманітніші способи, хоч не всі науковці вважають доцільним систематизувати форми інтертекстів. Така думка цілком прийнятна, адже часто при аналізі творів розмежувати різні типи інтертекстем неможливо, а часом відмінність між ними і зовсім нівелюється, тож і систематизувати такі одиниці стає складно, окрім того, рідко можна натрапити на ту чи ту форму реалізації інтертексту в чистому вигляді, що і спричиняє такі ускладнення при аналізі форм інтертексту в конкретному тексті [52, с. 31].

Ми схильні вважати, що таки є сенс класифікувати інтертекстеми, адже будь-яка типологія не створена з нічого і має підґрунтя, що дає змогу виділити ті чи ті механізми актуалізації інтертекстуальності в різноманітних дискурсах, зокрема художньому.

Залежно від безпосередності чи опосередкованості реалізації інтертексту, інтертекстуальні зв'язки можна класифікувати на: 1) текстуальні, тобто безпосередні прояви інтертексту (цитати, ремінісценції, алюзії); 2) контекстуальні зв'язки є опосередкованим, тобто вони сприймаються саме через контекст (наслідування, запозичення, співтворчість, стилізація, пародія); 3) метатекстуальні зв'язки – водночас безпосередні та опосередковані, адже сприймаються безпосередньо в творі, але «через твір як динамічну форму тексту» (стереотипи, архетипи, кенотипи) [9, с. 38 ].

Цікавою є класифікація дослідників, які розглядають інтертекстуальність крізь призму «транстекстуальності», диференціюючи: 1) власне



інтертекстуальність, тобто співіснування двох і більше текстів у межах одного у формі алюзій, цитат, навіть плагіату; 2) паратекстуальність – відношення тексту до його ж структурних елементів (не лише епіграфа, а й заголовка, коментарів до тексту, передмови і післямови і навіть ілюстрацій); 3) метатекстуальність – відношення одного тексту до іншого зв'язками полеміки, критики, відгуку; 4) гіпертекстуальність, тобто пародіювання, стильове чи сюжетне повторення іншого тексту, до цієї категорії уналежнюють переклади, стилізації і т. ін.; 5) архітекстуальність – узаємодія текстів одного жанру чи виду через жанрово-видову належність до нього, яка обов'язково виникає через апеляцію до структурно-композиційних та стильових ознак того чи того жанру/виду, до якого уналежнюють і текст [73, с. 24–25].

Така класифікація, хоч є ґрунтовною та актуалізує максимум аспектів функціонування інтертексту, є доволі складною до застосування для безпосереднього аналізу творів, адже багато позицій перетинатимуться, накладатимуться одна на одну, розрізнити їх складно. Через те, наприклад, польський дослідник М. Головінський скоротив цю класифікацію до трьох позицій, згрупувавши власне інтертекстуальність із гіпертекстуальністю, виділивши метатекстуальність та архітекстуальність та виключивши поняття паратекстуальності як таке, що не засвідчує відношень між текстами [8, с. 59]. Чимало дослідників вирізняють, окрім інтертекстуальності, ще й *автотекстуальність*, тобто покликання на власне висловлення, взаємодію елементів всередині тексту [9, с. 38]. Цілком імовірно, що обидві класифікації: і Ж. Женетта, і М. Головінського знаходять своє застосування в різних контекстах залежно від об'єкта аналізу й інтертекстуальних одиниць, наявних у ньому.

Подібну думку простежуємо й у вітчизняній науковій думці. Так, наприклад, Н. Зражевська та її послідовники поділяють інтертекстуальність на текстову та мовну, серед яких текстова виявляється у прихованих чи неприхованих покликаннях на претекст (цитатах, алюзіях, ремінісценціях), а

мовна – у композиції, жанрових ознаках, приналежності до певного функціонального стилю [28, с. 160].

Культурологічна інформація, зосереджена в тексті та висловлена зокрема через міжтекстові зв'язки, може співвідноситися зі світовою культурою (мати значення для людей найрізноманітніших культур і етносів) або ж бути національно маркованою (такою, що реалізується в культурних кодах людей з певною етнічною належністю). Звідси, відповідно, класифікуємо інтертексти на універсально прецедентні та національно прецедентні феномени [11, с. 30].

Згадуючи теорію, висловлену П. Торопом, варто зауважити, що він враховував те, як у текст уведено інтертекст, а отже, пропонував власний підхід до класифікації інтертекстів. За характером уведення дослідник виокремлював стверджуваний і полемічний інтекст, розрізняючи дванадцять ступенів градації від калькування тексту до його вилучення; за ступенем прояву – фрагментарний і цілісний; а за рівнем актуалізації – явний та прихований [11, с. 35].

Наголошуючи на важливості сприйняття інтертексту читачем, не можемо залишити поза увагою класифікацію, запропоновану Н. Кузьміною, вибудовану з урахуванням здобутків її попередників (В. Григор'єва, З. Мінц, О. Ревзіної, Н. Фатєєвої) [65, с. 96]. Запропонована класифікаційна схема ґрунтована на співвідносності когнітивних систем читача й автора, що взаємодіють з інтертекстуально-діалогічними конструкціями, нібито спілкуючись через текст загалом й інтертекстеми зокрема. Вона передбачає три комунікативно-прагматичні ситуації: 1) цитата для автора – цитата для читача; 2) цитата для автора – не цитата для читача; 3) не цитата для автора – цитата для читача.

Дослідниця зараховує до цитати всі випадки інтертекстуальних зв'язків різних текстів, а не лише повністю експлікований запозичений текст, що виокремлюється шрифтом, лапками та передається здебільшого дослівно. Нижче ми відмежуємо поняття цитат від інших, адже таке трактування не відповідатиме концепції нашої праці, а оскільки затвердження тої чи тої класифікації інтертекстуальних явищ не є завданням нашої роботи, ми не вдаватимемося до дискусії.

Згідно з позицією науковця, за першої ситуації читач декодує задум автора, упізнаючи цілеспрямоване запозичення «чужого» слова автором. Це оптимальна комунікативно-прагматична ситуація в межах феномену інтертекстуальності.

У другій ситуації читач не впізнає «чужого» слова, а отже, не має достатнього відчуття глибини, багатосаровості й діалогічності тексту, що свідчить про різний рівень культурного досвіду читача й автора, але водночас є цікавою для психології художньої творчості. Така ситуація може мати різні причини, що варіюються від незнання класичних або не надто класичних текстів до належності до іншого часопростору й іншої культури.

Третя комунікативно-прагматична ситуація означає витлумачення читачем інтертексту, не передбаченого автором. У такому разі ми не можемо знати напевно, чи було закладено в текст «чуже» слово, чи ні, чи, можливо, це здійснювалося несвідомо [65, с. 98]. Проте однаково зауважимо наявність інтертекстуальних зв'язків, адже роль читача (що було розглянуто вище) є такою ж значною у витворенні змісту тексту, як і роль автора. Така ситуація може ставати ґрунтом для нових досліджень, проте результат яких може ніколи не набути стовідсоткової точності й відповідності стосовно інших досліджень. Вона може бути цікавою для досліджень у галузі психології творчості, адже може ґрунтуватися, наприклад, на несвідомому наслідуванні автора.

Інтертекстуальність систематизують і з позиції впізнаваності / невпізнаваності. За цим критерієм дослідники розподіляють інтертекстуальність на експліцитну й імпліцитну. Першу пов'язують із явними, очевидними неприхованими вплітаннями «чужого» тексту в новостворений. Такі запозичення зазвичай позначають типографічно, наприклад, використанням лапок, іншого шрифту, зокрема курсиву, зазначенням твору, з якого, власне, і відбулося запозичення, згадуванням автора запозичуваного тексту. За таких умов оформлені покликання на передтекст, навіть невідомий читачеві, стають зрозумілими, їх легко впізнати, сприйняти і, у разі незнання

тексту, частину якого було використано для нового тексту, поцікавитися ним, зрозуміти суть і призначення такої інтертекстуалізації [11, с. 114].

Імпліцитна інтертекстуальність має інший характер. Вона не є позначеною будь-яким чином, а завуальованою згадкою передтексту. Тут ми не побачимо ні лапок, ні змін шрифту, ні нагадування про автора чи текст, який використано в той чи той спосіб. Таку інтертекстуальність читач може відчути, помітивши різницю у стилі всього тексту, конкретного його уривку, у лексичній структурі, на синтаксичному рівні або ж якийсь конкретний елемент, що певним чином змінює текстуру, стилістику тексту, додає невластивих їй барв чи просто дещо відмінних, що робить його строкатішим, «фактурнішим», глибшим [54, с. 134]. Відчуття чогось «іншого», «не такого», «не звідси» або десь уже почутого чи побаченого здебільшого і є імпліцитною інтертекстуальністю. Часом автор залишає без позначення як інтертекстуальних навіть цитати, і впізнавання передтексту залишається на розсуд читача, який має відчути й дешифрувати запозичення, зрозуміти його суть і призначення. Окрім того, відчуття інтертекстуальності може бути оманливим, а за тими чи тими стилістичними прийомами автор ховає не більше, ніж розкриття персонажа з якогось боку чи подальший розвиток сюжету.

Проте коли маємо справу з трансформованим інтертекстом, позначеним лапками, що покликається на джерело, то, варто зауважувати, першоджерело цього елемента може бути відмінним від вказаного, бути вже апеляцією до «чужого» слова. У такому разі цитування вважатимемо не експліцитним, не зважаючи на ознаки «експліцитності» тексту, а імпліцитним, адже джерело запозичення залишається нерозпізнаним [30, с. 95].

Експліцитною інтертекстуальність роблять кілька чинників, серед яких: 1) наявність графічного виокремлення, маркування; 2) можлива епітекстовість (використання «чужого» слова як епіграфа); 3) лінгвокогнітивні підказки (структурне видозмінення тексту); 4) мова відтворення «чужого» слова; 5) вказівка на протоджерело (назву чи автора тексту) [65, с. 109]. Відсутність

таких ознак свідчить про імпліцитність тієї чи тієї інтертекстеми, вияв яких ми детальніше оглянемо в наступному підрозділі.

Враховуючи критерій впізнаваності, інтертекстуальні явища також можна розподілити на: 1) ті, які мають покликання на текст-джерело; 2) ті, які не мають покликання на текст-джерело. Це ілюструють покликання безпосередньо в тексті, наприклад, через використання мовних засобів на зразок *згідно з...*, *як сказав...*, *як вважала...*, *як написано в...* і т. ін. Текст чи його автор може подаватися в дужках поряд із самим запозиченням. Ще одним способом покликання на прототекст є примітки, подані в нижній частині сторінки або після всього тексту з певними вказівками, що з'являються в тексті в місцях запозичень (як це буває з маловживаними, іншомовними, діалектними словами і т. ін., коли автор намагається полегшити читачам сприймання твору).

У контексті експлікованості інтертекстуальні явища розрізняють за критерієм мови відтворення. Виокремлюють 1) іншомовні інтертекстеми (латинські, грецькі, англійські, французькі, російські і т. ін.), репрезентовані абетками іншої мови, у такому разі називаємо їх нетранслітерними, або ж транслітерацією; 2) україномовні інтертекстеми, диференційовані як: а) власне українські; б) перекладні, які ще називаємо транслітерними [65, с. 142].

При класифікації інтертекстуальних явищ важливим аспектом є їх походження. Польський теоретик Р. Нич порушив питання міжтекстової взаємодії за межами вербалізованого тексту, розглядав можливість зв'язків інтексту саме з позамовними елементами [43, с. 77]. Таке припущення створює ризик розмити межі між поняттям інтертекстуальності та міметичності (наслідування дійсності), проте дає змогу спрямувати аналіз уже в дещо іншу площину: зв'язки й інтеракції відбуваються не між елементами тексту, а між культурними кодами і знаками, всередині «семіотичного універсуму» [73, с. 9].

Така думка набула розвитку, отже, наразі, як відомо, «чужі» тексти запозичуються не лише з літератури, а й з інших джерел. За цим критерієм інтертекстеми варто диференціювати на літературні та нелітературні. Серед літературних зазвичай опиняються крилаті вислови, уведені певним автором

у текстопростір конкретного твору. До джерел інтертекстуальності уналежнюють: 1) античні тексти; 2) біблійні тексти; 3) тексти української літератури; 4) тексти літератури Європи; 5) тексти американської літератури тощо.

Нелітературні джерела Г. Сюта позначає терміном «інтермедіальні» й зараховує до них джерела, які позначають культуру життя людей, різноманітні прояви цього життя, що починають на тому чи тому етапі генерувати прецедентні тексти [65, с. 231]. Сюди належать: 1) фольклорні твори; 2) твори музичного мистецтва; 3) твори образотворчого мистецтва; 4) кінофільми або мультфільми; 5) рекламні тексти; 6) політично-ідеологічні тексти; 7) тексти, властиві повсякденному побутовому мовленню.

Терміном «інтермедіальність» послуговувались іще з 80-х років минулого століття. Хоч першість застосування терміну приписують Діку Гігінсу, а подекуди й Ю. Е. Мюллеру [71, с. 52], його ґрунтовне визначення запропонував німецький науковець О. Ханзен-Льове, визначаючи інтермедіальність як кореляцію різнорідних жанрів мистецтва в межах одного твору, адже така взаємодія відбувається зовсім інакше, ніж коли інтертекстуальність поєднує різні одиниці спільного жанру.

Чимало дослідників погоджуються, що інтермедіальність – це засвоєння одним видом мистецтва виражальних засобів інших видів мистецтва, як висловилася Н. Тітушина, підпорядкування їх задля специфічного діалогу культур [48, с. 33].

Урахування інтермедіальних джерел інтертекстуальних явищ стає дедалі важливішим, адже з розвитком людського життя вдосконалюються продукти діяльності і, будучи вагомою частиною життя, той чи той аспект стає невичерпним джерелом прецедентних текстів, упізнаваність яких очевидна.

Типологізують інтертекстуальні зв'язки і за функціями, які вони виконують у тексті. Різні дослідники розробляють власні концепції класифікування інтертекстів за їх функційним навантаженням залежно від специфіки напрямку свого дослідження. Наприклад, наявна класифікація,

запропонована І. Богдановою в межах вивчення медійного дискурсу. Дослідниця виокремлює атрактивну – привернення уваги; моделювальну – формування моделі світу, ставлення до нього; консолідувальну – викликання довіри у читача; евфемістичну – пом'якшення подачі інформації; прагматичну – нав'язування певних оцінок читачеві; естетичну функції інтертексту – виклик позитивного ставлення читача через «прикрашання» тексту [10, с. 11].

Очевидно, що така класифікація добре підходить для аналізу медійного дискурсу, проте в художньому дискурсі є менш доцільною. Так, наприклад, маємо класифікацію О. Яреми, скомпільовану на основі доробку одразу кількох вчених, яка актуалізує такі функції інтертекстів:

1) естетико-пізнавальна (застосування інтертексту як художнього засобу, засобу створення колориту, розкриття періодів у житті персонажів тощо);

2) підтексту (діє на рівні не лише сюжету, а й епізоду, комунікативного акту, учинку);

3) оцінно-характеризувальна (спонукає до позитивного й негативного нейтрального ставлення до описуваного явища, розкриває характеристики персонажів);

4) емотивно-експресивна (сприяє повнішому сприйняттю емоційного навантаження тексту, іронії чи засудження, схвалення тощо) [78, с. 37].

Українські прагматисти серед функцій інтертекстуальності розглядають прагматичну функцію, що, своєю чергою, поєднує емоційну, емоційно-оцінну, естетичну, спонукальну, експресивну та контактну. Щоправда, спосіб тлумачення кількох функцій як складників однієї поділяють не всі науковці підтверджуючи цю думку тим, що загалом певне прагматичне навантаження має кожна функція в будь-якому тексті [47, с. 136].

У праці «Цитатний тезаурус української поетичної мови ХХ століття» Г. Сюта, аналізуючи функційне навантаження цитат (інтертекстів), простежила його кореляцію з функціями мови. Такий підхід яскраво демонструє «лінгвістичність» явища інтертекстуальності, послугування її мовними засобами для здійснення насамперед комунікації й передбачає виокремлення

таких функцій: 1) комунікативна; 2) фатична (контактовстановлювальна і в системі текст-текст, і автор-читач); 3) пізнавальна; 4) акумулятивна (збір, зберігання і ретрансляція інформації); 5) номінативна; 6) метамовна (вербалізація ситуацій, коментування, пояснення, оцінювання); 7) парольна (ідентифікаційна, тобто виявлення «свого» в інформаційному соціокультурному просторі); 8) культуротвірна [65, с. 246–247].

Дослідниця простежила закономірності у з'ясуванні функційного навантаження інтертексту, побудувала власну класифікацію функцій цитати у поетичному тексті, зарахувавши до них номінативну («називання»), ідентифікаційну (цитата як маркер авторського ідіостилю), діалогізаційну («встановлення рекурсивних відношень авторського тексту з універсумом вербальної та невербальної культури»), композиційно-текстотвірну (кореляція заголовка й епіграфа з рештою тексту), змістотвірну (висловлення метонімізованих сенсів), експресивно-оцінну (вираження авторського ставлення до явища), ігрову (порушення лінеарності тексту) [65, с. 248–281].

Проаналізувавши кілька різних функційних типологій інтертекстуальності, можемо запропонувати найбільш придатну для систематизації дібраного фактичного матеріалу із сучасних творів воєнної тематики, у яких інтертексти виконують такі функції, як-от: атрактивна, змістотвірна, евфемістична, експресивно-оцінна, ігрова, ідентифікаційна, композиційно-текстотвірна, фатична, характеризувальна.

### **1.3. Особливості вияву інтертекстуальності в художньому тексті**

У художньому тексті досить активно використовуваними є експліцитна й імпліцитна інтертекстуальність, де перша є помітним, маркованим явищем, яке яскраво вирізняється на тлі всього тексту; друга є складнішою для виявлення в тексті, не має особливих маркерів, що засвідчили б запозичення. Експліцитну інтертекстуальність в художньому тексті пов'язують насамперед із такими



різновидами, як-от: цитата, епіграф, парафраза, аплікація та референція; імпліцитну – з алюзією, ремінісценцією, стилізацією, пародією, плагіатом.

*Цитата*, упізнавання якої забезпечується правилами її вживання, а отже, й автором, з безпосередньою очевидністю ілюструє утворення міжтекстових зв'язків. Деякі дослідники (Г. Сюта, І. Смирнов) розглядають цитату в широкому значенні, зараховуючи до цитат і алюзії з ремінісценціями. У такому разі їх пропонують класифікувати за точністю відтворення тексту-донора на дослівні й видозмінені.

Згідно з позицією більшості науковців ми визначимо цитату як інтертекстуальну одиницю, яка має ряд особливостей, що сприяють її вияву в текстовому просторі, зокрема: відтворюваність форми й змісту; атрибутованість (наявність імені автора чи назви твору прототексту); відновлюваність знань про автора та текст-джерело; типографічна маркованість (виокремлення написанням); відносна самостійність, збереження статусу запозиченості [65, с. 85]. Ознакою цитати є її авторитетність, оскільки покликання через цитату на думку попередників є підтвердженням власної думки, унаочненням її і водночас певною мірою утвердженням через поважність першоджерела. Проте насправді функційне навантаження цитати є дещо ширшим, що ми простежимо у другому розділі.

*Епіграф* кваліфікуємо як явище, яке демонструє як спільні з цитатою (дослівність, покликання на автора, виокремлення за допомогою типографічних засобів і т. ін.), так і відмінні характеристики: якщо цитата має змістове навантаження здебільшого для одного уривку, одного аспекту нового тексту, то вдало дібраний епіграф задає тон усьому тексту, переплітається із його загальним змістом, виражаючи часто одну з основних ідей нового тексту. Розміщення епіграфа перед рештою тексту не є випадковим: будучи певною мірою автономним елементом тексту, він концентрує головні мотиви, що розсіяно по всьому тексту в «чужий» вислів, оприявлений до цього тексту і, цілком можливо, знайомий читачеві з усім своїм контекстом, встановлює когнітивний баланс «автор-читач» [28, с. 164].

*Парафразу* й *аплікацію* сприймають як дуже подібні до алюзії явища, відмінні тим, що є експлікованими, тобто неприхованими, а з покликаннями на автора й назву [39, с. 23]. Зокрема парафразою вважають стислий переказ прототексту своїми словами. Можна говорити про відсутність рівня імпліцитності в таких інтертекстем, адже не йдеться про розгадування прототексту, скоріше це тексти, що не характеризуються загальною впізнаваністю для широкого кола читачів, проте в парафразах завжди міститься вказівка на автора й текст-донор [71, с. 23].

*Референція* – називання тексту без цитування, переказу чи будь-якого розкриття його змісту: це є пряме неприховане покликання на певного автора чи його твір, але сам запозичений текст у метатексті відсутній [22, с. 81].

*Плагіат* є також виявом інтертекстуальності, його особливістю є імплікація повного цитування, тобто приховання того, що це текст запозичений, видавання його за свій. Така інтертекстуальність, щоправда, виходить за межі академічної доброчесності й певною мірою йде в розріз із принципом діалогічності, властивим інтертексту, адже приховуючи запозиченість тексту, автор нового тексту уникає інтеракції з ним, його змістом, ідеями, окрім того, не інтерпретує прототекст крізь призму свого тексту, видозмінюючи його, вміщуючи в нову знакову систему, тож не відбувається метаморфози.

*Алюзія* є однією з найпоширеніших засобів реалізації інтертекстуальності, як і цитата, але, на відміну від останньої, алюзія не є експліцитною, атрибутованою, не містить покликання на джерело запозичення, часто залишається нерозгаданою через свою трансформованість [62, с. 286]. Вона може бути натяком не лише на певний мистецький текст, себто твір літератури чи іншого виду мистецтва, а й на певну відому особу або ж впізнавані події, що здобули певне значення в свідомості соціуму [22, с. 74]. Нам імпонує визначення Грегорі Макачека, згідно з яким алюзія – короткий натяк на первинний текст, який читач може співвіднести з відомим автором / твором [77, с. 525]. Йдеться про будь-яку зумисне вжиту автором конструкцію, що

містить лише словесний натяк, зміст якого набагато важливіший, ніж текстуальне оформлення, адже корелює з культурним чи суспільно-політичним, історичним контекстом, у який занурено читача.

Схожим до алюзії є поняття *ремінісценції*, що являє собою абстрактний образ або спогад, який наводить читача на інший текст. Ремінісценція як явище інтертекстуальності розкривається, окрім аспекту імпліцитності / експліцитності, зокрема в аспекті свідомого / несвідомого застосування автором інтертекстеми. Так, ремінісценція – це прихований натяк, який є підсвідомим пригадуванням автором попереднього досвіду. Це є матеріал, який автор не обирає зумисне, а застосував мимовільно як добре знайому деталь, фразову конструкцію, образ, ритміку, стиль. Оскільки ремінісценція є несвідомим покликанням на прототекст, то за когнітивним критерієм це завжди є інтертекст для читача, але не для автора.

Часто науковці характеризують ремінісценції як несвідомі або й свідомі, трансформовані або навіть точні цитати чи ті натяки на раніше створений текст. Чимало дослідників ототожнюють ремінісценцію із цитатою або алюзією [70, с. 20]. Найбільш відмінний аспект усвідомленості / неусвідомленості автором апеляції до «чужого слова» перевірити фактично неможливо. Це дає підстави не виокремлювати ремінісценції як відмінний від інших способів вираження.

*Стилізація* – це передача не «чужого» тексту, а його стилістичних особливостей, створення тексту, схожого за звучанням, але не за допомогою слів первинного твору, а на основі чинників, за якими він вибудований. До них зараховують мовні особливості жанру, відтвореної епохи, соціальної групи (зокрема й з урахуванням регіональних відмінностей), стильового напрямку чи стилю конкретного автора і т. ін. [32, с. 96] (пор.: 1. Надання творові мистецтва характерних рис якого-небудь стилю, особливостей чиєїсь творчої манери і т. ін. // Застосування умовно-декоративних прийомів зображення в образотворчому мистецтві. // Відтворення колориту якої-небудь епохи в образах і стильових особливостях літературного твору. 2. Твір мистецтва, який

за формою є наслідуванням певного стилю [14, с. 1195]). Використовуючи в новому тексті стилізацію, автор не демонструє очевидних графічних маркерів запозичення, але створює такий ефект, що при прочитанні можна впізнати покликання на текст-джерело.

*Пародія* є подібним до стилізації явищем, зокрема з огляду на смисловий бік взаємодії між текстами, що виникає при застосуванні обох прийомів (чи то пародії, чи то стилізації). Згідно з Ю. Тиняновим, суть пародії полягає у трансформуванні, оновленні тексту на основі суперечності, тобто текст, що пародіюється, запозичується, стає джерелом непогодження, заперечення, семантичних зсувів [17, с. 25]. Трансформація претексту на основі заперечення матиме комічний ефект, що часто простежуємо в пародіях.

Інтертекстуальні явища характеризуються *прецедентністю*. Її настільки часто характеризують окремо від інтертекстуальності, що можна подумати, що це лише ідеографічні синоніми, серед яких одне поняття відображає раніше культурологічно важливе явище. Дехто з дослідників вважає інтертекст поняттям вужчим, ніж прецедентність, позаяк крайня передбачає не лише вербальні одиниці, а й вербалізовує, наприклад, прецедентну ситуацію [44, с. 177]. Прецедентні феномени через фонові знання читача, його (або знайомі йому) світоглядні поняття й концепти актуалізують та інтерпритують у новому тексті, створюючи екстралінгвальний характер інтертекстуальності [58, с. 1]. Це дає підстави говорити про відмінності між прецедентністю й інтертекстуальністю як між поняттями, що між собою певним чином корелюють та є суміжними у своїй належності до «властивостей культурних предметів» [44, с. 177].

З іншого боку, прецедентні феномени є засобами актуалізації інтертекстуальних зв'язків, оскільки є знаками, які корелюють з текстом-джерелом. Такі феномени є доволі широким поняттям, зазвичай співвідносним з інтертекстуальністю як часткове до цілого [29, с. 65]. Прецедентні феномени розглядають як самостійну смислову одиницю, що апелює до культурної пам'яті читача, містить значущу для певної групи людей інформацію [46, с. 94].

Це означає, що сам прецедентний феномен може мати й невербальну природу, тобто автор може апелювати до неословленої ситуації, зокрема, історичного, соціального, політичного явища [10, с. 10]. У художніх текстах прецедентні одиниці представлені найчастіше висловленнями або й одним словом, смисл якого, щоправда, має більше значення, ніж форма.

Поняття прецедентності пов'язано з колективними уявленнями у свідомості «культурних предметів», а основною одиницею лінгвокультурології є концепт, який при будь-якому тлумаченні, зводиться до сукупності суттєвих ознак предметів [44, с. 176–179].

Важливою передовсім є інформація, що доповнює основне значення лексеми чи синтагми покликанням на конкретну значущу ситуацію. Оскільки прецедентні феномени саме так пов'язуються з колективним уявленням «культурних предметів», відображають той чи той концепт, засвідчений мисленням соціуму, аналізуватиметься саме така інформація, саме найістотніші ознаки названих явищ-претекстів підлягатимуть тлумаченню [44, с. 178]. Прецедентні феномени можуть бути носіями інформації, відомої та значущої для всіх представників людства, для певної лінгвокультурної групи, для будь-якого члена певного соціуму або для особистості, що взаємодіє з текстом. Відповідно, з-поміж цих феноменів виокремлюють універсально прецедентні, національно прецедентні, соціумно прецедентні й автопрецедентні феномени [68, с. 252]. Частина науковців диференціює й радянські прецедентні феномени [10, с. 10]. З одного боку, їх можна зарахувати до запозичених, з іншого, – вони занадто міцно вкорінені в світоглядну парадигму багатьох поколінь, що, дійсно, стоять на межі свого й чужого, інакше кажучи, «насаджені», тобто чуже прийняте за своє шляхом примусових дій.

Прецедентні феномени зазвичай диференціюють як прецедентне ім'я, прецедентне висловлення, прецедентна ситуація, прецедентний текст [22, с. 8], які гармонійно вписані в текст, без особливих маркерів.

## Висновки до першого розділу

Під поняттям «інтертекстуальність» розуміємо здатність текстів до утворення між собою певних зв'язків, запозичень на основі діалогічності, для реалізації яких необхідними є прототекст та інтертекст, з яких другий апелює до першого завдяки інтерпретанті, трансформуючи та переосмислюючи прототекст. Вияв цієї трансформації може варіюватися залежно від наміру автора, функцій та смислів, що він закладає в конкретне запозичення в таких одиницях, як-от: цитата, епіграф, аплікація, парафраза, референція, алюзія, ремінісценція, стилізація, пародія, плагіат. Найчастіше інтертекстуальні явища реалізують прецедентні феномени, адже здебільшого репрезентують саме прецедентний текст – той, що має особливе особистісне чи суспільне значення, закріплений за собою зміст, і тому є впізнаваним.

Інтертекстуальні явища класифікують за критеріями впізнаваності: цитата для автора і для читача, цитата лише для автора, цитата лише для читача; експліцитні / імпліцитні, з покликанням на джерело / без покликання на джерело; за мовним виявом: українські / перекладні / іншомовні; за походженням: літературні / не літературні (інтермедіальні) і т. ін.

За функційним навантаженням інтертекстуальні зв'язки класифікують на атрактивні, експресивні, апелятивні, ідентифікуючі, фатичні, змістотвірні, поетичні, характеротвірні, референтні та метатекстуальні.

Головною умовою реалізації інтертекстуальних зв'язків між текстами є їх діалогічність і метаморфоза, трансформація.

## РОЗДІЛ 2

### ЦИТАТИ Й ЕПІГРАФИ ЯК МЕХАНІЗМИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

Подальша праця буде присвячена безпосередньо аналізу механізмів актуалізації інтертекстів у сучасних художніх текстах воєнної тематики. Поняття «сучасна проза воєнної тематики» в нинішнього вибагливого читача, справжнього патріота своєї країни, безумовно, асоціюється з російсько-українською війною, своєрідною відправною точкою якої стали події 2014 року, що отримали назву «Революція Гідності» і дали старт злочинним окупаційним та терористичним процесам, коли Російська Федерація, порушуючи всі принципи міжнародного права, анексувала Автономну Республіку Крим, окупувала окремі райони Донецької й Луганської областей, кульмінацією якої стали повномасштабні військові дії, що не є локалізованими, а стосуються всієї України від 24 лютого 2022 року. Російсько-українське протистояння, що має глибоке історичне коріння, загострило питання консолідації української нації як запоруки національної безпеки, активізувало зусилля українців, які стали на захист держави у лавах Збройних Сил, Національної гвардії, добровольчих формувань та масового волонтерського руху. Їхній ратний подвиг оспівано в піснях, закарбовано на сторінках десятків мистецьких полотен і художніх творів, які викликають зацікавлення не лише пересічних громадян, але й наукової спільноти.

З-поміж низки таких художніх доробків вирізняємо твори «Чорне сонце» Василя Шкляра, «Ворог, або Гнів Божий» Сергія Постолювського, «Коли захиталося небо» Юлії Мусіхіної, «Аеропорт» Сергія Лойка, «Східний синдром» Юлії Ілюхи, «Укри» Богдана Жолдака, роман Валерія Макеєва «100 днів полону, або Позивний «911» та поетична збірка Юрія Руфа «Ваніль чи сталь?!». Їх об'єднує не лише зміст, ґрунтований на власному досвіді, але й використання низки мовних засобів, що апелюють до національної пам'яті,

серед яких важливе місце посідають інтертексти. Досліджувані постмодерні зразки ілюструють різні механізми актуалізації інтертекстуальних зв'язків.

Репрезентація культурного й соціального досвіду минулого, осмислення сучасних реалій, перетворених у прецедентні тексти з ознаками особистісної значущості й упізнаваності, набувають оновленого комунікативно-прагматичного навантаження, демонструють розмаїтий інтертекстуальний потенціал, який спробуємо вкласти в певну типологічну схему.

## 2.1. Цитата й епіграф в аспекті теорії інтертекстуальності

Як уже зазначалося в попередньому розділі, у художньому тексті загалом досить активно використовуваними є експліцитна й імпліцитна інтертекстуальність. Це стосується зокрема й аналізованих художніх творів, у яких типологія інтертекстуальних зв'язків є доволі строкатою.

Серед першого різновиду, який ми пов'язуємо з неприхованими, явно вираженими й легко впізнаваними інтертекстами, виокремлюємо насамперед такі, як-от: 1) епіграф; 2) цитата; 3) референція. Зокрема цей, другий, розділ своєї праці присвятимо розгляду експлікованих інтертекстем, що актуалізувалися в досліджуваних текстах.

В аналізованих романах цитати характеризуються атрибутованістю (покликанням на автора та / або текст-джерело), відносною самостійністю, є типографічно маркованими. Їхня продуктивність дає змогу говорити про них у межах окремого структурного елемента наукової праці. Це певною мірою стосується й епіграфних інтертекстів, про що піде мова далі.

Цілком справедливим вважаємо твердження на кшталт: що модерніша література, то більшим розмаїттям епіграфів вона вирізняється. Їх призначення коментують просто: зібрати в одній «передтекстовій цитаті» [13, с. 252] основні ідеї всього твору реалізовується через неймовірну кількість варіацій. В окремих аналізованих доробках письменники активно послуговуються епіграфами, супроводжуючи ними кожен розділ.



Автори сучасних творів воєнної тематики досить часто вдаються до референції, апелюючи до інтертексту без цитування. У такому разі інтертекстуальні зв'язки забезпечуються здебільшого прецедентними феноменами (прецедентними іменами, прецедентними висловленнями, прецедентними текстами, прецедентними ситуаціями), що стали надбаннями як національної, так і світової спільноти. Наприклад: *Тому індусу, з «Життя Пі», що провів рік із живим тигром у човні, вижити було легше* (6); *А ще – Хрещатик, 26, куди він іще маленьким хлопчиком надсилав малюнки та листи для тьоті Каті і Катрусі з телепередачі «Катрусин кінозал»* (9, с. 49); *Провідниця змахнула сльозу, закрила книгу, прочитала назву – «Життя і доля»* (6); *Звучить смішно, але найулюбленішим текстом майданівців тоді став «Гримучий вазелін» Жадана. Вони його зачитували, реготали і намагалися запам'ятати бодай якісь рецептури* (9, с. 41). Пор., наприклад: *«Життя Пі»* – пригодницька драма режисера Енга Лі у форматі 3D, названа однією з десяти найкращих кінокартин 2012 року, *«Катрусин кінозал»* – радянська телепередача для дітей. Упадає в око те, що митець почасти сам вказує на джерело інтертексту, як-от у третьому контексті. Для референції в четвертому контексті обрано один з розділів повісті Сергія Жадана «Депеш Мод», що іронічно подає інструкції до виготовлення вибухових речовин.

Війна, як відомо, це страшна біда, тому апеляція до Небесних Сил є виправданою як у реальному житті, так і втіленому в художні образи. Звідси, покликання на релігійні прецедентні тексти: *...у будь-який момент, без особливих на те причин могли встати й читати разом «Отче наш», «Вірую», «Та воскресне Бог» і багато іншого* (8).

Зауважимо: референційна інтертекстуальність демонструє розмаїту джерельну базу, зокрема з царини: а) літератури: назва вірша *«Сліпці»* (11, с. 113), що актуалізує однойменну поему Миколи Бажана; б) кінематографії: *Він був підперезаний шкіряними ремнями, як білогвардійський контррозвідник із фільму «Невловимі месники»* (6); *Все навколо було спотворено так вигадливо й креативно, що він не здивувався б, якби раптом*

з'явився **Спілберг** із чарівним словом «Знято!» (6); **Примарний вершник** тінню мчить по світу... (11, с. 30); в) театрального мистецтва: Так, тоді під завалом вони нашттовхнулися на цілий склад самодіяльного реквізиту, й навіть коробочку з гримом до якої історичної постановки, що навіть почали сперечатися – це до «**Тараса Бульби**» чи до «**Запорожця за Дунаєм**» – найулюбленіших аматорських вистав (3); г) музики: Диркін змінив білу сорочку на чорну, вдягнув шкіряний фартух під горло, витягнув із валізи короткий залізний прут і почав повільно спускатися сходами, насвистуючи увертюру до «**Вільгельма Телля**» і відбиваючи ритм штирем по долоні в рукавичці (6); Не втрималася від того, аби не забезпечити їм прослуховування «**Швачки**» від «**Кому вниз**» (9, с. 14); А в них, самооборонівців, до яких уже прилітілось оте «**бруттовське**» «**воїни світла**», – жовті. Стрічки, бафи, бандани – усе (9, с. 14); вказівка під назвою вірша «З думкою про смерть» на музику гурту **Blutfahne** (11, с. 22); Він дивився у синє небо, і його душа відлітала туди, наверх – до Небесної Сотні, до всіх наших Героїв, яким безперестану тепер дає концерти **Кузьма Скрябін** (10, с. 546); г) образотворчого мистецтва: Андрій наче зійшов із полотна **Дейнеки** (6); Але всередині біснувався **дев'ятий вал Айвазовського** (6); Йому було важливе кожне його слово, наче їх висікав для нього сам **Берніні** (6); Йдучи наверх за своїм супутником, який допомагав йому підніматися вгору, Гопко помітив декілька картин епохи соцреалізму. То були репродукції відомих колись на весь Союз картин «**Знову двійка**» **Федора Решетникова**, «**Ми йдемо в нове життя**» **Ахмеда Китаєва**, «**Перші дні жовтня**» **Георгія Савицького**, «**6 листопада**» **Івана Гринюка** та «**Зима в Самарі**» **Івана Коміссарова** (10, с. 346); Правда, залишив іще одну або дві чи то вантажівки, чи то контейнери котрі не встиг вивезти – дорогі середньовічні ікони, славнозвісний «**Апостол**» **Івана Федорова** в рамці з битим склом (9, с. 209); І що ж у ньому: старенька брошура **Сядристого** «**Таємниці мікросвіту**», це знайома річ, бо її Васько не раз йому підсовував її, але без успіху (3) тощо.

Генетичну ознаку референції (як і інших форм реалізації інтертексту) не завжди легко визначити. Так, наприклад, фрагмент *Того, хто офіційно*

вважається верховним головнокомандувачем і має під собою *«всю королівську рать»*? (9, с. 125) апелює чи то до роману Роберта Пенна Воррена *«Все королівське військо»* (варіант перекладу), чи то до однієї з чотирьох його екранізацій, чи то до рядків із вірша про персонажа з *«Аліси в Задзеркаллі»* на ім'я Шалам-Балам: *Уся королівська кіннота і все лицарство зі свити / Не можуть Шалама, не можуть Балама / Знов на той мур підсадити!*(7). Припускаємо, що проілюстрований вислів вжито скоріше як прецедентний чи ідіоматичний, адже він характеризується частим вживанням у тих чи тих контекстах.

У сучасних творах воєнної тематики натрапляємо й на таку форму експліцитної інтертекстуальності як переказ: *...заспівав «Besame mucho». Він співав приплющивши очі й не бачив, як усі знов озирнулися до нашого столу – ... малий «циганчук» перестав махати ногами й теж оглянувся, лише його матінка, навпаки, сором'язливо опустила вії. Можливо, вона знала іспанську, тому не могла спокійно дивитися на чоловіка, котрий просив цілувати його так гаряче, як востаннє, адже це й справді була його остання ніч з коханою, після якої вони розлучаться назавжди* (14), що вдало корелює з текстом, у якому застосовується.

Дібраний фактичний матеріал засвідчує розмаїття цитатних вкраплень у сучасний текст і через використання експлікованих покликань на претекст усередині аналізованих творів, і апеляція до попереднього тексту через «передтекстову цитату», тобто епіграф. Саме вони в обох формах вираження є предметом нашого дослідження в цьому розділі.

## 2.2. Універсально прецедентні цитатні інтертекстеми

Автори сучасних художніх текстів воєнної тематики, про що свідчить дібраний фактичний матеріал, активно послуговуються не лише «передтекстовими цитатами», тобто епіграфами, але й власне цитатами, що зазвичай являють собою дослівні фрагменти «чужих» текстів у власних творчих

доробках, містять безпосереднє чи опосередковане покликання на автора чи авторитетне джерело. Цитати переважно є впізнаваними, подекуди типографічно маркованими, зберігають статус запозиченості.

Цитатний тезаурус досліджуваних творів так само доволі строкатий щодо походження, вирізняється «запозиченнями» літературного / нелітературного, використаних у традиційній / нетрадиційній формі. У цьому підрозділі звернемо особливу увагу на цитати співвідносні зі світовою культурою в цілому, зокрема приклади транслітерних інтертекстем, адже часто при цитуванні митці вдаються до перекладу.

Узяті для епіграфів інтертексти зазвичай є прецедентними висловленнями, що мають різну генезу, як літературне, так і нелітературне походження, належать видатним (і не дуже!) особистостям. Наприклад: *Той, хто не любить свою країну, нічого любити не може* (8); *Війна – це нещастя у збільшеному масштабі* (8); *Надія – різновид щастя, і можливо, – єдине щастя, яке існує в цьому світі* (8) тощо. Так, скажімо, перше висловлення, використовуване у функції епітета, пов'язує з Дж. Байроном, англійським поетом, який став символом романтизму й політичного лібералізму в Європі XIX століття; друге – з англійським філософом і правознавцем Дж. Бентамом; третє – з англійським письменником-есеїстом С. Джонсоном. Особливістю таких епіграфових інтертекстів є те, що вони завжди супроводжуються своєрідною паспортизацією: вказують та джерело походження, до якого уналежнюють назву автора та / або тексту.

Часто в епіграфах письменники апелюють і до світової літератури, як-от, наприклад, С. Постоловський використовує в романі вислів з «Притчі» Вільяма Фолкнера: *«Ті, хто сподівається увійти в історію звитяжними прем'єр-міністрами або просто міністрами, постачають людей. Ті, хто хоче стати мільйонерами, постачають гармати і снаряди. Ті, хто хоче йменуватися «фельдмаршал», «віконт Плат-стріт» або «граф Лоо», вигадують ігри, які називаються планами. Ті, хто хоче бути переможцями, якщо це можливо, знаходять ворога, якщо необхідно – вигадують його»* (10). Такий інтертекст

налаштовує читача на політичні «ігри», що вестимуть персонажі роману, нагадує про того ж сучасного президента-світового ворога, який вигадує ворогів, аби отримати перемогу, необхідну лише з особистих міркувань; одразу натякає на жорстоку поведінку персонажів зі специфічним баченням світу.

Важливим аспектом епіграфа «*Великий брат, як і раніше, не стуляє очей, а деякі рівні – рівніші від інших...*» (8) є актуалізація не лише чи не найвідомішого в світі антиутопічного сюжету роману «1984» Джорджа Орвела, що корелює з устроєм Радянського Союзу. Епіграф стає алюзією до взаємодії України з сусідньою країною, яка часто в інфопросторі функціонує, називаючи себе «Великим/Старшим братом», не даючи спокою постійним втручанням у культурні, політичні процеси, а нині й повномаштабними військовими діями на території незалежної держави.

Говорячи про літературні запозичення в сучасних художніх текстах маємо на увазі насамперед цитати з різножанрових і різностильових творів письменників різної національної належності. Так, маємо введені в текст трансформовані цитати: «*Вас годували груди українських матерів. Ви з нами – однієї крові*» (9, с. 14); *І раптом як закричить: – Де Санчо Панса?! Захарко спершу й не второпав, що це про нього* (14), де перша цитата, запозичена з «Книги джунглів» Редьярда Кіплінга, стала прецедентним висловленням завдяки частотності вживання в різних культурних дискурсах; друга – актуалізує образ вірного й безвідмовного помічника Дон Кіхота – Санчо Панси. Простежуємо й інші зразки: *...тут Автомайдан якусь акцію проводить. Змішалися разом люди, коні... тьху, машини!* (9, с. 108); *Безумству хоробрих співаємо ми славу* (14); *Зло можна зупинити, коли воно не має проти тебе зброї. Перефразовуючи Хумінгуея, зло може тебе вбити, але перемогти не здатне* (10, с. 315). Перші дві цитати містять висловлення, запозичені з творів російських письменників: «Бородино» М. Лермонтова й «Безумству хоробрих співаємо ми славу» М. Горького; третя – пов'язана з притчею американського письменника «Старий і море» і демонструє позицію автора, узгоджену з вірою в силу духу людини, змальовану в названому тексті. Захоплений особистістю і,

зокрема, доробком Ернеста Хемінгуея, С. Постоловський цитує його неодноразово: *Я був одним із тих, кого містер Хемінгуей після тієї Першої війни назвав «утраченим поколінням», і нам залишалася тільки гірка пам'ять та неквапний рух уперед, без прогресу, ілюзій, жаданих надій* (10, с. 10). Насправді, така цитата є подвійною, адже С. Постоловський цитує Хемінгуея, що, своєю чергою, цитував (використав як епіграф до своєї «Фієсти») вислів Гертруди Стайн, яка назвала так американських письменників-експатріантів, надаючи терміну модифікованого значення – ветеранів війни, що деадаптувавшись до цивільного життя, більше не мають у ньому місця.

Слова Гемінгвея відтворив і С. Лойко, цитуючи назву автобіографічного антимілітарного роману американця (що є скоріше референцією): *І здавалося, от-от, просто зараз, під звуки флейти, усі ці чоловіки обабіч лінії фронту — втомлені, поранені, грізні й не дуже, красиві й такі собі, розумні й дурні, мертві й живі – скажуть: «Прощавай, зброе!» – встануть і підуть додому* (6). Така цитата виконує в тексті і фатичну, і змістотвірну функцію.

Закономірним є цитування саме тих творів, що відповідають тематиці новостворюваного тексту. Відповідно, простежуємо цитату шпигунського трилера в романі, персонажі якого розширюють обов'язки себе як членів спецслужб до таємної операції, пов'язаної з вбивствами: *«Життя без небезпеки – не життя», – любляв цитувати покійний генерал одного з героїв Джона ле Карре* (10, с. 220).

Згадуваного вище Кіплінга процитовано й ширше, спершу з використанням прецедентного імені: *Ні, не читав, він студіював(!) – робив помітки олівцем і закладки в томуку поезії Кіплінга, а далі вже з цитуванням повного тексту поезії «Коли» (у інших перекладах «Якщо»): Коли ти можеши бачити / Зруйноване діло цілого свого життя, / І без слів взятися будувати його наново, / Або за одним ударом / Стратити виграні сотні партій / Без жодного порушення / І без одного зітхання... /...Якщо ти вмієш зберегти свою відвагу / І не стратити голови, / Коли всі інші докола тратять її, / Тоді князі, боги, щастя і перемога, / Стануть на віки твоїми вірними рабами. – / Тоді ти*

*станеш ЛЮДИНОЮ!...*(9, с. 119–120). Вочевидь, такий інтертекст, добре знайомий більшості носіїв мови, виконує передовсім фатичну функцію, однак, висловлюючи й світоглядну позицію персонажів, репрезентує й емоційно-оцінну і змістотвірну функції.

У пошуку авторитетної думки на підтвердження власної автори вдаються до цитування не лише художніх творів, а й праць філософів і теоретиків: *Колись давно, коли ще не було ні танків, ні «Градів», ні ядерної зброї, великий Ніколо Макіавеллі сказав, що «війна – це наслідок того, що правителі не бажують визнавати реальність»* (10, с. 1).

Чимало епіграфових інтертестем стосуються афористичного корпусу різних мов і періодів, є образно-логічними одиницями, співвідносними з судженнями, до яких переважно належать художні мініатюри афористичного жанру словесної творчості, що моделюють різноманітні факти дійсності та фрагменти процесу її пізнання. Наприклад: *Для самопізнання необхідне випробування: ніхто не дізнається, що він може, якщо не спробує* (8) – афоризм Сенеки; *Не смерть, а життя є випробуванням мужності* (8) – афоризм Вітторіо Альф'єрі; *У темряві всі кольори однакові* (6) – модифікований народний афоризм (пор.: *Поночі усі воли однакові: усі сірі*).

Літературне походження мають афоризми, що походять з античної культури. Ними послуговуються здебільшого у транслітерній формі: *Дівчинко, людина людині вовк, тримайся за життя зубами й не дай себе зламати* (4, с. 93); *Часи, коли в газеті на додачу до кольорового фото на першій сторінці виходило п'ять-шість кольорових на внутрішньому розвороті, навіки канули в Лету* (6). Перша інтертекстема є цитатою давньоримського письменника Плавта, яку він вписав у комедію «Осли», маючи на увазі крайній егоїзм людей, які стають одне одному «вовком». Друга цитата, безумовно, апелює до давньогрецького міфу про царство Аїда – царство мертвих, де і тече згадувана Лета – ріка забуття, торкнувшись якої, згідно з античними віруваннями, душа забуває про своє земне життя. В афористичному корпусі для інтертестем автори використовують вислів релігійного походження, як у

цитаті: *Вони і є тією «десницею, що карає»* (9, с. 98), або ж *...Тут альфа і омега всього світу* (11, с. 73).

Без уваги письменники не залишають українські літературні здобутки своїх попередників. Так, другим епіграфом до роману «Східний синдром» Юлія Ілюха обрала рядки авторства Василя Стуса: *«Ми ще повернемось, / обов'язково повернемось, / бодай – ногами вперед, / але: не мертві, / але: не переможені, / але: безсмертні»* (4, с. 8), посилюючи перший епіграф, доповнюючи його героїчним пафосом поезії дисидента.

До міфологічних інтертекстем уналежнюємо й біблійні. Частіше це є алюзії, введені через прецедентні імена, проте митці вдаються і до прямого цитування Святого Письма: *Казав Ісус: «Не судіть, щоб вас не судили, бо яким судом судите, таким і вас будуть судити, і якою мірою міряєте, такою і вам відміряють»* (8); *Страху нема в любові, а навпаки, досконала любов проганяє геть страх, бо страх має в собі кару, а хто боїться, той недосконалий у любові* (8).

Характерними є епітекстові цитати, як-от релігійні тексти Старого і Нового Заповітів, наприклад: *Люди кажуть: «Не побачу – не повірю», Бог говорить: «Не повіриш – не побачиш»* (8). Зауважимо: епіграф використано до розділу «Повернення. До підвалу», налаштовує читача на сприйняття й розуміння прочитаного, викликає відповідні асоціації. Трансформація змісту інтертексту відбувається через призму віри й зневіри, що виникають паралельно. Зв'язок між текстом розділу й епіграфом виявляється в питанні віри не лише в Бога, який чекає віри, навпаки, з цієї позиції переважають поневір'яння, актуалізується питання віри в людей, що оточують.

Тексти старозавітного Євангелія від Матвія і новозавітного Євангелія від Йоана фігурують в епілозі до роману «100 днів полону, або Позивний «911», утверджуючи основну думку, збираючи, концентруючи її, присутню в усьому тексті, тобто, з одного боку, цитати виконують акумулятивну функцію, збираючи і ретранслюючи інформацію, з іншого, – стають покликанням на авторитетне джерело.



Словами 26 Псалма свій роман «Східний синдром» розпочинає Юлія Ілюха: *«Хоч виступить супроти мене військо, не злякається серце моє, якщо постане на мене війна, навіть тоді я сподіватимусь»* (4, с. 7). Саме 26 Псалом, призначений для читання при загрозі життю від нападу ворогів, став тим інтертекстом, який формує уявлення про персонажів, що виявлятимуть мужність, віру у свої сили та прихильність долі, вищих сил до них за найгірших умов, зокрема за умов війни. Корелюючи з сюжетом, такий епіграф підказує читачеві й фінал роману, що мусив би виправдати сподівання персонажів.

Інтертекстема в контексті *Один СВ, – Таня злякалася власного голосу, який, здавалося, звучав на весь зал гучніше від єрихонської труби, повертаючи до неї загальну увагу* (4, с. 116) актуалізує біблійний афоризм з легенди про захоплення євреями міста Єрихон з допомогою семи ритуальних труб, у які сурмили священники з такою гучністю й потужністю, що стіни впали.

Епіграф на зразок *І дана йому влада над чвертю землі – умертвляти мечем...* (6), актуалізує першоджерело – «Одкровення Іоана Богослова», зокрема розповідь про вершника смерті, за яким йшло саме пекло, що мало б наповнювати опис персонажа фатальністю, надаючи особливої містичної сили, що нібито відкриті йому як дар самого Бога. Натомість, така діалогізація з біблійним текстом є іронічною, адже дає змогу довершено викрити перебільшене відчуття власної важливості і влади та іронізувати образ Царя (є алюзією на президента російської федерації), який самонаділився завеликою владою. І такі характеризувальні епіграфи непоодинокі.

Окрім того, ті чи ті цитати письменники «вкладають в уста» певним історичним особистостям, наприклад, Лілія Мусіхіна використовує вислів американського президента Т. Джефферсона: *Хтось тоді цитував когось із великих політиків: «Дерево свободи треба поливати час від часу кров'ю патріотів і тиранів»* (9, с. 42). Сергій Лойко вдається до, так би мовити, перецитації: цитуючи колишнього прем'єр-міністра РФ Віктора Черномірдіна, митець використовує висловлення на зразок *Хотіли як краще, а вийшло, як*

завжди (6), яке той виголосив у 1993 році, характеризуючи підготовку грошової реформи у країні. Проте «сліди» цього висловлення наявні ще в народній творчості.

Роль «передтекстових цитат» відіграють і самі висловлення путіна, як-от: *Нас турбує доля наших співвітчизників... [ред. у Криму], але це аж ніяк не означає, що ми збираємося махати шапкою й вводити кудись війська. Це цілковиті дурниці, нічого подібного нема й бути не може* (6) – з інтерв'ю для Los Angeles Times (19 грудня 2013 року). Цей епіграф дає початок подіям, описаним в розділі, а саме – ідеться про вторгнення російських військ у Крим.

Письменники актуалізують епіграфову інтертекстуальність, пов'язану з різними національними культурними здобутками. Приміром, розділ «Віра» художнього тексту В. Макеєва розпочинає епіграф, запозичений від національного героя Білорусі, Литви і Польщі Кастуся Калиновського: *З нами Бог і правда, а якщо ми з Богом, то з нами воювати важко, адже сила Божя велика і народу багато* (8). У взаємодії з новоствореним текстом «чужий текст» трансформується, що властиво інтертексту. Ідеться не стільки про надію на Божу допомогу й заступництво, скільки про непереможність і незламність тих, хто боронить рідну землю і рідну віру.

Серед нелітературних цитат, до яких зараховуємо й фольклорні, найчастіше представлені саме національно прецедентні: приказки, народні пісні тощо. Проте в романі «Аеропорт» С. Лойко з характеротвірною метою цитує таджицьку пісню: *В усьому її вигляді було щось невловно східне або південне. «Я дівчину зустрів, півмісяцем брова...»* (6).

Християнська пісня, написана в Австрії та перекладена багатьма мовами, функціонує в одному з аналізованих текстів уже як народна колядка, що у своїй варіативності стала відмінною від оригіналу: *Десь готували кутю, тут і там ще несміливо лунали колядки: Тиха ніч, свята ніч, / Ясність б'є від зірниць, / Дитинонька пресвята, / Така ясна, мов зоря...* (9, с. 141).

Митці вдаються до використання епіграфів із текстів музичного мистецтва, використовують фрагменти пісенної творчості В. Висоцького,

В. Цоя, Б. Окуджави, пов'язаних із радянською епохою й здебільшого насаджуваних радянською політикою. Цитати з музичних творів (і світових, і радянських) функціонують як у перекладі, так і в нетранслітерній формі, наприклад: *Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались...* (8) до розділу про полонених у камері луганських «ополченців»; *Смерть варта того, щоби жити, А любов варта того, аби чекати* (6), використаним до розділу «Степан-Бандер», який актуалізує прецедентну особистість – Степан Бандера.

Інтермедіальні інтертекстеми представлено зокрема й кінематографічними цитатами й референціями: «...і що зараз командир скаже: *«Нас шестеро»*, – а він скаже: *«Ні, семеро, але ви не мушкетер»*. – *«Але Ви не мушкетер»*. – *«Душею я мушкетер»*, – *«Відповідь він»* (6), що актуалізує фільм «Три мушкетери». До світового бестселера з апеляцією до політичних процесів, зображених у творі, звернулася і Лілія Мусіхіна, використавши до роману «Коли захиталося небо» епіграф «*Брехня для художника – це шанс відкрити правду, тоді як для політика – приховати її*» (9, с. 5), де актуалізовано антиутопічний політичний трилер Джеймса Мактіга «V» означає «вендета», створений за коміксом Алана Мура. Ще раніше від епіграфа до трилера апелює підзаголовок роману Л. Мусіхіної «Коли захиталося небо» – «*V*» означає «вільні» утворюючи міцний міжтекстовий зв'язок з обраним твором. Це актуалізує найочевиднішу функцію епіграфів – композиційно-текстотвірну, що перегукується з паратекстуальністю Ж. Женетта. Така паратекстуальність розкривається й у назвах творів, що часто стають алюзією, як-от, наприклад, «Аеропорт» С. Лойка (у людей обізнаних виникають асоціації з боями за Донецький аеропорт 2014 року); або й трансформованим або прямим цитуванням, як-от у назві роману С. Постоловського «*Ворог, або Гнів Божий*», де «Гнів Божий» – зокрема одна з назв спецоперації ізраїльського Моссаду (друга назва «Багнет»), метою якої була помста за теракт на Мюнхенській олімпіаді: – *Я кажу тобі про операцію наших ізраїльських колег під кодовою назвою «Гнів Божий», – продовжував звертатися виключно до Принципа генерал. – Нагадати тобі деталі?* (10, с. 45).

Отже, цитата, зокрема й епітекстова, є активно використовуваним механізмом актуалізації інтертекстуальних зв'язків, демонструє не однотипність структурно-семантичних і генетичних характеристик, містить спеціальні маркери, які сигналізують читачеві про застосування цитації в художньому тексті.

### 2.3. Нетранслітерні цитатні інтертекстеми

Вище вже йшлося про те, що сучасні письменники, зокрема й у творах воєнної тематики, вдаються до використання цитат-носіїв універсального світового культурного коду, відтворених та інтерпретованих у різних формах. Серед таких інтертекстем вирізняємо передовсім нетранслітерні, як-от: *Omnia mea mecum porto* (6) (пор.: *Усе своє ношу з собою*); *Знать бы, где упадешь...* (8) (пор.: *Якби знав, де впаду, той соломки послав би*); *The wood and the leather the club and shield/swept like a wave across the battlefield* (6) тощо. У першому разі маємо наявне загальновідоме афористичне висловлення, що стало прецедентним феноменом, є універсальним кодом. Афоризм приписують грецькому філософові VI ст. до н. е. Біанту. Коли перське військо напало на місто Прієну, мешканці його, рятуючись від ворога, втекли, забравши своє майно. Біант також залишив місто, але без речей. Коли його запитали, чому він нічого не взяв, він відповів: «Усе своє (майно) ношу з собою», що означало: «лише духовні цінності є справжнім багатством».

У другій ситуації представлено російськомовний народний афоризм у скороченому вигляді, що функціонує і в українськомовному паремійному корпусі зі значенням «хто-небудь не зміг передбачити всіх негативних наслідків і гірко про це шкодує». Зауважимо: прецедентні висловлення на зразок прислів'їв і приказок цитуються часто, що ми простежимо не лише серед універсальних, а й на прикладі національно маркованих цитат.

Останній узято з пісні «Iron hands» британського рок-гурту Dire Straits. Використаний для епіграфа фрагмент якнайяскравіше налаштовує на

сприйняття подальшого опису поля бою. Вступаючи в діалогічні зв'язки, текст розділу асоціюється з подіями Майдану, коли працівники міліції били студентів.

Подекуди в сучасних текстах фіксуємо використання «чужого» неукраїнськомовного тексту, який, своєю чергою, апелює до іншого «чужого» тексту: У *«Воскресенні»* Лев Миколайович чітко й зрозуміло нагадав про це в розділі 28, цитуючи Євангеліє від Матвія: *«Тогда Петр приступил к нему и сказал: «Господи! Сколько раз прощать брату моему, согрешившему против меня? До семи ли раз? Иисус говорит ему: не говорю тебе: до семи, до семижды семидесяти раз»... От і все. Такий Закон (8)*, де Валерій Макеєв відсилає читача до Лева Толстого, який послуговується цитатою з Євангелія від Матвія. Таке своєрідне резонування змісту цитати наголошує на провідній її ролі в аналізованому тексті, на ідеї милосердя, що пропагується прототекстом.

Російськомовні цитати використовують насамперед із сатиричною метою: *«Воно поштового ящика покрасило в синє та жовте, сала-почеревини врізало і вже думає, що патріот. А само виїде до річки, шашлика зажире і слухає «младший лейтенант, патанцуй са мной». Да, да, брат, ти не віриш, а воно стакан заковтне і слухає алиє рози, чи белиє, чи які там вони не є, а воно розвісить вуха і слухає. Біда, брат, біда» (14); Увімкнули магнітофон, і невідомо чий голос – чи то жіночий, чи мо' чоловічий, чи ліліпутський – завів «Белиє рози» (14)*. Такі цитати, вочевидь, висміюють і засуджують описуване явище, на що вказує й неповне відтворення мовою оригіналу, ілюструють експресивно-оцінну функцію, є атрактивними, тобто привертають увагу читача. Пародійне транслітерування замість перекладу використовують і інші митці: *...Яке ти маєш право тут сичати / Про те, що «ущемляют твой язык?»... Не будеш ти ділити мою землю «Введенієм іного языка!» Ми – сліпці на дорогах своєї ж країни... (9, с. 123)*. Таку ж форму інтертексту у свій роман інтегрувала Л. Мусіхіна у фрагменті *От вони там бухають, гецають під «калінку-малінку» (9, с. 74)*. Іронічним є й інтертекст, що містить нетранслітерний наратив російського телебачення: *...там зібралися противники євроінтеграції*.

*Переважаю бабці й дідусі, які кричали, що їм «прогнившая Европа и даром не нужна, там одни наркоманы и педерасты»* (9, с. 50). Гасла антимайданівців, ополченців і пропагандистів часто передаються саме через нетранслітерні цитати: *Выродки бандеровские!* (9, с. 67). Вислів, що побутує у нетранслітерній формі й, зокрема через це характеризує своїх носіїв як тих, хто здійснює щось таємно, а отже, незаконно: *...й не хвилюватися, що до палати будь-якої миті завітають із десятків «борців» і «без шуму и пыли» винесуть у невідомому напрямку* (9, с. 187).

С. Лойко не став перекладати афористичне висловлення, а увів у контекст твору в традиційному англomовному варіанті “*The last but not the least*” (6). Проілюстрований вислів в українській мові може бути інтерпретований по-різному, ситуативно, залежно від інтенцій мовця, тож автор, зберігши сталість, підкреслив запозиченість цитати й актуалізував її фатичну функцію.

Часто письменники вступають у своєрідну гру з читачем, використовуючи не відповідники, а транслітеровані зразки: – *Постраждає багато невинних людей, – зітхнув полковник Мирон. – А ля гер, ком а ля гер, – Гарун сів на ринь біля Мирона й поклав йому руку на плечі. — Ми повинні це зробити, Женя* (10, с. 211). Такий інтертекст актуалізує французьку приказку *A la guerre comme a la guerre*, що має відповідник *На війні як на війні*, який неодноразово використовувався як інтертекст у нових текстах, часто назвах, наприклад, фільмів. Такі зразки викликають найрізноманітніші асоціації в читачів, сприймаються як так звані «цитати для читача», якому складно визначити напевне про те, до якого з претекстів (чи до кожного з них) апелював автор.

Отже, нетранслітерні цитати є одним із механізмів актуалізації інтертекстуальних зв'язків у сучасних творах воєнної тематики, здатні викликати найрізноманітніші асоціації й мати різне функційне навантаження.

## 2.4. Національно прецедентні цитатні інтертекстеми

Національно прецедентні цитатні інтертекстеми актуалізують дискурс, зрозумілий і близький лише певній соціальній групі, здебільшого об'єднаній етнічною належністю. У власне українському дискурсі реалізовано широке розмаїття тем і аспектів людського існування. Так, автори апелюють до культурних кодів, пов'язаних з політикою, воєнними станом і подіями країни, соціально-побутовими нюансами життя, народнопісенною творчістю, здобутками української літератури.

Прикладом літературної національно прецедентної інтертекстеми першочергово є цитати з творів літератури різних періодів, як-от: *«Матінко рідна, – подумалося мені – це ж вони дістались до мого села і тепер ми його визволятимемо»... Та ні, не може бути! Але ж диви, як буває – точнісінько наша хата й ті самі тополі... А потім у мені озвалися слова В. Симоненка, які того дня ще не раз озивалися: «І якщо впадеш ти на чужому полі, прийдуть з України верби і тополі, стануть над тобою, листям затріпочуть, тугою прощання душу залоскочуть» (14); Узяв і доточив епіграфа: *Ми працю любимо, що в творчість перейшла, / І музику палку, що серце ніжно тисне. / У щастя людського два рівних є крила – / троянди й виноград, красиве і корисне* (14); І на підтримку цього внутрішнього супротиву в пам'яті спливають рядки: *«... Я син народа, / Що вгору йде, хоч був запертий в льох. / Мій поклик: праця, щастя і свобода, / Я є мужик, пролог, не епілог»* (Іван Франко. *Декадент. 1896*) (8). Такі цитати виконують передовсім ідентифікаційну й фатичну функції, знаходячи «свого читача», здатного прочитати застосовані культурні коди, знайти зв'язок з претекстом, сформувані у свідомості дискурс між двома текстами: новим та прототекстом. Перша з наведених цитата апелює до архетипного образу рідної домівки, до почуттів, що викликає цей образ, висвітлений зокрема у «вербах і тополях» – образах, дібраних для контексту Василем Симоненком, висвітлених крізь призму мислення військового. У другому разі взято за епіграф вірш Максима*

Рильського «Троянди й виноград», що вдало поєднується з запропонованим текстом. Ми схильні вважати цей інтертекст прикладом паратекстуальності за Ж. Женеттом, адже цитата не стає епіграфом до безпосередньо тексту, у який залучена у структурно-композиційному аспекті, не узагальнює цей текст, розкриваючи його ідейно-тематичний зміст. Але витворює у свідомості читача текст, що міг би бути під цим епіграфом, який вписаний у новий текст. Звідси, відповідно, і паратекстуальні зв'язки з цитатою. Окрім того, він характеризує персонажа, який цитує неокласика М. Рильського. Авторитетною є третя цитата, що підтверджує думку автора, який в епілозі заперечує відчуття завершеності, у дописаному сюжеті вбачає початок історії, зокрема української, тому й вдається до цитування Івана Франка, вказуючи джерело і навіть рік написання претексту, що мало б продемонструвати: навіть більш ніж сто років тому хтось хибно вбачав в історії України кінець. Факт цитування вірша «Декадент» означає віру, оптимізм і у воєнні часи бачити світле майбутнє, прагнення йти до нього так, як це робив Каменярь.

До Шевченка, як поета народного, обов'язково апелюють у текстах досліджуваної тематики чи то через натяк, чи то через пряме цитування. Оскільки цей розділ присвячено експлікованим інтертекстам, звертаємо увагу на референції та цитування, як-от, наприклад, у контексті: *Було колись в Україні, ревіли гармати. / Було колись та затихли, хто ж буде стріляти?! / Чорне поле, чорне стерня лиш лобода в'ється. / Голод, холод... десь далеко чорт чорту сміється* (11, с. 68), де Юрій Руф не лише цитує Шевченковий текст, а й відтворює стилістику, ритм, запозичений з протоджерела; *Той самий Шевченко, у якого «садок вишневий коло хати», «по діброві вітер виє, гуляє по полю». Тільки у плесрі був ніби якийсь інший Шевченко, не шкільний, але вельми близький саме тут і зараз. Пор.: «Ой Богдане, Богданочку, / Якби була знала, / У колиці б задушила, / Під серцем приспала. / Степи мої запродані / Жидові, німоті, / Сини мої на чужині, / На чужій роботі. / Дніпро, брат мій, висихає, / Мене покидає, / І могили мої милі / Москаль розриває... / Нехай риє, розкопує, / Не своє шукає, / А тим часом перевертні / Нехай підрастають / Та допоможуть москалеві /*



*Господарювати, / Та з матері полатану / Сорочку знімати. / Помагайте, недолюдки, / Матір катувати»* (9, с. 134–135). Акцент на тому, що вірш не належить до шкільної програми, додає усвідомленості й зрілості у світосприйнятті персонажа, актуалізуючи таким чином характеротвірну функцію інтертексту. У контексті реалізується й змістотвірна функція цитати, почасти Шевченкової «Розритої могили», почасти однойменної пісні гурту «Кому вниз», на що авторка завчасу вказує: *наслухавшись улюблених «Кому вниз», гарантовано вистойи на барикаді* (9, с. 134), адже поезія актуалізує історичний контекст угоди з Московією, укладеної ще Б. Хмельницьким, якого нерідко звинувачують у сучасному російсько-українському конфлікті.

Іронічною є розмова двох персонажів, насичена цитатами з «Енеїди» Івана Котляревського. Вочевидь, цитованим стає вже пародійний твір, бо ж «Енеїда» Вергілія була претекстом бурлескно-травестійної поеми батька нової української літератури. Пор.: – *Що давали на вечерю? / – Голубці, вареники... уманське пи... пирожне. / – Тістечко? / – Ну, так, уманське тістечко... жигулі... жи... жи... жиле... / – «І їли бублики, кав'яр...»* – Ангел уже починає кепкувати з мене і цитує Івана Петровича. / – *Пили сикизку, деренівку, дулівку кримську, що там ще? / – «Но зла Юнона, суча дочка, розкудкудакалась, як квочка...»* / – *Мушля, йди спати!* / – *«Енея не любила – страх; давно уже вона хотіла, щоб його душка полетіла к чортам...»* / – *Відбій, Мушля, відбій!* (14). Порушуючи певною мірою лінеарність реплік, перемішуючи їх з цитатами, автор застосовує інтертекстуальність із ігровою функцією.

Гоголівського «Тараса Бульбу» актуалізовано не лише в референціях. Так, наприклад, натрапляємо на трансформовану цитату: *...потім визвірився на його «сина» Андрія, сказав, що він його породив (як актора, звичайно), він його і вб'є* (14).

Цитують у постмодерних творах воєнної тематики і менш відомих письменників, що хоч і не стали класиками, але мають не менш гідні здобутки. Так, яскравою є цитата Анатолія Лупиноса «Ми випрягли волів, перевернули плуга» у фрагменті: *Сотня і нині не здається. Бо «Життя триває. Точиться*

*війна*». Аби гармонійно ввести в текст поезію Віталія Коротича, Ю. Мусіхіна спершу подає дещо трансформовану референцію до неї: *але одного разу все змінилося. Несподівано. Раптово... **Переведи мене через Майдан, брате. Мені страшно...*** (9, с. 7). Авторка висловлює прохання про допомогу, радше не фізично перейти площу, а пережити буремні події, що відбувалися з листопада 2013 року по лютий 2014 року. Далі ж письменниця подає повний текст вірша, до якого апелює, розкриваючи контекст, з яким встановлює міжтекстовий зв'язок навіть для того читача, який не був знайомий з «Останнім проханням старого лірника» – віршем повним безнадії, що яскраво доповнює, наснажує емоційно страх, який висловлює персонаж у попередній цитаті.

Цікавим є узагальнення мотивів української літератури в контексті *Що більше вдавався в суть навіть найпрогресивніших російських текстів, що активніше їх аналізував, то більш явною ставала різниця між російським і українським типами мислення... Для українців проблема пресингу держави на особистість ніби й існує, але вона майже ніколи не є домінантною, увага швидше зосереджена на подоланні (підкреслення наше) цього тиску. Тож виходить на одне: велич особистості, яка бореться... І тому нам на лихо часто трапляється підміна понять мученика і героя. І це, як не крути, недобре...*(9, с. 60).

Назва твору В. Шкляра «Дума про братів азовських» також є інтертекстом. Ми бачимо не лише натяк на жанр, що корелює з зазначеним у назві (хоч, звісно, спільне в думи як жанру та «Думи...» В. Шкляра не все), що актуалізує архітекстуальність за Ж. Женеттом, а й із козацькою «Думою про трьох братів Азовських».

Яскравою національно прецедентною цитатою є неодноразова згадка Декалогу націоналіста. Десь він стає референцією: *зліва, де серце, на його тілі був витатуйований увесь **декалог українського націоналіста*** (14); *... а тоді скотчем причепив аркуш біля «Декалогу», який, до речі, теж був переписаний його рукою* (9, с. 120); *І кличе Декалог на зжовклому папері...*(11, с. 135), а десь цитується: *... застряг осколок якраз на тому місці, де під захисною пластиною*

було написано: *«Здобудеш Українську Державу або загинеш у боротьбі за неї»*... (14); *Зупиняється, і я читаю на його худому, м'язистому торсі слова, які знаю напам'ять: «Не дозволиш нікому плямити ні слави, ні честі Твоїї нації»* (14); *більше слухайте, менше говоріть. Словом, усе як у Декалогу. – «Про справу говори не з тим, з ким можна, а з тим, з ким треба»?* – *Саме так* (9, с. 80); *...і літери на його торсі теж стрибають, але я легко прочитую: «Будь гордий з того, що ти є спадкоємцем боротьби за славу Володимирового тризуба»* (14). Такий інтертекст відображає ідеологічну основу світогляду персонажів, виконує передовсім змістотвірну функцію.

Письменники широко використовують фольклорні джерела, серед яких прислів'я й приказки посіли чільне місце: *... воно ж городському найдужче пасує. «А нам, сільським, як корові сідло»*, – казала тітка Марія (14); *Мені за шкуру залили сала, і я хочу щось зробити* (9, с. 11); *І Гнат не винуват, і Килина не винна, тільки хата винувата, що пустила на ніч Гната* (14); *Хоча, думаю, без добре тренованих «тітушків» не обійшлося, бо все надто шите білими нитками* (9, с. 13); *Ні з пса солонини, ні з зятя дитини* (4, с. 28); *... бо як сказав мій батько, вимахав вище конопель, а в голові джмелі* (14); *Накрив мене моїм же мокрим рядом* (14); *...хотів здаватися мужнім, але насправді був дитиною, в якій під носом іще на вус не засіялося* (9, с. 202); *Рада б, казав той, душа в рай...*(14); *Тепер укусіть себе за одне місце. Тепер на кутні посмійтеся* (14); *Глянь на вид та й кажи, що Свирид* (14); *Був також не в тім'я Битий* (14); *Щось робиш по 12 годин на добу, товчешся, як Марко по пеклу, та все одно відчуваєш провину за те, що не там, на фронті* (9, с. 6) і т. ін. Зазначимо: крайня приказка виникла на основі українських легенд про Марка, який зрадив Христа, за що був покараний і приречений безупинно ходити під землею навколо стовпа. Образ Марка став продуктивним інтертекстом для багатьох як фольклорних, так і літературних творів. Пор.: *«Марко проклятий»* О. Стороженка, *«Марко в пеклі»* І. Кочерги.

Окрім прислів'їв і приказок серед цитованих фольклорних творів натрапляємо й на відому лічилку, щоправда, дещо трансформовану: *...Висока-*

*висока гора, вся у гострих скелях, а з неї котиться Танасиха, як ота торба з високого горба, котиться... (14).*

У романі «Коли захиталося небо» Лілія Мусіхіна, посилюючи експресивно-оцінну функцію, використовує одразу кілька приказок подібної конотації, підкреслюючи глибину загального рабського мислення громадян, сформованого тиском тоталітарної системи застосовуваного радянською владою: *Бо казали наші бабусі, викохані своїми матерями в дусі рабської покори: «Хто терпен, той спасен», «За терпіння дає Бог спасіння», а дідусі повторювали, налякані ГУЛАГами, масовими розстрілами та депортаціями: «Моя хата скраю, моя хата скраю...», закривали очі на все» (9, с. 6–7).* Крайня приказка, як відомо, репрезентована не повністю, а з повтором першої частини, вона має традиційне продовження «ворога першим зустрічаю» замість загальновживаного «нічого не знаю». Тож можемо припустити, що письменниця нібито вловлює момент зміни семантики приказки.

Народна легенда, яку пов'язують з віруваннями слов'ян (але не тільки!), подана як епіграф до тексту «Чорне сонце. Дума про братів азовських»: *Наприкінці третього тисячоліття до Різдва Христового, коли Земля вступала у Сварогову ніч і насувалися зловісні часи, волхви-укри постановили відкрити для свого племені таємницю сакрального знаку Чорне Сонце. Саме цей магічний символ здатний був дати людям нове джерело енергії, аби вони вистояли в годину найтяжчих випробувань. Цей знак забезпечував тісний зв'язок із предками, а отже, давав особливу силу та витривалість. І горе було тому, хто не чув голосу прабатьків, голосу рідної крові. Чорне Сонце спалювало йому душу (14).*

Окрім приказок і прислів'їв, легенд і переказів актуалізуються й афористичні висловлення видатних людей, як-от, наприклад, у непрямій цитаті: *Чомусь згадалися слова Степана Бандери, що настане час, коли один скаже «Слава Україні!» і тисячі у відповідь промовлять «Героям слава!» (9, с. 109–110).*

До фольклорних джерел уналежнюємо й народні пісні, активно використовувані сучасними письменниками як інтертексти. До прикладу, народна пісня про кохання «Цвіте терен» стала лейтмотивом цілої сюжетної

лінії Ірини Ясинської з роману С. Постолювського «Ворог, або Гнів Божий». Дії героїні важко зрозуміти, доки не з'ясується, що керувало нею зражене кохання, якраз є мотивом народної пісні: *Рита розплакалася і заспівала пронизливим, ладним зірватися кожної миті на крик, тремтячим голосом: Цвіте терен, цвіте терен, / А цвіт опадає. / Хто в любові не знається, / Той горя не знає. / А я, молода дівчина, / Та й горя зазнала... І тоді Ірина зрозуміла, що з її очей теж полилися сльози і вона так само заспівала разом з подругою, виливаючи в тяжке повітря літньої спеки увесь біль і тугу розбитої жіночої долі* (10, с. 265).

Характеротвірну функцію актуалізує інтертекст, який автор спершу вводить через референцію: *Особливо коли ми з його ж таки земляком і товаришем Миколою Вечором, котрий приїздить до нас разом з Андрієм, заводимо «Тиха, тиха надворі погода, та й немає милого з походу», але одразу ж розширює до цитування (зокрема й непрямого), устанавлюючи діалог з читачем: Потім той милий таки повертається з походу і застає свою кохану з дитиною на руках. Пор.: Здрастуй, мила, здрастуй чорнобрива, Чия в тебе на руках дитина? / А вона й каже: Була в мене циганочка Дуня, Вона в мене дитину забула. / Він не вірить: Брешиш, мила, брешиш, чорнобрива, Не така циганська дитина, Бо циганське чорне та патлате, А це біле, біле гарнувате. / Тоді ревнивець, не в тім'я битий, геть притискає кохану до стінки: Давай, мила, коника сідлати Та й поїдемо циганку шукати. / Вона бачить, що вже не викрутиться, та й каже: Був у мене козак аж три ночі, Він покинув свої карі очі»* (14). Інтерація з читачем, що нібито стає учасником розмови, у якій переказують історію того козака з пісні, розкриває характер Штепи, який, власне, і зініціював спів і який співчуває кожному персонажеві, навіть вигаданій циганці Дуні.

На народну жартівливу пісню натрапляємо в контексті: *Ой ти Мусій, ти Мусію, / Чи ти бачив чудасію, / Як чоловік за хатою /Ловить рибу лопатою?* (14).

Письменник часто вдається до цитації народних пісень, репрезентуючи не лише найвідоміші, а й ті, що для багатьох читачів стануть відкриттям.

Наприклад: *Переморгнувшись із Миколою Вечором, ми майже в один голос ушкварили «Як служив я в пана»...* А далі автор використовує трансформовану цитату: *а тоді замість теляти, яке хвостом метля, ми доточили свої слова, і вийшло: Як служив я в пана / та й п'ятеє літо – / Заслужив я в пана / лебедя за літо. / А Карлуша пиво глушить – / У-у-уманське пиво! / І живе він у вольєрі / Вільно й щасливо (14).*

Уплітаючи інший народно-пісенний інтертекст, В. Шкляр характеризує не так персонажа, як витворює за допомогою цитати зміст (змістотвірна функція інтертексту): *Ой чи воля, чи неволя, / Ніхто не зна мого горя, / В мене горе не яке, / В мене горе велике.*

*Співаючи, вона не думала про своє горе, а тільки про цю пісню, що жила окремо від Танасихи, хоч народжувалась у ній: З горя ніженьки не ходять, / Білі ручки ділечка не роблять. / Ой піду ж я у садочок / Нарву собі ягідочок. / Ой чи рвала, чи не рвала, / Соловейка розпитала: / «Соловейку сизокрилий, / Скажи правду, де мій милий?».*

*Народившись у Танасисі, пісня відокремилась од неї, розірвала пуповину і полетіла собі у світ, а Танасиха знов зосталась сама... (14).*

Народна лемківська пісня «Пливе кача» у трансформованій цитаті посилює емоційне навантаження епізоду, прив'язуючи її до образів хлопців, з якими у романі прощалися їх побратими: *Гриміли прощальні сальви і по Тисині пливло кача, пливло в таку даль, якій ніхто не знає кінця (14); Пливли, як прадавні воїни в човнах, у своїх трунах, накритих прапорами, на хвилях людського моря. І лунав над Майданом їхній реквієм: «Ой, пливе кача по Тисині...» (9, с. 32).* Зазначимо, що якщо перший інтертекст містить натяк на пісню, то другий цілком експліцитно демонструє і прототекст, й умови виконання, що назавжди закріпилися у свідомості українців.

Музичні цитати доповнюють і зразок, що актуалізує національний славень: *А хтось, глянувши на «тітушню» з Маріїнського, що тепер була разом із «Беркутом», затягнув: «Ще не вмерла України ні ні воля...». А за ним підхопили всі, хто лише міг: «Ще нам, браття українці, усміхнеться доля. /*

*Згинуть наші вороженьки, як роса на сонці, / Запануєм і ми, браття, у своїй сторонці»* (9, с. 165).

До механізмів актуалізації інтертекстуальних зв'язків зараховуємо й лозунги, виголошені прихильниками обох сторін, наприклад: *Слава Україні! Слава нації!* (9, с. 27); *Банду геть! Яника на йолку!* (5); *Юлі – волю!* (9, с. 71) *Фашизм не пройде!* (6); *Как же мы вас, хохлов, ненавидим* (9, с. 67); *Нам не надо в «гейрону», Янукович – наш президент* (9, с. 87). Такі цитати асоціюються з певними ситуаціями, що стали прецедентними для української спільноти. Контекст на зразок *А сцена танцювала. Під нею гріючись стрибала молодь і вигукувала: «Хто не скаче, той москаль!»* (9, с. 140) актуалізує висловлення, що стало національно прецедентним.

Конституція України, як важливий законодавчий документ, у певних контекстах також стає джерелом міжтекстових запозичень, як-от у поданій перецитації: *І тому люди вважали, що мають повне право вимагати його звільнення, оскільки єдиним джерелом влади, принаймні так зазначено в Конституції України, є народ* (9, с. 131).

Варто зауважити, що, окрім згадуваних вище інтертекстом, нерідко трапляються цитування дописів із соцмереж, як-от в романі Лілії Мусіхіної. Так, скажімо, певну частину складають її ж дописи, а події першої ночі на Майдані авторка супроводжує цитатами громадських активістів, серед яких журналісти, артисти, бізнесмени з соцмереж «Фейсбук» і «Твіттер»:

*Віталій Уманець*

**УВАГА! ПРОШУ ВАС ПОШИРИТИ!**

*Очевидиця штурму Євромайдану, яка була в самому пеклі, під монументом Незалежності, повідомила мені таку інформацію...* (9, с. 55); *Марія Лебедева. Автобуси «Беркута» по всьому центру, во всіх ключових точках, зверху і знизу...* (9, с. 56); *Ruslana Lyzhychko. Нам надійшла інформація, що в Михайлівський собор їде загін міліції. Ми ховаємо людей в іншому місці і свідомо не називаємо його.*

*Журналісти! У Михайлівському соборі є координатор, який вас зорієнтує* (9, с. 56); *Махут Кудумєтс. Вже другу годину стоїмо під Шевченківським райвідділком. Тут перебувають близько 30 людей з майдану, серед яких мій друг. Всі побиті. В деяких переломи...* (9, с. 56); *Колеги політики, зневіра – це коли побиті люди масово відмовляються писати заяви в міліцію та ховають свої обличчя* (9, с. 56). Важливі функції таких цитат, на нашу думку, – композиційно-текстотвірна й змістотвірна, адже вони стають безпосередньою частиною сюжету, при тому роблячи його структуру цікавішою, об’ємнішою.

Національний контекст актуалізований і через традиційні вірування й обрядовість: *Збираюся маланкувати, аби сказати в очі упирям усе, що думаю. На Маланці я буду бабою – праматір’ю, яка прийшла сказати нерозумному нащадку... про тих, кого він забув, про тих, про кого не хоче і не вмє думати* (9, с. 21); *Різали сміттєві пакети на бороди Дідові і Жиду, із пластикових пляшок майстру вали рила і роги чортам, плели хвости із шнурівок, розмальовували одне одному обличчя й шукали кожухи... Циганка носила перед вевешниками дровняку-дитину і шукала, хто з них – її батько...* (9, с. 146).

Цікаво, що в контексті класифікації за когнітивною складовою часом натрапляємо й на ту саму «цитату для читача». Це стається з огляду на появу нових стійких висловів у суспільному контексті, які не мали жодного додаткового смислового навантаження в період створення тексту, але набули його на момент прочитання. Так, у контексті... *вона, вичерпавши всі стратегії повномасштабного вторгнення в його життя, тихо зникла*» (4, с. 205) виокремлене словосполучення у 2019-му році (рік виходу роману з друку) не мало того значення, яке має у 2022-му, коли стало, вочевидь, прецедентним висловленням, закріплюючи за собою чимало конкретних сюжетів, пов’язаним із розширеним військовим нападом росії на Україну.



## Висновки до другого розділу

Проаналізовані інтертекстеми, уналежнені до експліцитних, найчастіше актуалізуються у формі епіграфів і цитат як дослівних, так і трансформованих; часто трапляються й референції. Їхня джерельна база доволі строката: літературні (прозові та поетичні; зі світової, української і навіть радянської й російської; нетранслітерні й інтерпретовані чи то шляхом транслітерації, чи то через переклад); нелітературні (фольклорні, міфологічні, кінематографічні, музичні, зі сфери театру, образотворчого мистецтва, суспільно-політичних прецедентних ситуацій). Усі інтертекстуальні зразки виконують переважно експресивну функцію, оскільки сприяють самовираженню того чи того письменника, репрезентують його власну позицію.

Такі інтертексти апелюють до читача, передбачаючи його оцінку того чи того інтертекстуального явища (апелятивна, атрактивна функція), мають на меті встановити контакт із читачем, знайти точки дотику світоглядів автора й читача (ідентифікаційна функція), передбачити прийняття ним авторської позиції (фатична функція), образно, висловлюють, маскують табуйовані або неприємні назви, події (евфімістична), демонструють взаємозв'язок з текстом джерелом (метатекстуальна функція), стають допоміжними у творенні характерів персонажів та ставленні до них, зображуваних подій (характеротвірна та експресивно-оцінна функції), корелюють з окремими уривками тексту (розділами) як частинами цілого контексту, з усім текстом, (композиційно-текстотвірна функція).

## РОЗДІЛ 3

### РЕМІНІСЦЕНЦІЇ Й АЛЮЗІЇ ЯК МЕХАНІЗМИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

#### 3.1. Ремінісценція й алюзія в аспекті теорії інтертекстуальності

Ремінісценція й алюзія як натяк на «чужий» текст дають змогу тому чи тому письменникові викликати в читача необхідні (за авторським задумом) асоціації й уявлення про ситуації, наповнюючи текст не словами, а змістом. Вони, як уже зазначалося, часто залишаються непоміченими, а подекуди й невпізнаваними. Цей натяк стосується як мистецьких творів, так і певних особистостей. У такому разі предмет обговорення співвідноситься з конкретною ситуацією без згадки про текст чи його автора, а словесний натяк має потужніше інформаційне навантаження, значно вагомніше, ніж саме оформлення.

Згідно з класифікаціями, алюзії диференціюємо як літературні й інтермедіальні. Літературні користуються увагою сучасних авторів, є класичними й подекуди обов'язковими, адже інтертекстуальність насамперед – це міжтекстова взаємодія. З них можна виокремити групу міфологічних алюзій, які міститимуть біблійні й античні тексти як джерело запозичень. Популярністю користуються й нелітературні алюзії, серед них історичні зразки, що актуалізують історичні образи й події; алюзії на твори образотворчого мистецтва: живопис, скульптуру тощо; суспільно-політичні, що апелюють до персоналій і ситуацій, наявних у конкретному суспільстві; кінематографічні, пов'язані з відтворенням того чи того елемента мистецького твору; музичні, що актуалізують у свідомості читача музичний образ претексту. Варто зазначити, що історичні й соціально-політичні алюзії корелюють між собою, часто є пов'язаними, а отже, їх об'єднаємо в групу історичних алюзій. Скажімо, літературні, міфологічні, історичні й соціально-політичні алюзії вживаються

значно активніше, відповідно, у цьому розділі детально розглядатимемо саме їх. Проте в жодному разі не залишимо поза увагою інших алюзійних зразків.

Проілюструємо на прикладах: *Ну чому перш, ніж разом врятувати світ, гарні хлопці у поганому кіно мають обов'язково спочатку **розбити одне одному пики?*** – з цим риторичним запитанням Олексій протягує Степану руку (6), де наявна алюзія на низку американських фільмів на кшталт «Капітана Америки» або сучасніших «Джентельменів», проте який фільм згадає читач – його особистий вибір; *Пролунає його улюблена музика з «Трьох мушкетерів» 1961 року* (6), де наявний натяк на музику Пола Місракі, написану до французько-італійського фільму Бернарда Бордері, знятого за мотивами однойменного роману Олександра Дюма; *... перемірjala кілька пар, зупинившись на одних – великих, на пів обличчя, які робили її схожою на черепаху з **мультфільму про левеня*** (10, с. 235), де алюзія актуалізує образ із радянського мультфільму «Про левеня і черепаху».

У контексті на зразок *На тисячі метрів довкруз усе було винищено війною, й іноді Олексію здавалося: це павільйон Голівуду для зйомок чергової стрічки про Другу світову війну. Все навколо було спотворено так вигадливо й креативно, що він не здивувався б, якби раптом з'явився **Спілберг** із чарівним словом «Знято!»*. І всі сепари й кіборги вкупі з ними пішли б змивати грим і споживати напої різної міцності. Але Спілберг не з'явився (6) спостерігаємо натяк на низку фільмів, створених за участі голівудського сценариста, режисера, продюсера й монтажера Стівена Спілберга, які характеризуються реалістичністю, похмурістю, напруженим сюжетом. Цей інтертекст, як і наступний, актуалізує прецедентне ім'я, щоправда, у наступному маємо імена найвідоміших акторів з бойовиків: *Його зовсім не приваблювала перспектива йти розбиратися з якимось там цивільним. Інше діло, якби то був **Ван Дамм** чи, принаймні, **Брюс Вілліс*** (3).

Контекст *Наївно вірили, що депутатська недоторканість допоможе їм, коли настане час «Х», сказати, як у «**Матриці**»: «**Кулі стоп!**»* (9, с. 179) апелює до здатності кіноперсонажа Нео зупинити кулі, такої необхідної у

справжньому бою. Більш мелодраматичний фільм «У ліжку з ворогом» актуалізовано у контексті: *Поштовхом для неї став фільм. Старий, ще дев'яносто першого року випуску, і Таня дивувалася, чому ж вона не подивилась його раніше, десять років тому. Головна героїня у виконанні кучерявої Джулії Робертс довгі роки жила з чоловіком-психопатом, але все ж знайшла в собі сили й наважилася на втечу* (4, с. 113).

Спостерігаємо й натяки на фольклорні твори, що актуалізують як універсальну, так і національну когнітивну базу, наприклад, у контексті *Але хто сказав, що Робін Гуд, ставши на стежку шляхетного розбою, теж не вирішував цим особисті проблеми?* (4, с. 184) прочитується англійський фольклорний сюжет про благородного розбійника, що інтерпретувався у величезній кількості книг та фільмів. А от у контексті *Словом, усе ще попереду, те все – тільки хороше, бо ж ніхто не загадує наперед собі лиха, а якщо якась біда й нависає хмариною над тобою, то лелієш сподіванку, що пройде вона стороною, як отой дощик у стародавній пісні наших пращурів-язичників* (14) очевидним є натяк на народну купальську (а пізніше і петрівчану) пісню «Що вже петрівочки дві неділечки», зокрема рядки «Ой посію рожу да над водою, Чи не піде дощик да стороною», що і є назвою давнішого варіанту твору. Алюзія на народну колядку «Добрий вечір тобі, пане господарю» наявна в тексті на зразок *Дорогою сміялись і співали про «три празники». І навіть четвертий, чи не найголовніший, – взяття Межигір'я* (9, с. 146). Повстанська пісня модифікована, але впізнавана у контексті *Пляшка за пляшкою / Коктейлі подавай, / Вкраїнський повстанче, / В бою не відступай!* (9, с. 160).

Народна пісня «Як служив я в пана» актуалізується в одному з проаналізованих текстів так само через алюзію, що натякає на сюжет пісні через окремі її слова, проте цілком передає й доповнює настрій роману, у який вмонтована: *... і в його очах було стільки смутку, що ми не могли не заспівати веселої... Ми співали натхненно, з душею, розгойдуючись на стільцях та зводячи високо вгору брови, і так проспівали до того місця, де наймит-нетяга уже заслужив у пана і курку-шабатурку, і качечку, і гусочку, й індика, тоді*

*проспівали повтор, як той індик дик-дик, дик-дик, а та гуся сю-ся, сю-ся, а та качка ка-ка, ка-ка, а та курка-шабатурка по садочку ходить та й ходить, а тоді замість теляти, яке хвостом метля, ми доточили свої слова... (14).*

Референцією до пісні Скрыбіна «Сам собі країна», зокрема її назви знаходимо в контексті: *...Сам собі Гетьманат, /Сам собі депутат... / Сам собі дикий степ, / Сам собі тихий сад, / Сам по собі Я, / Бо – Українець! (11, с 9).*

Отже, як свідчить проаналізований фактичний матеріал, імпліковані покликання на прототексти різного штибу є продуктивним засобом творення художнього тексту, невід'ємною та багатифункціональною частиною ідіостилю сучасних письменників.

### 3.2. Літературні ремінісценції й алюзії

Сучасні письменники активно послуговуються літературними алюзіями. Доволі зрозумілий чи й ледь помітний натяк на твір попередника доповнює ідейний, тематичний чи художній зміст тексту, у якому актуалізується. Наприклад: *Кіборги... орки... Що це за Братство Кінця якесь? – Кільця, – пробурмотів собі під носа Жмурков (6); «Беркути» скаженіли. Тепер вони ще більше були схожі на ватагу орків: лаялися, підстрибували, показували непристойні жести (9, с. 163); У своєму Ширі ми лад наведемо потім. Нам би з Мордором розібратися (9, с. 189), де спостерігаємо апеляцію до «Володаря Перснів» Дж. Толкієна; *...заздрив Патріарху, годинники якого мали властивість у потрібний момент ставати невидимими, як Чеширський кіт (6), де спостерігаємо натяк на текст «Аліса в країні чудес» Л. Керолла; Після того я ще заповзятіше накинувся на книжки («Ти з ними воюєш, як Дон Кіхот з вітряками», – не в лад жартував Петя Стоножко грамотними словами (14) – алюзія до роману М. Сервантеса «Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі», зокрема епізод, у якому головний герой боровся з велетами-вітряками.**

Твори української літератури актуалізовано в таких інтертекстах: *...паритися у вистеленій соломною печі, з якої ось таки взяли й вилетіли*

почорнілі від сажі **гуси-лебеді** змахуючи своїми важкими крилами (6), що містить референцію на автобіографічну повість Михайла Стельмаха «Гуси-лебеді летять»; *Я хочу відчувати биття сердець і гаряче дихання свого народу, бо він є і буде* (9, с. 14); *Ми Незалежні, час це зрозуміти! /Ми були, є і будемо завжди!* (11, с. 44), де міститься скоріше ремінісценція, несвідома згадка рядків *Народ мій є! Народ мій завжди буде! Ніхто не перекреслить мій народ!* з вірша Василя Симоненка; *Упевнений, що колись історики візьмуться за сухі підрахунки непрямих жертв війни...*(8) демонструє натяк на текст «Для вас, історики майбутні...» Є. Плужника. Алюзія на вірші соцреалізму, автори яких не здобули жодної слави, окрім схвалення партії, на противагу поезії В. Стуса, зокрема «Надворі дощ» та «У цьому полі синьому як льон» наявна в контексті: *Не ті вірші про народ, героїв праці й трактори на колгоспних полях, що їх змушували вчити у школі, а щось зовсім нове, ні на що не схоже і свіже-свіже... Про почуття, про дощ за вікном, про пророка, який плакав над щойно збудованим містом, про синє поле з тінями, що блукають...* (9, с. 44).

Контекст *Там п'ять жіночих дійових осіб, – уже сердитіше каже Ангел.*

– *А-а-а-а... В «Шельменку»? ... Дякую!*

– *Особливо небезпечні там дві. Прісенька й Евжені. Ще, може, покоївка Мотря, але то вже залежатиме від актриси. Найбільша хвойда Евжені, вона таке з себе корчить, що постійно зривається на покручену французьку. Ти її не виправляй, не викрикуй із зали, бо так у Квітки-Основ'яненка (14) актуалізує образи, створені Г. Квіткою-Основ'яненком у п'єсі «Шельменко-денщик», до того ж робить натяк на мову персонажів, що з метою реалістичності не відшліфовується до літературної норми, а навпаки, відтворює нюанси живого мовлення тогочасного населення.*

Апелюючи до мови твору батька нової прози в українській літературі, В. Шкляр вміло демонструє мовну ситуацію визволеного Маріуполя й окремо розкриває образ тамтешнього (уявного) директора культури:

– *У Маріуполі є чимало людей, які хочуть дивитися вистави українською мовою.*

– У нас рускоязычний город, – сказав він.

– Ні, – заперечив я. – Маріуполь розмовляє південно-східним наріччям української мови. Так, лексика переважно російська, але фонетика, синтаксис українські з деякими грецькими впливами...

– Ви, Григорію Олександровичу, схитрували. У цій п'єсі лише один персонаж розмовляє українською. А решта цвенькають по-московському.

– А от і ні, ви помиляєтеся! Там жодна душа не розмовляє російською.

– А якою ж?

– Там говорять південно-східним наріччям української мови, – дав мені в дихало Чекаленко моїми ж словами. – Адже ця говірка поширена не лише в Маріуполі, але й на Слобожанщині – батьківщині Квітки-Основ'яненка (14).

У контексті на зразок ...наказ є наказ (6) актуалізовано образ ліхтарника з «Маленького принца» Антуана де сент Екзюпері, який так коментував власну діяльність і радше смиренність, ніж приреченість.

Цікавим є натяк на оповідання Гі де Мопассана «Гарсоне, кухоль пива!»: Один (університетський викладач головного персонажа) походжав по аудиторії, недбало склавши на грудях руки, і розповідав про Мопассана треба вимовляти **Гю де Мопассан**, а не **Гі**, – зауважив Геннадій Петрович. – У нас прижилася неправильна форма, але ж ми з вами філологи), а другий, його «альтер его», стояв біля підвіконня, дивився на першого, схвально киваючи головою і танув од втіхи. Він, цей другий Геннадій Петрович, – подумки я вже називав його **Гю** – просто не зводив закоханих очей з першого – цей нехай буде **Гі**... (14). Очевидно, така інтертекстема виконує характеротвірну функцію, адже розбіжність в артикуляції французького прізвища мовою оригіналу та у традиції транскрибування в українській мові лише сприяє яскравому створенню роздвоєності персонажа викладача. Зважаючи на біографію Мопассана, зокрема на спадковий психічний розлад чоловіка, його хворобливу любов до самотності, що прогресувала в останні роки його життя (5), примітним є те, що в персонажа Геннадія Петровича сталося не роздвоєння на різних особистостей, а саме самодублювання задля самоспоглядання й самозамилування.

Самозакоханість посилюється з апелюванням уже до конкретного оповідання. На передній план виходить не ідейно-тематична складова згадуваного тексту, а конкретна лексема «кухоль»: *Він зайшов до кав'ярні, – переповідав Гі сюжет Мопассанового оповідання, – покликав гарсона, замовив склянку пива. І тут сталося несподіване. – Кухоль! – пролунало з «камчатки»* (14). Зважаючи на те, що оповідання в назві має лексему «кухоль», а не «склянка», розуміємо, що ця алюзія сприяє образотворенню Геннадія Петровича. Така інтертекстема актуалізує мопассанівського персонажа – Жана де Барре, який вражає своєю цілковитою байдужістю і до себе, і до світу.

Легко впізнаваним є натяк на Шевченкове «У кожного своя доля і свій шлях широкий», який актуалізує вибір життєвою шляху в такій ситуації: *...це було перехрестя життя: в одну сторону дорога йшла на блокпост чеченців, в іншу – наш шлях... У кожного своя дорога... Яка з них наша?* (8). Апелює до Шевченка і такий контекст: *Ось так я іноді бачу наше життя. Прокинуся – нема нічого, як казав Тарас, чия книга єдина вціліла на пожежі в Широкинській бібліотеці. І в тому я бачу знак* (14), що певною мірою актуалізує мотив низки Шевченкових творів, водночас нагадуючи рядки *Дивлюся я – Нічого не бачу... Прокинуся... серце плаче – І очі заплачуть»* з поезії «Невольник».

Роблячи натяк на «Колодязь і маятник» Е. По, що мало налаштувати на найстрашнішу розв'язку, С. Лойко максимально виявив алюзію, назвавши автора і твір: *Крізь діри в іржавому залізі над головою пробивалися промені світла. Усе було як у голлівудських бойовиках, з точністю до найдрібніших деталей. Спасибі, хоч не так, як у його улюбленому оповіданні «Колодязь і маятник» Едгара Алана По... Сутінки згущуються над Толедо, пардон, над Солегорськом* (6). Творчість американського письменника стала прототекстом і для Б. Жолдака: *Змалку його дуже хвилювала загадка «Порожньої кімнати» Едгара По, де стався незрозумілий злочин усередині замкненої кімнати; й Жоріку несподівано блиснула думка, що він щойно повторив давній літературний подвиг засновника детективного жанру* (3), де вловлюємо натяк на оповідання «Вбивство на вулиці Морґ», що стало першим детективом світу,



літературним подвигом ще й з особливою схемою розгортання сюжету, що називають «вбивством у зачиненій кімнаті», яку Едгар По використав не першим, але вперше з таким беззаперечним успіхом.

Назва одного з розділів твору В. Макеєва «У колі першому» водночас є і референцією на однойменний роман О. Солженіцина, у якому перше коло – вельми позитивне становище для ув'язненого, й алюзією на «Божественну комедію» А. Данте, адже кола пекла в полоні саме починалися: *У романі, пояснюючи химерну назву, автор розповів, що є декілька рівнів зони, і «коло перше» – це найбільш респектабельний рівень, коли ув'язнених об'єднували в «шарашки» для виконання важливих державних завдань. У лікарні, мабуть, було моє перше коло полону (8).*

А от підзаголовки роману «Коли захиталося небо» – «V» означає «вільні» актуалізує антиутопічний політичний трилер «V» означає «вендета» або ж однойменний комікс – його екранізацію, залежно від прераференцій читача. Проте контекст: ***Вендета** – знак кривавої помсти й відновленої справедливості, торжества звичаєвого права і подолання корупції...*(9, с. 107) актуалізує не лише зазначені претексти, а є референцією на їх джерело – новелу «Вендета» Гі де Мопассана 1883 року, яка відобразила італійський звичай жорстокої кровної помсти. Ця інтертекстема яскраво презентує паратекстуальні зв'язки та найповніше підтверджує думки дослідників про те, що сучасний текст – це павутинка різних текстів, переплетення їх смислів. Так, у різних реципієнтів виникають додаткові, побічні асоціації з іншими алюзіями на цей самий претекст. Пор.: «Вендета» – німецький фільм 1919-го року; «Вендета» («Око за око») – чорно-білий німий художній кінофільм Леся Курбаса 1924-го року; «V означає Veremiu» – гасло концертного туру фольк-рок гурту «Веремій».

У назві поетичної збірки, а далі й в однойменному вірші Юрія Руфа «Ваніль чи сталь?!» простежуємо ремінісценцію Маланюкового «Стиллет чи стилос?..» зв'язок бачимо і в назві, і в ідейному навантаженні поезій. Пор.: *Є два світи: світ боротьби і світ ванілі. / Світ хазяїв та світ постійних жертв... Чуже ярмо чи право обирати?! / твій голос чи безликий шум юрби?! /*

*Ваніль чи сталь?! / Просити чи давати?! / То хто ж Ти? / Вибір правильний зроби! (11, с. 9); Стилет чи стилос? – не збагнув. Двоєко/ Вагаються трагічні терези. / Не кинувши у глиб надійний якор, / Пливу й пливу повз береги краси... / А тут – жаха набряклий вітром обрій: / Привабить, зрадить і віддасть воді. / Та тільки тут веселий галас бою – / Розгоном бур і божевіллям хвиль / Безмежжя! Зачарований тобою, / Пливу в тебе! В твоїй п'яній синій хміль.*

Не лише художня література стає джерелом запозичень. Так, контекст *Ворог* заходиться сміхом і *Принцип* просинається від власного крику, бо той сон наче по дідугану Фрейду, адже він був правдивим та чеснішим за саму реальність (10, с. 213), вочевидь, апелює до наукової книги німецького психоаналітика З. Фройда «Тлумачення сновидінь»; контекст *Поруч сидів славний чоловік з теплим поглядом, він ніяк не міг відірватися від книжки, щоб пак, автор – Кастанеда, це, бач, література не для підсадних. Лагідність, з якою той пробігав рядки, тамуючи насолоду, багато чого могла розповісти про добродія, однак Жора не хотів перевіряти, не хотів ламати людині кайф. От якби той читав *Макіавеллі*, то була б інша річ (3)* пов'язаний з творчістю Карлоса Кастанеди та працями Н. Макіавеллі.

Підсумовуючи, узагальнимо: міжтекстова взаємодія, утілена в літературних алюзіях та референціях, демонструє розгалужену систему запозичень із текстів різних авторів, різних жанрів і стилів, що збагачує контексти нових творів в аспектах ідейного й тематичного змістів, стилістики й художньої образності.

### 3.3. Міфологічні ремінісценції й алюзії

У творах різних напрямів і стилів систематично простежуємо наявність міфологічних алюзій та ремінісценцій. До них зараховуємо інтертексти, пов'язані з міфологією різних народів і культур (зокрема антична, слов'янська), а також з біблійними сюжетами. Наприклад, розповідь персонажа про його воєнну пригоду (*Панас здійснює дев'ятий подвиг Геракла. Сам-один бере в*

полон одинадцять справжніх російських піхотинців (6)) корелює з міфами про подвиги Геракла. У контексті актуалізовано дев'ятий подвиг напівбога, де він у таборі амазонок, куди вирушив по пояс їх цариці – Іпполіти, самотужки здолав їх, намовлених Герою. Ця оповідь яскраво підкреслює сміливість Панаса – персонажа С. Лойка – у його самостійному підриві техніки противника. Інший приклад пов'язаний із міфом про титана Прометея, який приніс людям вогонь від богів, урятувавши їх: *Вогнем з руки нового Прометея / Серця запалють мужні юнаки* (11, с. 85).

Античний міф актуалізовано і в ремінісценціях на зразок *У ті дні часто «падало небо» і ми тримали його на плечах* (9, с. 28); *І тоді йому здалося, що він на якусь мить піднявся над вулицею, парком, пролетів над Майданом, Україною і цілим світом. Раптом став таким великим, що підпер собою небо, як античний атлант* (9, с. 197); *Тепер вони довіку триматимуть небо над Україною* (9, с. 213), де людей порівняно з титанами, зокрема актуалізовано образ Атланта – титана, який мусив вічно тримати небо на своїх плечах.

Значно продуктивнішими виявилися біблійні алюзії. У досліджуваних текстах вони актуалізуються в найрізноманітніший спосіб. Про біблійні образи й сюжети нагадують такі контексти *Чекали ангела із вогняним мечем* (11, с. 78); *...мільйони тих, хто вижив, боготворитимуть його навіть після його смерті, довічно обиратимуть на царство й битимуть камінням усіх, хто говорить про нього правду* (6); *Він знав, що все було не пустим, не даремним і тому сміливо йшов на свою Голгофу* (10, с. 347); *Позаду, на коліях, що прудконогими зайцями вистрибували з-під хвоста поїзда, вона залишала омськ – свій біль, свій страх, свій відчай, свій морозний засніжений грудневий Єгипет, виходу з якого шукала так довго й затято* (4, с. 89).

У першому прикладі спостерігаємо натяк на Херувима – янгола з вогняним мечем, який, згідно з сюжетом Книги Буття, охороняв вхід у Едемський Сад. Друга ситуація відображає суспільне висловлення гніву, що неодноразово трапляється в Біблії. Третій контекст містить покликання на прецедентне висловлення *йти на Голгофу*, що означає «провадження тяжкої, але часто

безнадійної справи», пов'язане з історією розп'яття Христа, яке відбувалося на Голгофі – місці жорстокої страти на околиці Єрусалима. Четвертий контекст містить алюзію на вихід євреїв з Єгипетського полону, зображений у «П'ятикнижжі Мойсея», що яскраво відрефлексовує емоційний стан героїні роману, яка втікала від чоловіка-тирана. Того ж таки чоловіка, акцентуючи на його безапеляційній жорстокості, зокрема до дітей, письменниця змальовує за допомогою біблійної алюзії: *Сергій був жорстоким, наче цар Ірод, він хотів знищити маля, стерти навіть спогади про нього* (4, с. 109).

Принцип розміщення живих істот на Ноєвому ковчезі відтворено в контексті: – *Там п'ять жіночих дійових осіб... – Ну, і п'ять чоловічих, – додає Ангел. – Кожній тварі по парі* (14).

Старозавітній сюжет простежуємо в контексті *...чи це стосувалося конкретного Соломонового рішення...* (6), що апелює до образу з Першої Книги Царів – царя Соломона – мудрого правителя, який приніс Ізраїльському царству й народові розквіт. В епізоді наявна алюзія на Соломонів суд, де цар розсудив двох жінок, які сперечалися щодо того, кому з них належить дитина, запропонувавши буквальний фізичний поділ хлопчика навпіл і виявивши таким чином справжню матір.

Натяк на Євангеліє від Матвія наявний у контексті *Все так просто... Просто люби, працюй, шануй насамперед батька й матір, близьких і рідних, далеких і невідомих, і... ворогів своїх* (8), що актуалізує четверту із десяти заповідей (*Шануй твого батька і твою матір*), написаних на двох кам'яних таблицях, які Мойсей приніс із гори Синай, де перебував 40 днів на розмові з Богом; *... які очікують, що Салам от-от дістане звідкись кілька хлібів і риб, переломить хліби й розірве риб на частини... І наситяться всі стражденні, і лишиться ще дванадцять коробів недоїдків* (6). Вислів, що походить з Євангелія від Матвія, із Нагірної проповіді Ісуса Христа: *Не противтеся лихому, а як хто вдарить тебе у праву щоку, то підстав йому й другу* інтерпретовано в алюзію з утвердженням протилежного контексту: *А тутешнє духовенство замість того, щоб підставити під удар другу щоку, брало до рук*

палицю і гнало того, хто першим замахнувся... (9, с. 125); **Вони не підставляли щік**. А просто боронили тих, на чиєму боці була правда (9, с. 126).

Біблійні образи використано і в порівняннях. Так, у Ю. Ілюхи читаємо: *...наче улеслива Даліла в руках дужого Самсона, Таня відтепер виконувала всі Сергієві забаганки* (4, с. 113), де актуалізовано легенду про Самсона, сила якого знаходилася у волоссі, зрізаному філістимлянами через Далілу, яка й вивідала таємницю чоловіка; *Якщо у вас гості, я краще піду, – уже боса, Таня напружено влякла біля дверей, наче нещасна Лотова дружина за воротами Содому* (4, с. 96), де актуалізовано образ жінки, яка, втікаючи з Содому, озирнулася й перетворилася на стовп кам'яної солі.

Натяк на біблійні образи, що в народі вважають чудодійними оберегами, засвідчений у контексті *Нас привезли на базу бойового батальйону імені Георгія Побідоносця*. На плацу був установлений флагишок і розвіявся триколор... *Десь через місяць поруч із російським прапором уже майорів прапор із зображенням Нерукотворного Спаса* (8). Спостерігаємо алюзію на образ святого, християнського мученика – римського воїна, еталона лицарства, що прийняв смерть, не зрікшись християнської віри, – Юрія Змієборця в українській традиції або ж, як бачимо в контексті, Георгія Побідоносця.

Алюзії на слов'янську міфологію використовуються рідше, але є невід'ємним атрибутом художніх текстів про боротьбу української нації. Наприклад: *Тут скіфським плугом оране зело, / Мечем сарматським рубано дороги, / Куди вас древні вої занесло – / У землі Бога* (11, с. 18), де актуалізується пантеон слов'янських богів, щонайменше в обличчях Велеса і Перуна; *Небо навпіл розламано зливами, / Хижий зблиск перуниць загравами... Батогом шмагає розжареним / той, хто в хмарах мчить колісницею* (11, с. 24), де через атрибутику згадано язичницького бога Перуна; *Вона стояла серед розбомбленого подвір'я гола-голісінька – сама богиня Лада – і всією собою кликала мене до себе* (14), де актуалізовано образ богині-берегині Лади. Натрапляємо на образи й інших богів, яким відведено особливу роль у націєтворчих процесах: *Добрий Сварог закрутив перевесло – / Й променем поле*

*позолотило. / Шляхом чумацьким, крізь синь піднебесся, / Вогняне коло котить Ярило (11, с. 95); Зростає полум'я у грішнім світі Яві і кличе Нав у Вічності політ (11, с. 51), І дерево здіймається увись до Прави...(11, с. 114); Сонілка Чугайстра у шелесті палого листя (11, с. 56); Аркан танцюєш із Чугайстром пліч-о-пліч (11, с. 51); І Щезника тінь мерехтить на калини намисті (11, с. 56); Це Алатир зорить вогняним сяєвом, В нім наша сила променем жаріє (11, с. 94). Крайній контекст пов'язаний із легендою про священний «живий камінь», що лежить у міфічному Ірїї і з якого проросло Дерево життя (2).*

Як данину традиції сприймаємо наскрізний образ у «Думі про братів азовських»: кам'яна баба була Берегинею у віруваннях пращурів і стала оберегом для головного героя твору, який заглиблюється у сакральне значення знайденої скіф'янки: *Їх ставили біля святилиць у місцях особливої енергетики. Тобто такі кам'яні фігури позначали місця, де можна було набратися енергії... І не лише фізичної енергії. Там можна було зміцнитися й на силі духовній. Наші предки вміли безпомильно визначати такі місця... Потім і самі ці кам'яні фігури вбирали в себе неймовірну силу і магнетизм. Їх робили і ставили в особливих місцях за повелінням верховних волхвів-жерців (14).*

Отже, міфологічні алюзії й референції актуалізуються здебільшого через прецедентні імена, рідше – прецедентні ситуації й висловлення, репрезентують як світові надбання (античну й біблійну міфологію), так і українські (язичницької та християнської доби), інтерпретуючи їх найрізноманітнішим чином.

### **3.4. Універсально та національно прецедентні історичні ремінісценції й алюзії**

Універсально й національно прецедентні історичні ремінісценції й алюзії, цілком закономірно, пов'язуються з прецедентними іменами історичних особистостей. Так, Василь Шкляр у «Думі про братів азовських» обіграє прізвище *Чикаленко*, з одного боку, звертаючись до особистості ідейного українця, громадського й культурного діяча Євгена Чикаленка, з іншого, –

зображуючи персонажа – Чекаленка Григорія Александровича – директора Маріупольського Дому Культури. Чоловік є культурним діячем, однак, на противагу історичній персоналії, цілком задовольняється русифікованістю рідного міста, хоч уже і звільненого.

Інший контекст: *Ми мусимо діяти. Пане Гриценко, чи хто там іще, агон!* (9, с. 28), де експлікована згадка українського політика, колишнього військового діяча та Міністра оборони України, відображає надії частини населення на перспективи політика, обізнаного у військовій справі, у межах революції, що набувала рис збройного конфлікту.

Прецедентне ім'я американського письменника Ернеста Хемінгуея актуалізовано в контекстах *Сімейні легенди казали, що він пив на брудершафт з Хемінгуеєм, а потім бився з тим на кулаках, як те любляв робити шалений американець* (10, с. 22); *Дівчинко, та тобі треба лікуватися. Електрошоком, як це робили з Хемінгуеєм* (10, с. 260), пов'язаних не з відповідними творами, а з біографічними відомостями. Гадаємо, що епітет *шалений* апелює до факту захоплення молодого Хемінгуея пригодами й небезпечними розвагами: був яхтсменом, лижником, мисливцем, зокрема на акул, заходив у клітки з левами, займався боксом, що окремо згадано у цитованому фрагменті. Другий контекст апелює до вельми неприємного періоду в житті письменника, коли той лікувався у психіатричному відділенні від манії переслідування, що і відбувалося за допомогою електрошоку і призвело до втрати чоловіком пам'яті та здатності писати (1).

Прецедентні імена автори сучасних художніх творів воєнної тематики часто вживають для створення політичних алюзій, граючи з читачем та занурюючи його в соціально-політичний контекст. В. Шкляр актуалізує аспект політичного телевізійного ток-шоу, скомпонувавши збірний образ і втіливши його в імені одного ведучого: *Ми просто кайфуємо і хапаємося за животи, коли разом зі Штепою дивимося Шустера* (14). Емоційно-оцінну функцію виконують алюзії на політичних діячів, як-от: *...Ні Яник не винен, ні Рижий, ні Ахметка, ні Пишонька, ні Кровосісі, ні Чикатило, ніякий поц не винен, тільки*

*одна система* (14). До того ж за кожним прецедентним іменем стоїть алузія на їх діяльність, події, до яких той чи той причетний і які утворюють цілісний образ більшою чи меншою мірою злочинця (у романі – бариги й чмошника). Довершуючи алузію на політичні ток-шоу й поведінку вітчизняного політикуму в них, письменник через прецедентні ім'я і ситуацію провадить сатиричну сцену перегляду телевізора персонажами: *О! – вигукує Штепа. – Зараз цей барига скаже, що в усьому винна Юлька, яка підписала кабальну угоду... Давай, вали на папередніков!*

– *Ну, ви ж знаєте, що в цю кабалу ми потрапили ще тоді, коли Юлія Володимирівна підписала...»* (14). Без продовження репліки читач однаково розуміє, що йдеться про угоду колишньої прем'єр-міністерки про невігідну купівлю газу в сусідньої країни і про ширшу ситуацію: звичку наголошувати на провині людей, що раніше обіймали депутатські посади.

На прецедентні ситуації, пов'язані з телевізійною частиною інформаційного простору, натрапляємо й під час опису інших подій, як-от: *...в Аеропорті лишалася просто різномаста група відчайдушних вояків – піхотинців, десантників, розвідників, саперів і добровольців-націоналістів. Присутність останніх Москва розглядала як привід доводити з піною біля рота, що Аеропорт, або стратегічно важлива висота над Красним Каменем, контролюється «фашистсько-бандерівськими карателями, посланими кийвською хунтою для знищення братнього трудового народу Донбасу», який у Кремлі чомусь величали «співгромадянами»... І це не вигадані історії про розп'ятого хлопчика* (6). На згадку приходить телесюжет, що з'явився в розпал війни на Донбасі в ефірі російського «Першого каналу», про «розп'ятого хлопчика», коли жінка розповідала, як на власні очі бачила страту маленького сина й дружини «ополченця» українськими військами на центральній площі Слов'янська. Події розказаної історії не мали жодного підтвердження, уся історія є повністю вигаданою. Скандальний сюжет став прикладом крайнього непрофесіоналізму й використання російських державних ЗМІ в інформаційній



війні задля розпалення ненависті й ворожнечі, доказом того, що «дезінформація» і «брехня» стали для декого нормою.

Тема пропагандистського телебачення актуалізується в сучасних творах відповідної тематики. Навіть створюючи максимально динамічний, стислий сюжет без додаткових текстів, Богдан Жолдак у кіноповісті «Укри» подає такі алюзії: *Цього ж вечора в московських теленовинах дмітрій кісельов, показавши те саме відео, скрушно стулив долоньки: – Вот что творит киевская хунта на свобододолюбівою Луганціне – она вимещает свою безсільную ярость на простих мірних жителях, не в сілах протівостоять народному возмездному двіженію... (3); ...вот до каково зверства дошли каратели на святой многострадательной Донетціне, – сказав Кісельов, вказуючи в студії на великий плазмовий екран (3).* Очевидно, письменник створює не стільки алюзію на російські новинні наративи, скільки пародію. Не залишається поза увагою й так звана культура радянського періоду: *По телевизору трансливали «Новости» і «Время»... Право на особисте щастя, на тверде переконання радянського кінематографу, мали лише ударники й ті, хто виконав план п'ятирічки за два роки (9, с. 43).*

Натрапляємо на своєрідні інтертекстеми-сатири на українське телебачення: *Щодня щораз більше стає соромно за УПЦ МП, в якій мене хрестили батьки. Ще трохи, і я почну думати, що є більш адекватні релігії. Насилля, антинаціоналізм, самоусунення від суспільного життя, прогинання під ПР (ред. Партію Регіонів). Соромно, панове батюшки (9, с. 27).* Зауважмо, що в цьому контексті актуалізується інтертекст для читача, який, читаючи вже 2022 року (книгу видано 2016-го), знатиме про активні антидержавні дії УПЦ МП та просування заборони зазначеної установи на державному рівні. Соціально-політична позиція московської церкви, що пліч-о-пліч стоїть з армією, благословляючи терористичні дії відображена й у контексті *Нас привезли на базу бойового батальйону імені **Георгія Побідоносця**. На плацу був установлений флашток і розвівався триколор... Десь через місяць поруч із*

російським прапором уже майорів прапор із зображенням **Нерукотворного Спаса** (8).

Доволі розмаїтими є й алюзії, що актуалізують знання про історичні події, як-от: *Ми – сліпці на дорогах своєї ж країни...* (11, с. 113) – натяк на мандрівних кобзарів, які часто були незрячими; *...а щоб той, хто стає очільником, не забував звідки він узявся і хто його обрав, – вимастити болотом при посвяченні (як робили козаки), змусити на колінах присягати, що він служитиме нам* (9, с. 26) – натяк на козацький обряд обрання гетьмана; *Ще в січні місяці знайомі тихцем говорили йому, що чули ніби через барикаду стоять не самі лише наші «янучари», але й москальня, привезена до Києва «у війну пограти»* (9, с. 34) – натяк на період Османської імперії та традицію османів з полонених поповнювати власне регулярне військо; *Зазвичай за гасло правило псевдосотника: – Зелений... / – Проходь, братику* (9, с. 35), де псевдо Зелений актуалізує персоналію Данила Терпила – повстанця часів УНР, який став персонажем не однієї книжки. Козацької доби стосується і такий контекст: *...доводилося класти шаблю ночами під голову, Захарко ночував з нею, мов із вірненькою дружиною, як ото колись козаки ночували нерозлучно зі зброєю* (14). Міцний зв'язок виникає між двома текстами: початком Революції Гідності, описаним у романі й актуалізованим у контексті *Але він дивився на дітей із «Правого сектора» (чомусь думалося, що саме такими були очі Крутян, коли вони стали проти армії Муравйова)* і розумів, що не може їх залишити (9, с. 53), боєм під Крутами 1918 року, у якому проти чисельної армії більшовиків стояли на смерть студенти. Контекст було таке відчуття, ніби вони разом з хлопцями захищали... **Мотронинський монастир, як холодноярці в Мельниках...** (9, с. 55) актуалізує низку подій, що загалом стали протистоянням українських повстанців і більшовицьких загарбників, зокрема при жорстокому захопленні останніми згаданого монастиря. Тема повстанців-ОУНівців актуалізується і в контекстах: *Стояв сам-один на межі двох світів...* як у старому оунівському Декалогу (9, с. 37); *Горів в селянській хаті комісар, / Спливали кров'ю комсомольські активісти, / Народний спротив випікав, мов*

жар, / Смердюче кодро виродків-чекістів (11, с. 88). Контекст Біс? Це добре... нам би сюди всіх чортів із пекла повикликати, щоб добряче все розкочегарити. А я – **Довбуш** (9, с. 85) через прецедентне ім'я актуалізує історичну постать опришка Олекси Довбуша.

Історичні алюзії в сучасних текстах воєнної тематики пов'язані з тоталітарним режимом, Другою світовою війною і т. ін. Наприклад: *Міністр іноземних справ СРСР пан **Молотов** наполегливо називає те, що відбувається, прямою агресією фашистської Німеччини... Наших військ в СРСР нема, – заявив в інтерв'ю міністр іноземних справ Німеччини фон **Ріббентроп** (6); На стінах кабінету Диркіна висіли портрети **Дзержинського, Колчака, Денікіна й Сталіна**. «Путін, видно, ще не заслужив», – подумав Олексій (6); ...а там же портрети **членів політбюро**, там же портрет самого **Хрущова**, і плакати, і лозунги «**Вперед до комунізму!**» – тра-та-та... (14); Будь-яку центральну площу практично в кожному російському чи українському місті можна було впізнати за **гігантським пам'ятником вічно живому гранітному або залізному вождю, професійному сифілітику-графоману** (6); ... цей капосний сусід улазив у нашу хату і диктував свої правила поведінки й ведення господарства, погрожував залишити без тепла, знести пліт або вибити стіну, і все підводить до того, щоб жити з нами «одной великой дружной семьей». От тільки нам того не дуже треба, бо ще не погодилися рани на тілах в'язнів **ГУЛАГів**, іще живі ті, хто добре пам'ятає всі «переваги» колективізації та страшний **Голодомор 1932-1933 років** (9, с. 42); У реальному житті часто-густо трапляється, що **один поганий хлопець** може вбити, посадити у в'язницю, заморити голодом, кинути в топку війни мільйони гарних людей, нацькувати одне на одного цілі країни й народи – і йому за це нічого не буде. Більше того, мільйони тих, хто вижив, **боготворитимуть його навіть після його смерті, довічно обиратимуть на царство й битимуть камінням усіх, хто говорить про нього правду**. Усіх, хто взагалі говорить правду (6); Там, окрім мене, було ще зо два десятки чоловік. Місяця не було. Ми стояли. Дихати було важко. Нас кудись везли, потім так і залишили. Сидіти не було як, ми*

стояли. Довго. Мабуть, кілька днів. Хотілося пити і в туалет. Ми кричали, товкли у стіни, але нас ніхто не чув... Мабуть, **такими були душогубки при концтаборах** (9, с. 211); *Якщо раптом проскакувало щось «політичне», то одразу шикали на веселуна і шепотіли: «Ти що, не говори такого, бо «ПОЛІТИКУ ПРИШИЮТЬ»* (9, с. 43); *Звісно, **лицарі** плаща й кинджала, а то й **паяльника й плоскогубців** не мають бути видні сторонньому оку. Але ж не настільки, коли заходь до їхньої контори хто хочеш і забирай зброю та секретні документи з іменами й прізвишками всіх стукачів міста. Література корисна. **Стукачі для будь-якого режиму – річ незамінна*** (6); *Вони обіцяли, ...ледь не помахом чарівної палички, прожене **межигірського біса** з України й подарує людям мир... (9, с. 38); *Солдат – боксер, накачаний він однією лівою розкидає всіх цих **Савлохів і Тадеїв**, як розкидав на **Майдані тітушок*** (6); *Кого я тільки не бачила на цих барикадах, повірте, – **справді цвіт України**. Якби хотіли повторити **сценарій тридцять сьомого року**, то не треба було б ловити поетів, художників, науковців, чесних бізнесменів поодиночі. Усі тут* (9, с. 20). Такі контексти репрезентують здебільшого прецедентні імена (*Молотов, Ріббентрон, Сталін і т. ін.*), іноді не надто відомі (*Савлоха*, очевидно, осетинський спортсмен, що у Києві став кримінальним авторитетом; *Тадей* – також осетинський спортсмен, який зрештою став одіозним народним депутатом від Партії регіонів) та прецедентні ситуації, уведені в канву творів за допомогою перефразистичних зворотів (*залізний вождь, один поганий хлопець, межигірський біс, заморити голодом, сценарій тридцять сьомого року і т. ін.*) на позначення історичних осіб та подій, які яскраво реалізують евфемістичну функцію інтертекстів. Евфемістичним є й інтертекст: *Після «**законів шістнадцятого січня**» це означало тільки одне: влада знає про кожного...* (9, с. 167), який актуалізує пакет законів, прийнятих 16 січня 2014 року та підписаних Януковичем 17 січня у Верховній Раді цілком неправомірним шляхом, з недотриманням процедури й регламенту ухвалення законопроектів, через те, що той законопроект значно обмежував конституційні права громадян, розширюючи права влади на застосування каральних методів.*

Події міждержавного масштабу стали джерелом для такого контексту: *Вперше я познайомився з ним під час конфлікту з «Кольчугами». Але увесь його талант розкрився, коли сомалійські пірати захопили «Фаїну». Проте ми не знали, що у Сомалі то були лишень перші паростки того розвідницького таланту (10, с. 38), де через прецедентні імена актуалізовано факт захопленням українського судна «Фаїна», що транспортувало амуніцію й важку артилерію до Кенії, та факт, що був частиною «касетного скандалу» і перешкоджав інтеграції з НАТО ще 2001 року, у записах якого йшлося про згоду президента Л. Кучми, не зважаючи на міжнародні санкції, продати Іраку комплекси радіоелектронної розвідки «Кольчуга» (13).*

У романах представлені алюзії на більш комічні ситуації в політичній сфері, як-от: на побажання Медведєва кримцям на кшталт «Вы держитесь здесь, вам всего доброго, хорошего настроения и здоровья!»: *Будь-яка нормальна влада, побачивши мільйон протестувальників на вулиці, одразу пішла б у відставку, та тільки не влада бандитів. Вона мала спершу порадитися зі «смотрящим» у Москві. Порадилися. Сказали триматися. Сказали, допоможуть (6); на «замальований» на фото годинник патріарха Кирила: *Владика пригубив зі свого келиха Shiraz Rosemount вітчизняного виробництва й зиркнув на годинник, а МВЧ одразу пожартував у своїй особливій манері: – Махнемося не глядячи? – Чим, сину мій, душами? – пожартував у відповідь Патріарх. – Ні, Владико. Ви ж знаєте, що це неможливо. Махнемося годинниками? Владика знову змахнув, мов лебединим крилом, парчевим у позолоті рукавом. І – о диво! – годинник зник! (6); на казус з Януковичем, у якого в Івано-Франківську студент Дмитро Романюк ще 2004 року кинув яйце, від чого політик впав, що одразу висміювали політичні опоненти й виправдовували як удар важким предметом прихильники: *Дівчата на кухні жартують: це найкраща зброя проти Януковича, бо він падає від першого яйця, що влучає в лоб (9, с. 11). Пародійною є й алюзія на культ підкорення космосу, поширюваний у Радянському Союзі: *Як не дивно, Кометою її назвали батьки, сп'янілі від ейфорії, що простий радянський****

хлопець Юра полетів підкорювати космос (4, с. 94). Подібною є й інтертекстема: *...комсомольсько-молодіжна бригада, мона сказати, імені Зої Космодем'янської...* (14). Контекст *У Києві на вінок вішали стрічку «На вічну пам'ять режиму Януковича» і ставили на видному місці* (9, с. 133) виконує не лише змістотвірну функцію, має іронічне навантаження, а й утворює ремінісценцію до покладання Віктором Федоровичем у 2010 році квітів до пам'ятника Невідомому солдату в Києві. Маємо й сучасніший інтертекст: трансформований у референцію політичний афоризм президента Володимира Зеленського «Кожен із нас – президент» у фрагменті поезії Юрія Руфа «Сам по собі»: *Сам собі президент...* (11, с. 15). Пор.: *Сам собі **судова реформа в дії...** Сам собі **полісмен...*** (11, с. 15).

Висміюють, засуджують та схвалюють у сучасних художніх навколо воєнних текстах соціальні явища на рівні нації: *Мовляв, росіяни при вигуку «ОМОН!» розбігаються, а українці, почувши «Беркут!», збігаються з палицями і питають: «Де?»* (9, с. 115); *Такі віддадуть голос, за кого скажуть. Хоч за гроші, хоч за горілку, хоч за гречку...* (9, с. 135), що демонструють фактично прецедентні ситуації; *Чому громадянство – подарунок? Чому людина, не доводячи того, що вона патріот, без обов'язкового знання мови, історії та культури народу, лише за правом проживання і народження стає громадянином?* (9, с. 135), що апелює до сценарію післярадянського розвитку державності країн Балтії, зокрема Латвії, яка практикує видачу паспорта негромадянина в разі, коли людина, що там народилася і живе, не знає ні мови, ні історії, ні законодавства своєї країни, а отже, не може впливати на життя країни; *Тут #зраду запивають #зубожінням...* (11, с. 16), де позначками «#» автор привернув увагу читача (атракативна функція), допомагаючи декодувати алюзії на прецедентне висловлення деяких політиків про масове і незворотне зубожіння українців, на суперечливі чи й зовсім антиукраїнські рішення політиків, на вчинки відомих людей, які в народі називають «зрадою».

Роман «Аеропорт» містить алюзії на конкретних, зокрема політичних, особистостей: *на порозі Солегорської адміністрації їх уже очікувала, заламуючи*

руки, дебела дама передповажного віку з гідроперитною перукою замість волосся – мер міста Авдотья Щепкіна. – Все в порядку! Это не какие-то пришельцы с запада. Это наши ребята с Донбасса. Я... я... я всегда выступала против новой власти, и вот она закончилась, правда? (6) – іронічна алюзія на мера Слов'янська Нелю Штепу, яка підтримала окупацію Донбасу (12).

У контексті *Цей дивний чоловік був не хто інший, як колишній спецслужбіст, донедавна режисер-любитель і такий же продюсер масових історичних воєнізованих реконструкцій, «російський публіцист і письменник» (якщо вірити Вікіпедії) Аполон Бальзамінович Диркін, що діяв нині під містким і лунким позивним Розстріл (6)* спостерігаємо алюзію на колишнього полковника ГРУ РФ Ігоря Гірка, позивний якого співвідносний з вигаданим – Стрелок (Стрелков) (12); у контексті *Неперевершеним майстром кремлівського ньюспіку заслужено вважався покійний прем'єр Віктор Степанович Держимордін (6)* – на колишнього російський прем'єра, образ якого діалогізує і з гоголівським міліціонером Держимордою із «Ревізора», який зі своїми характеристиками доповнює чи то образ прем'єр-міністра дійсного, чи то вигаданого, що стає цікавим для декодування художнім засобом.

Контекст *У цей час за чотириста метрів від них товстожопи червономорда зірка російського кіно на ім'я Александр Порєбріков у броніку й касці з великими примітними написами «ПРЕССА» на них тулився своєю брезклою щогою до холодної сталі кулемета «Утьос». На камери російського телебачення й під схвальне гоготання сепарів. У своєму останньому, шалено популярному серіалі він віртуозно зіграв провідну роль ретельно законспірованого фашистського шпигуна (6)* містить алюзію, фактично відтворює реальні події, у яких актор М. Порєченков дійсно стріляв на камери, тож її декодування не складає труднощів для читача (12).

Іронічний образ Царя гори – **МВЧ** (6) – маленького великого чоловіка вже розглядався в контексті епіграфа, дібраного для розкриття цього образу, проте алюзія, засвідчена в цій аббревіатурі, хоч і потребує деяких інтелектуальних зусиль для декодування, спонукає до узагальнення: ідеться про

маленького за зростом, але великого за значенням у світі чоловіка, тобто президента рф.

Персоналія четвертого президента України не залишилась без уваги, тож маємо контексти на кшталт: *Подейкували, що він дуже тісно пов'язаний із донецьким криміналітетом, мав «ходку» чи, може, й не одну, де заслужив собі прізвисько Хам. Він і справді був якимось таким зверхнім, хамовитим. Дивився з-під лоба і, складалося враження, страждав на параною та манію величі водночас. Хитрий, але нерозумний – дивне і надто вишукане поєднання, або його могла зрозуміти проста людина* (9, с. 47).

Прецедентні імена й висловлення представлені у сучасних творах не лише з іронічною метою – об'єктами взаємодії контекстів стають і народні герої, що відображається в різноманітних формах: *...ну а ось переклад Донцова. Донцов – то такий теоретик українського націоналізму* (9, с. 119), де актуалізовано не лише особу діяча, а й власне справу його життя – лобювання націоналізму серед українців; зокрема, маємо інтертекстему, що реалізує цитату Степана Бандери «*Коли поміж хлібом і свободою народ обирає хліб, він зрештою втрачає все. Якщо обирає свободу, матиме вирощений ним і ніким не відібраний хліб*», імплікуючи її: *Ніколи не йти на компроміс із совістю заради шлунка* (9, с. 52). Висловлення, що перетворилося на прецедентне і навіть стало мемом, актуалізує ще одного політичного діяча, який у 2014 році посів пост прем'єр-міністра України – Арсенія Яценюка: *...періодично з'являлись якісь політики, щось обіцяли, хтось із них навіть заявив, що не боїться кулі в лоб. Однак так її і не отримав* (9, с. 31). Алюзією на допис очільника партії «Свобода» у Твіттері: «*Яке безглузде самогубство!:)*» є контекст, інтерпретований у багатьох анекдотах: *лише один з низ, зашарівшись, як дівчинка на першому побаченні, зміг радісно висловити співчуття українцям щодо непоправної втрати: «Яке прикре самогубство, друзі...»* (9, с. 91). Водночас проілюстрований зразок актуалізує ще один соціально-політичний прецедент, названий ленінопадом, про який і висловлювався О. Тягнибок.



Алюзії на сучасні війни, безпосередньо й війну на Сході, конкретні бої представлені категорією топонімів в аналізованих романах: *Та й повірте, їх таки спровокували. Ну і Кривава Субота...* (9, с. 13), що є алюзією на Криваву Неділю 1905 року, коли мирну демонстрацію робітників у Петербурзі було розстріляно; *Він рахував свої «мисливські» трофеї. Афганістан, 1988–1989. Облога Білого дому в 1993-му. Чечня, 1994–1996. Чечня, 1999–2002. Грузія, 2008. Київ, 2014. Гось тепер цей загумінковий Красний Камінь (Донецьк), про існування якого він довідався з новин близько місяця тому* (6); *Історія сучасних війн (Азербайджан – Вірменія, Сербія – Косово – Боснія...)* показує, що й через два десятки років... *доля сотень громадян лишається невідомою* (8); *Майже через три місяці я дізнався про «Гловайський котел», який проходив десь неподалік. Зовсім поруч свинцем і «Градами» поливали Хрящувате й Лутугине* (8). Проілюстровані приклади засвідчують також прецедентні імена, що сприяють реалізації алюзії як інтертекстуального феномену.

Трансформована назва свята Водохреща також стає вказівкою на події Революції Гідності 19 січня, коли відбулося чи не перше бойове зіткнення протестувальників і силовиків, було застосовано і каміння, і кийки, і світлошумові гранати з коктейлями Молотова та петардами: *А тоді почалося Вогнехреще. Замість традиційного хрещення води, у ці дні нас хрестили вогнем* (9, с. 28). А от контекст *Уже розвиднілося, коли Біс поніс на Грушевського ящик із коктейлями. Він проминув «Кофе хауз», до Інституту української мови залишалося кілька кроків, коли раптом почали стріляти... Біля ліхтаря, буквально за крок чи два, на землю впав чоловік...Зовсім скоро стало відомо, що той чоловік, який упав біля Біса, помер. Говорили й про інших убитих. Один із них був застрелений із СГД (снайперської гвинтівки Драгунова)* (9, с. 170) натякає на перших вбитих протестувальників Майдану, зокрема Михайла Жизневського. Пор.: *Розуміла, що на місці незнайомого їй білоруського Михайлика міг бути її Саша* (9, с. 186). Контекст *Та захлинувся кров'ю «руській мір»* (11, с. 134) апелює до подій весни 2014 року, коли російська федерація анексувала частину української території та під цим же

гаслом організувала захоплення Харківської, Херсонської, Одеської й Запорізької областей.

Часто повторюваний у різних інтерпретаціях вислів *Чому не я?, Вибач, що не я* (9, с. 210), *Може, якби вбили мене, то він вижив би? Як подивитися в очі рідним, як сказати матерям, що не вберегли їхніх синів?!*, *Чому вони загинули, а я – ні?* (9, с. 209), стаючи втіленням синдрому вцілілого, є радше так званою «цитатою для читача», ремінісценцію до поширеного наразі явища.

Отже, референції й алюзії, актуалізуючись здебільшого через прецедентні феномени, апелюють до найрізноманітніших історичних подій та особистостей, соціально-політичних реалій і діячів, нерідко вживаються іронічно, демонструючи з-поміж усіх зокрема експресивно-оцінну функцію.

### **Висновки до третього розділу**

Імплицитні інтертекстеми, актуалізовані в сучасних творах воєнної тематики, мають низку відмінних від епіграфа, цитати і референції ознак, зокрема тих, що стосуються особливостей репрезентації. У всіх проаналізованих зразках інтегральними характеристиками є їх здатність оприявлюватися за допомогою прецедентних феноменів, зокрема прецедентних імен, прецедентних висловлень, прецедентних ситуацій, ґрунтованих на різній джерельній базі.

Алюзійна й ремінісцентна інтертекстуальність, окрім експресивної, евфемістичної, апелятивної, фатичної, харакотворчої функцій, виконує й поетичну, або розважальну, функцію, яку пов'язують із «грою», коли читач прагне декодувати текст, що, своєю чергою, може бути як очевидним, так і підсвідомо використаним.

## ВИСНОВКИ

Сучасна проза воєнної тематики, що актуалізує події російсько-української війни, безумовно, викликає неабиякий інтерес, має стати джерельною базою комплексних наукових розвідок, зокрема й лінгвістичних.

Досліджувані твори «Чорне сонце» Василя Шкляра, «Ворог, або Гнів Божий» Сергія Постолювського, «Коли захиталося небо» Юлії Мусіхіної, «Аеропорт» Сергія Лойка, «Східний синдром» Юлії Ілюхи, «Укри» Богдана Жолдака, Валерія Макеєва «100 днів полону, або Позивний «911» та поетична збірка Юрія Руфа «Ваніль чи сталь?!» цікаві не лише за тематикою, ідейним змістом, а й за розмаїттям тих мовностилістичних ресурсів, якими послуговуються митці. До таких ресурсів уналежнюємо й інтертекстуальність. Проаналізований матеріал демонструє різні механізми актуалізації інтертекстуальних зв'язків, дає змогу зробити певні узагальнення.

Інтертекстуальність – це явище, суть якого полягає в утворенні міжтекстових зв'язків за умови виникнення діалогічності між текстами. Запозичення тексту обов'язково проходить метаморфозу форми та / або змісту, аби вплести «чуже» слово в новий контекст, наділити оновленим значенням. Інтертекст виникає при використанні в новому тексті інтертекстеми – більшою чи меншою мірою трансформованого фрагмента прототексту.

Огляд літератури з теми засвідчив різні підходи до класифікації інтертекстуальних зв'язків, з-поміж яких диференціюємо експліцитну й імпліцитну інтертекстуальність. Серед першого різновиду, який пов'язуємо з неприхованими, явно вираженими й легко впізнаваними інтертекстами, виокремлюємо насамперед епіграф і цитату. Серед другого різновиду, який пов'язуємо з прихованими, явно невираженими й важко впізнаваними інтертекстами, виокремлюємо передовсім алюзію та ремінісценцію.

Епіграфи, кваліфіковані як «передтекстові цитати», відбивають основну ідею того чи того структурного елемента, налаштовують читача на адекватне сприйняття описуваних подій, вирізняються спеціальними маркерами: графічне

виокремлення, мова відтворення «чужого» слова, вказівка на протоджерело (назву чи автора тексту).

Переважно впізнаваними, подекуди типографічно маркованими, такими, що зберігають статус запозиченості, є й цитати, які являють собою дослівні фрагменти «чужих» текстів у власних творчих доробках, містять безпосереднє чи опосередковане покликання на автора чи авторитетне джерело.

Алюзія, на відміну від епіграфа та цитати, часто залишається непоміченою, а подекуди й непізнаваною, зазвичай виявляється через прецедентні феномени на зразок прецедентних імен чи ситуацій.

Так само важковпізнаваною є і ремінісценція, що, реалізуючись через прецедентні феномени, є несвідомим запозиченням, яке, згідно з класифікацією за когнітивним аспектом, кваліфікуємо як інтертекст для читача, але не для автора, тоді як решта досліджуваних одиниць інтертексту є або інтертекстами і для автора, і для читача, або лише для автора.

Епіграфи, цитати, алюзії й ремінісценції мають безпосередній стосунок до різних прецедентних феноменів: різною мірою в різних контекстах наявна апеляція до прецедентних імен, прецедентних висловлень, прецедентних текстів, прецедентних ситуацій.

Об'єднувальним чинником є й генетичні характеристики. Проаналізовані механізми інтертекстуальних зв'язків мають літературне / нелітературне походження, стосуються світової і національної спільноти, апелюють до класичних і модерних творів (і не лише творів художньої літератури), відображаються мовою оригіналу, транслітеруються або перекладаються. Зауважимо: парадоксальним в антивоєнних творах, присвяченим російсько-українській війні є апелювання до російських / радянських претекстів, яких досі позбулися не всі автори, що пов'язуємо з суб'єктивними чинниками.

Досліджувані інтертекстеми виконують низку функцій, що мають різні кількісні та якісні показники, а саме: 1) апелятивну (апелює до читача й передбачає його оцінку того чи того інтертекстуального явища); 2) атрактивну (привертає увагу читача до контексту, змісту, мотиву, що корелює з

інтертекстом); 3) експресивно-оцінну (сприяє самовираженню автора, репрезентує власну позицію); 4) ідентифікаційну (виявляє «свого» читача в інформаційному соціокультурному просторі); 5) фатичну (спрямована на контакт з читачем, передбачає прийняття ним вибору й позиції автора); 6) евфемістичну (маскує табуйовані або неприємні назви, події); 7) характеротвірну (допомагають у творенні характерів персонажів та формують ставлення до них чи до зображуваних подій); 8) розважальну (стосується «гри» читача в розгадування тексту, який, своєю чергою, може бути як очевидним, так і підсвідомо використаним); 9) композиційно-текстотвірну (корелюють з окремими уривками тексту (розділами) як частинами цілого контексту, з усім текстом.

Зрештою, інтертекстуальність актуалізується в сучасних художніх текстах воєнної тематики в різноманітних формах, з різною метою, засвідчуючи видатні досягнення літератури й культури всього світу та майстерність окремих митців.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алпатов В. М. Питання лінгвістики в роботах. Інтертекстуальна гра в епічному тексті (на матеріалі української прози 20-х років ХХ ст.). *Питання літературознавства* : наук. зб. Чернівці : «Рута», 2009. № 77. С. 129–135.
2. Астрахан Н. І. Інтертекстуальність і проблема онтології літературного твору. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2009. № 12. С. 7–11.
3. Барт Р. Від твору до тексту. Слово. Знак. Дискурс. *Антологія світової літературно-критичної думки в ХХ ст.* Львів : Літопис, 2002. С. 378–385.
4. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
5. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По. Слово. Знак. Дискурс. *Антологія світової літературно-критичної думки в ХХ ст.* Львів : Літопис, 2002. С. 385–405.
6. Батринчук З. Р. Поняття інтертекстуальності та підходи до його вивчення. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2016. Вип. 61. С. 15–17.
7. Бахтін М. Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках. Слово. Знак. Дискурс. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* 1996. Львів : Літопис, 2002. С. 321–322.
8. Беляєва Н. Історична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті. *Слово і час*. 2001. № 4. С. 58–64.
9. Біловус Л. І. Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості І. Світличного та В. Стуса) : дис. ... канд. філол. наук. Тернопіль, 2003. 172 с.
10. Богданова В. І. Сугестивний потенціал прецедентних одиниць в українському медійному дискурсі початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Вінниця, 2016. 22 с.
11. Бойко О. О. Реалізація категорії інтертекстуальності в художньому дискурсі фентезі : дис.... канд. філол. наук. Одеса, 2021. 237 с.

12. Бортник С. А. Інтертекстуальна поетика Петра Карманського : дис. ... канд. філол. наук. Житомир, 2019. 243 с.
13. Будний В. В., Ільницький М. М. Порівняльне літературознавство : підручник. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
14. Великий тлумачний словник сучасної української мови ; гол. ред. В. Т. Бусел. Київ-Ірпінь : Перун, 2001. 1440 с.
15. Віват Г. І. Концепція множинності інтертекстуального дискурсу у творчості поетів-дисидентів (І. Калинець, М. Руденко, І. Світличний, В. Стус) : автореф. дис. ... д. філол. наук. Київ, 2011. 59 с.
16. Гринишина І. І. Марченко Т. М. Інтертекстуальність та її роль в аналізі літературного твору. *Філологічні науки. Літературознавство*. 2012. № 12. С. 31–35.
17. Гоголіна В. В. Поетика біблійного інтертексту в Києво-Печерському патерику : дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2019. 245 с.
18. Головінський М. Інтертекстуальність. Теорія літератури в Польщі. *Антологія текстів: друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 284–309.
19. Гурбанська С. О. Інтертекстуальні зв'язки у постмодерністському дискурсі (на матеріалі українських, російських та англійських художніх текстів). *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах* : зб. наук. статей. Київ, 2016. № 34. С. 56–69.
20. Гурбанська С. О. Концепція інтертекстуальності у фразеологічному контексті. *Лінгвістичні дослідження*. Харків, 2013. Вип. 35. С. 22–25.
21. Дащенко Н. Елементи інтертекстуальності у публіцистичному тексті. *Медіанпростір*. 2017. № 10. С. 66–73.
22. Динниченко Т. А. Типологія форм інтертекстуальності у французькій модерністській прозі (на матеріалі творів Андре Жіда) : дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2016. 210 с.
23. Дітковська І. Ю. Інтертекстуальність прози В. Пелевіна : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Дніпро, 2003. 22 с.

24. Дячок С. Функції інтертекстуальності у творчості Л. Костенко та специфіка їх репрезентації в процесі викладання літератури. *Зарубіжна література. Шкільний світ*. 2012. № 23. С. 27–28.

25. Журба С. С. Інтертекстуальні зв'язки малої прози Галини Пагутяк. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство*. 2016. № 44. С. 54–58.

26. Женетт Ж. Работы по поэтике. Утопия Литературы. URL : <http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/index.htm>

27. Зубрицька М. Читач як теоретична категорія у культурологічному дискурсі ХХ сторіччя. *Вісник Львівського університету імені Івана Франка. Серія : Журналістика*. 2007. Вип. 31. С. 166–173.

28. Каленич В. Когнітивні та комунікативно-прагматичні параметри інтертекстуальності в мас-медіа. *Psycholinguistics*. 2020. № 27 (2). С. 155–173.

29. Карнаух В. В., Темченко В. В. Mechanisms of actualization of intertextuality and precedentuality. *Молодь і світова співпраця. Матеріали II Всеукраїнської англомовної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти*. Дніпро : Дніпропетр. держ. ун-т внутрішніх справ, 2020. С. 64–65.

30. Козакова И. И. Интертекст как отражение концептуальной картины социума. *Мова і культура*. 2004. № 7. Т. 8 : Теорія і практика перекладу. С. 270–275.

31. Колоїз Ж. В. Актуалізація інтертекстуальних зв'язків в афористичному корпусі. *Спадщина Скарыны : да 500-годдзя беларускага кнігадрукавання : зб. навук. артыкулаў*. Гомель, 2017. С. 94–98.

32. Колоїз Ж. В. Біблійна алюзія як засіб вираження авторської інтенції в романі В. Шкляра «Залишенець. Чорний Ворон». *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівці : ЧНУ, 2013. Вип. 659. С. 3–9.

33. Колоїз Ж. В. Особливості історичної стилізації в романі «Орда» Романа Іваничука. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія : «Лінгвістика»*. 2015. Вип. 22. С. 147–151.



34. Кондратенко Н. В. Інтертекстуальна номінація в модерністському і постмодерністському художньому тексті. *Вісник Одеського національного університету. Серія : Філологія*. 2013. Т. 3. Вип. 2 (6). С. 69–74.
35. Коч Н. В. Інтертекстуальність роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2014. Вип. 3. С. 211–220.
36. Крістева Ю. Полілог ; пер. П. Таращук. Київ : Юніверс. 2004. 134 с.
37. Лавренюк Ю. С. Інтертекстуальність у літературознавстві. *Зарубіжна література в школі*. 2016. № 1/2. С. 15–19.
38. Лукаш Г. Текстова стратегія інтертекстуальності поезій збірки В. Стуса «Палімпсести» у семіотичному аспекті. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2014. № 21–22. С. 200–211.
39. Мітосек З. Теорія літературних досліджень ; пер. В. Гуменюк. Сімферополь : Таврія, 2003. 408 с.
40. Назаренко О. М. Інтертекстуальні одиниці в прозі Юрія Іздрика. *Культура слова*. 2019. № 90. URL : <https://ks.iul-nasu.org.ua/vypusky-zhurnalu/2019-2/zbirnyk-kultura-slova-90-2019/english-intertekstualni-odynytsi-u-prozi-yuriya-izdryka.html>
41. Назаренко О. Міжтекстова взаємодія в газетному тексті. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. Київ, 2016. № 33. С. 120–130.
42. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. *Літературна теорія і компаративістика*. Харків : Акта, 2006. 366 с.
43. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство ; пер. О. Галета. Львів : Літопис, 2007. 316 с.
44. Новосадська О. Б. Лінгвокультурні основи інтертекстуальності і прецедентності. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2015. Вип. 60. С. 176–179.

45. Овдійчук Л. М. Інтертекстуальність як один із методів аналізу художнього твору на уроках літератури. *Педагогічні науки* : зб. наук. праць. Херсон : ХДУ, 2008. С. 90–93.
46. Переломова О. С. Інтертекстуальність як системотвірна текстодискурсивна категорія. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2008. Вип. 34. С. 87–95.
47. Пільгуй Н. М. Англomовний науковий агротехнічний дискурс: лінгвостилістичний та прагматичний аспекти : дис. ... канд. філол. наук. Запоріжжя, 2014. 238 с.
48. Піндосова Т. С. Категорія інтертекстуальності в художніх текстах Д. Брауна: прагмалістичний аспект : дис. ... канд. філол. наук. Херсон, 2019. 223 с.
49. Пономаренко І. В. Художня своєрідність поезії Ліни Костенко (інтертекстуальність і феномен Агону) : дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2005. 190 с.
50. Потапенко С. Інтертекстуальність та її фольклористичні обрії. *Слово і час*. 2009. № 11. С. 45–59.
51. Просалова В. Інтермедіальність у системі інтертекстуальних зв'язків. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*: наук. зб. Донецьк, 2010. № 15. С. 12–18.
52. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16. С. 46–53.
53. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи : монографія. Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. 344 с.
54. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.
55. Рихло П. В. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст : монографія. Чернівці : «Рута», 2005. 584 с.
56. Рыжкова В. В. Интертекстуальность в диалогическом пространстве англоязычного художественного текста : монографія. Харків : Нац. аерокосмічний ун-т «ХАІ», 2017. 168 с.

57. Рыжкова В. В. Категория интертекстуальности: подходы к исследованию и новые перспективы с позиции лингвосинергетики. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2016. № 21. Т. 2. С. 107–109.

58. Рябініна О. К. Інтертекстуальність у дискурсі сучасної української преси: лінгвістичний аспект : дис... канд. філол. наук. Київ, 2008. 22 с.

59. Сірик Л. В. Інтертекстуальність у структурі поетичних творів як вираз міжкультурної комунікації (на прикладі поезії київських неокласиків). *Мова і культура*. 2011. Вип. 14. С. 105–112.

60. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. ; за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2002. 633 с.

61. Статкевич Л. П. Комеморат та міжтекстові алюзії: проблема амбівалентного співіснування у поемі Т. С. Еліота “The Hollow Men”. *Мова і культура*. Київ : ВД Дмитра Бурого, 2004. Вип. 7. Т. IV. Ч. 2. С. 259–264.

62. Статкевич Л. П. Форми і функції інтертекстуальності в поезії Томаса Стернза Еліота : дис. ... канд. філол. наук. Кам'янець-Подільський. 2008. 215 с.

63. Статкевич Л. П. Форми реалізації інтертекстуальності в тексті художнього твору. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія : Філологія*. 2011. Вип. 61. С. 285–288.

64. Сунько Н.О. Інтертекстуальність та прецедентність як репрезентанти публіцистичного дискурсу (на матеріалі заголовків англomовних статей). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2011. № 58. С. 208–212.

65. Сюта Г. М. Цитатний тезаурус української поетичної мови ХХ століття : монографія. Київ : КММ, 2017. 384 с.

66. Тацакович У. Т. Лінгвокогнітивні засади відтворення інтертекстуальності в перекладі українською мовою (на матеріалі англomовної художньої прози ХХ – ХХІ ст) : дис. ...PhD. Івано-Франківськ, 2020. 234 с.

67. Тележкіна О. Діалог поетичних творів Степана Сапеляка і текстів релігійного змісту: лінгвостилістичне потрактування. *Науковий вісник Чернівецького університету*. 2016. Вип. 772. С. 106–109.

68. Тимчук О. Т., Сеньків О. М. Функціональний аспект прецедентних текстів. *Молодий учений*. 2017. № 4.3. С. 251–254.

69. Фильчук Т. Ф. Категория интертекстуальности в ее лингвофилософской природе и дискурсивных проявлениях. *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія : Філологія*. 2011. № 936. Вип. 61. С. 26–33.

70. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 247 с.

71. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49–59.

72. Цівун Н. М. Епіграф як вияв міжтекстуальних відношень у мовотворчості поетів-неокласиків. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 10 : Проблеми граматики і лексикології української мови*. 2012. Вип. 9. С. 161–165.

73. Шаповал М. Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика : навч. посіб. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. 167 с.

74. Швець Я. Застосування термінів інтертекстуальність та інтертекст у сучасній комунікативній лінгвістиці. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. 2010. № 675. С. 195–197.

75. Шистовська А. А. Поняття інтертекстуальності та підходи до нього. *Записки з романо-германської філології*. 2017. Вип. 2. С. 132–139.

76. Ярема О. Б. Алюзія в текстах британської художньої літератури: лінгво-статистичний аспект (на матеріалі творів модерністів) : дис. ... канд. філол. наук. Запоріжжя, 2016. 355 с.

77. Machacek G. Allison. *PMLA* 122.2. 2007. P. 522–536.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ернест Хемінгуей – цікаві факти з біографії, цитати URL : <https://booxters.com/blog/ernest-heminguey---cikavi-fakti-z-biografiyi-citati>
2. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури. Словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. URL: [http://ukrlit.org/slovnyk/zhaivoronok\\_znaky\\_ukrainskoi\\_etnokultury](http://ukrlit.org/slovnyk/zhaivoronok_znaky_ukrainskoi_etnokultury)
3. Жолдак Б. Укри. Бойова проза. 2015. URL : <https://coollib.com/b/384769-bogdan-zholdak-ukri-boyova-proza/read>
4. Глюха Ю. Східний синдром: роман. Харків : КК «Клуб сімейного дозвілля», 2019. 240 с.
5. Колотило В. В. 170 років з дня народження «батька» новели Гі де Мопассана. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. URL : <http://www.nbuv.gov.ua/node/5305>
6. Лойко С. Аеропорт: роман ; пер. О. Гончар. Київ : «Брайт Букс». 2015. 344 с. URL : <https://textbook.com.ua/zarubizhna-literatura/1548691064>
7. Льюїс Керрол. Аліса в Задзеркаллі. URL : <https://www.ukrplib.com.ua/world/printit.php?tid=732&page=9>
8. Макеєв В. 100 днів полону, або Позивний «911». Харків : Фоліо, 2016. 192 с. URL : <https://textbook.com.ua/literatura/1542408007>
9. Мусіхіна Л. Коли захиталося небо. «V» означає «вільні». Тернопіль : Джура, 2016. 216 с.
10. Постоловський С. Р. Ворог, або Гнів Божий: роман. Харків : Фоліо, 2016. 348 с.
11. Руф Ю. Ваніль чи сталь?! Київ : Залізний тато, 2021. 114 с.
12. Скрипачук Т., Маличенко О. Російсько-українська війна крізь призму роману Сергія Лойка «Аеропорт». Матеріали обласної літературної науково-пошукової учнівської конференції «Реалії АТО у віддзеркаленні сучасної української літератури». Київ, 2018. С. 131– 137.
13. Україна. Нариси історії. Київ : Академперіодика. 2021. 592 с.

14. Шкляр В. Чорне сонце: роман. Харків : КК «Клуб сімейного дозвілля», 2018. 304 с. URL : [https://shron1.chtyvo.org/ua/shkiar\\_Vasy1/Chorne\\_sontse.pdf](https://shron1.chtyvo.org/ua/shkiar_Vasy1/Chorne_sontse.pdf)