

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет іноземних мов
Кафедра перекладу та слов'янської філології**

**АЛЮЗІЇ ТА РЕМІНІСЦЕНЦІЇ В РОМАНАХ РОМЕНА ГАРІ
«ПОЖИРАЧІ ЗІРОК» ТА «ПОВІТРЯНІ ЗМІЇ»:
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ**

Кваліфікаційна робота студентки групи ЗАМм-24
ступінь вищої освіти другий (магістерський) рівень,
спеціальність 014.02 Середня освіта (Мова і
література англійська) Козаченко Наталі
Станіславівни

Керівник: кандидат філологічних наук, доц.
Дудніков М. О.

Кривий Ріг – 2025

ЗАПЕВНЕННЯ

Я, Козаченко Наталя Станіславівна, розумію і підтримую політику Криворізького державного педагогічного університету з академічної доброчесності. Запевняю, що ця кваліфікаційна робота виконана самостійно, не містить академічного плагіату, фабрикації, фальсифікації. Я не надавала і не одержувала недозволену допомогу під час підготовки цієї роботи. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають покликання на відповідне джерело. Із чинним Положенням про запобігання та виявлення академічного плагіату в роботах здобувачів вищої освіти Криворізького державного педагогічного університету ознайомена. Чітко усвідомлюю, що в разі виявлення у кваліфікаційній роботі порушення академічної доброчесності робота не допускається до захисту або оцінюється незадовільно.

З М І С Т

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. АЛЮЗІЇ ТА РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ЯК СКЛАДОВІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ	8
1.1. Інтертекстуальні елементи і зв'язки у художньому творі	8
1.2. Типи та функції алюзій у літературознавстві	15
1.3. Особливості функціонування ремінісценцій в художніх текстах	23
Висновки до першого розділу	28
РОЗДІЛ 2. ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ РОМАНУ Р. ГАРІ «ПОЖИРАЧІ ЗІРОК» З ОБРАЗАМИ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ	31
2.1. Специфіка інтертекстуальних зв'язків у художній структурі роману Р. Гарі «Пожирачі зірок»	31
2.2. Роль біблійних, історичних, міфологічних алюзій та ремінісценцій у відтворенні ідейно-художньої канви роману Р. Гарі «Пожирачі зірок»	34
Висновки до другого розділу	49
РОЗДІЛ 3. ВІДТВОРЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ АТМОСФЕРИ ЕПОХИ В РОМАНІ Р. ГАРІ «ПОВІТРЯНІ ЗМІЇ»	52
3.1. Символічне значення заголовку роману Р. Гарі «Повітряні змії» в контексті інтертекстуальних мотивів твору	52
3.2. Ідейно-художнє значення ремінісценцій у відтворенні культурно-історичної пам'яті епохи за романом Р. Гарі «Повітряні змії»	56
Висновки до третього розділу	65
ВИСНОВКИ	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	71

ВСТУП

Тема нашого дослідження є **актуальною**, адже у сучасному літературознавстві проблема інтертекстуальності займає одне з провідних місць, оскільки художній твір рідко існує у вакуумі : він вступає у діалог із попередніми текстами, культурними кодами, біблійними, міфологічними, історичними образами. Особливе місце у цьому контексті посідають алюзії та ремінісценції, які не лише збагачують смисловий простір твору, а й поглиблюють його ідейно-художнє звучання. Науковці дедалі більше схиляються до комплексних досліджень, виявляють значний інтерес до феномену інтертекстуальності. Дослідники, серед яких Ю. Крістева, М. Лотман, Р. Барт, заклали теоретичну основу для розуміння поняття інтертексту. Вчені, як-от Ж. Женнет і П. Тороп, розробили класифікації інтертекстуальних елементів, а Н. Корабльова, Ю.А. Башкатова та І.В. Арнольд вивчали типи та функції цих взаємозв'язків. Однак, незважаючи на ці значні здобутки, концепція інтертексту та його роль у художній літературі досі не вивчені в повній мірі, що й обумовлює актуальність подальших досліджень.

В українському літературознавстві поняття інтертекстуальності досліджували М. Ткачук, який визначав її як *«життя у міжтексті»* [46, с.15], та Л. Шаповал, яка підкреслювала багатство форм її вияву – *«від алюзій і цитат до пародії та стилізації»* [52, с. 71]. Цікавими є також спостереження І. Чернявської, яка в своїх дослідженнях розрізняє «широке» розуміння інтертекстуальності – нескінченність культурного тексту, а також «вузьке» – через системи маркерів – цитат, алюзій, ремінісценцій [48, с. 52].

У творчості Р. Гарі, французького письменника з яскраво вираженим поліфонічним стилем, інтертекстуальні елементи відіграють виняткову роль. Його романи *«Пожирачі зірок»* та *«Повітряні змії»* демонструють багатий спектр алюзій та ремінісценцій, що виявляють глибинний зв'язок із традиціями світової літератури та історико-культурним контекстом ХХ ст.. У

романі «Повітряні змії» автор пише: *«Пам'ять – це єдине, що вони не змогли відібрати у нас, і вона була сильнішою за їхні бомби»* [13, с. 73], демонструючи, як ремінісценції стають моральним та психологічним щитом героїв перед лицем жахів війни. Цей принцип формує основу інтертекстуального аналізу його творчості, де алюзії та ремінісценції створюють багат шаровий зміст і емоційне звучання.

Актуальність теми дослідження також визначається й тим, що творчість Ромена Гарі вирізняється насиченістю інтертекстуальних зв'язків. У його романах алюзії та ремінісценції відіграють ключову роль у формуванні художньої системи твору та психологічного портрету персонажів. Порівняльний аналіз з творами інших європейських авторів, дозволяє простежити універсальні закономірності функціонування інтертексту, а також специфіку підходу письменника. Самі твори Ромена Гарі не побудовані як ізольовані світи, а відкриваються як лабіринти, де кожна нитка зв'язує твір із ширшим культурним контекстом. Гарі поєднує філософський роздум із художньою уявою, перетворюючи інтертекстуальні запозичення на органічну частину художньої тканини. Його пронизливі образи та афоризми часто виконують роль моральних і психологічних опор для персонажів, а алюзії й ремінісценції працюють як резонатори часу й пам'яті.

Особливість теми дослідження зумовлена інтересом критиків та літературознавців до проблеми інтертекстуальності в художніх творах. Як зарубіжні літературознавці (І. Гасан, Л. Фідлер, Ф. Джеймсон, Д. Лодж та ін.), так і українські (О. Абрамова, Р. Гром'як, П. Біловус, Н. Висоцька, М. Ткачук, Л. Шаповал, І. Чернявська та ін.) не дійшли єдиної думки щодо сутності цього багатогранного явища. У сучасних літературознавчих колах термін «інтертекстуальність» використовується для «позначення спектра міжтекстових відношень, також підтримується твердження, що будь-який текст завжди є складником широкого культурного тексту» [1, с. 87].

Проблема інтертекстуальності залишається центральною в сучасному літературознавстві, оскільки художній твір рідко існує сам по собі: він

завжди вступає в діалог із попередніми текстами та культурними наративами. Алюзії та ремінісценції не лише збагачують зміст твору, а й формують його ідейно-художню структуру, впливають на психологію персонажів і на ставлення читача. У творчості Ромена Гарі інтертекстуальні зв'язки особливо виразні й різноманітні, тому їхній системний аналіз дає змогу зрозуміти як індивідуальну поетику автора, так і ширші механізми сучасної художньої комунікації.

Література – це не просто розповідь, а безперервний живий діалог між текстами, епохами та культурами. У цьому потоці, що не має ані початку, ані кінця, твори Ромена Гарі посідають особливе, майже магічне місце. Романи автора – не замкнуті, герметичні світи, а відкриті брами, що запрошують нас у величний лабіринт, де кожен слід веде до іншого, а кожен текст є відлунням багатьох інших. Як зазначає сам Р.Гарі у «Пожирачах зірок»: *«Там, у безмежній темряві, ми зрозуміли, що принесли лише нашу суєту та страхи. І це був найстрашніший космос — космос людської душі»* [12, с. 247] – ця цитата підкреслює його філософський погляд на людину навіть у науково-фантастичному контексті. Автор, як віртуозний диригент, зводить у єдину симфонію голоси минулого, сьогодення і майбутнього, а його творіння стають своєрідним «палімпсестом», де на старих, стертих шарах тексту проявляються нові, що набувають глибшого значення.

Саме ця дивовижна здатність створювати багаторівневі світи через інтертекстуальність і є серцем цього дослідження.

Мета дослідження – виявити й проаналізувати роль алюзій та ремінісценцій у художній організації романів Р. Гарі, розкрити їхнє функціональне значення в інтертекстуальному аспекті, показавши, як вони перетворюють тексти Р. Гарі на універсальне послання до читатчів, що є актуальним для будь-якого часу і будь-якої людини.

Завдання дослідження:

- розглянути теоретичні основи інтертекстуальності та з'ясувати місце алюзій і ремінісценцій у літературознавчому дискурсі;

- проаналізувати інтертекстуальні структури та прийоми в романі «Пожирачі зірок»;
- встановити роль біблійних, міфологічних і історичних алюзій у формуванні художньої концепції цього роману;
- дослідити інтертекстуальні мотиви роману «Повітряні змії» та їхнє значення для реконструкції історико-культурної пам'яті;
- узагальнити функціональне значення алюзій і ремінісценцій у творчості Романа Гарі.

Романи Романа Гарі «Пожирачі зірок» та «Повітряні змії» є **об'єктом** нашого дослідження.

Предмет дослідження цієї роботи – художні функції інтертекстуальності творів Романа Гарі, розкриття філософського і функціонального значення алюзій та ремінісценцій у двох, здавалося б, таких різних, але глибоко споріднених романах: «Пожирачі зірок» та «Повітряні змії».

Методи дослідження – загальнонаукові (аналіз, синтез, порівняння, узагальнення, систематизація), описовий, інтертекстуальний аналіз, елементи структурно-семіотичного підходу.

Наукова новизна роботи полягає в комплексному виявленні й інтерпретації функціональних ролей алюзій та ремінісценцій у поезії Романа Гарі, що дозволяє по-новому окреслити його місце в європейській літературній традиції.

Практичне значення результатів полягає в можливості їхнього використання при викладанні курсів із зарубіжної літератури, у підготовці семінарів та подальших дослідженнях інтертекстуальності й пам'яті в художньому дискурсі.

Структура роботи: робота містить вступ, три розділи, висновки до розділів, загальні висновки та список використаних джерел.

Загальний обсяг роботи – 76 сторінок, з яких основний текст складає 69 сторінок, список використаних джерел включає 59 позицій.

РОЗДІЛ 1

АЛЮЗІЇ ТА РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ЯК СКЛАДОВІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ

1.1. Інтертекстуальні елементи і зв'язки у художньому творі

Термін «інтертекстуальність» ввели до наукового вжитку французькі семіотики Ю. Кристева та Р. Барт, які розглядали тексти як мережу взаємопов'язаних цитат і впливів: кожен текст виникає з переплетення чужих висловлювань, перероблених і переосмислених автором, тому поетична мова часто виявляє принаймні дві голосові площини. Поняття інтертекстуальності стало одним із ключових у сучасному літературознавстві, оскільки воно дозволяє осмислити художній текст не як замкнуту у собі структуру, а як відкрите поле діалогу, де перетинаються голоси, образи, сюжети та смисли інших творів.

Р. Барт у своїх роздумах про перехід від «твору» до «тексту» попереджає проти ототожнення інтертекстуальності з простим пошуком джерел: текст складається з безіменних, іноді невідстежуваних цитат, які вже були прочитані й інтегровані в нову мову без явних позначок.

Інтертекстуальність у літературі визначається як система взаємозв'язків між текстами, у якій будь-який твір є частиною ширшого культурного контексту. На думку літературознавців, інтертекстуальність – це ключова концепція в сучасному літературознавстві, що визначає, як тексти взаємодіють між собою. Цей термін, що став широко відомим завдяки французькій дослідниці Ю. Крістевій та її роботам, розкриває ідею, що жоден текст не існує в ізоляції. Замість цього, кожен твір є своєюрідною *«мозаїкою цитат»* [31, 45], відгомонам та діалогом із раніше створеними текстами. Ю. Кристева розглядала літературу як відкритий простір, де твори переплітаються, і їхні значення постійно переосмислюються. Хоча Ю. Кристева популяризувала термін, ідеї про «діалогічне» слово, що вбирає в

себе чужі голоси, також були притаманні Ролану Барту, який також підкреслював, що автор – це лише збирач існуючих наративів, а не творець з нуля. Р. Барт стверджував, що *«текст – це тканина з цитат, що походять з незліченних центрів культури»* [4, 17]. О. П. Воробйова акцентує увагу, що *«інтертекстуальні зв'язки дозволяють автору збагачувати художній зміст твору, створюючи багатозаровість смислів»* [10, 61]. У цьому контексті алюзії та ремінісценції стають ключовими засобами міжтекстового діалогу. Вони можуть бути біблійними, історичними, міфологічними або літературними, відтворюючи культурні коди, зрозумілі читачеві.

Застосування цих теоретичних концепцій до творчості Ромена Гарі дозволяє глибше зрозуміти художню природу його романів. У творі *«Пожирачі зірок»* інтертекстуальність постає передусім у зверненні до античної міфології. Герої роману, що прагнуть подолати земні обмеження й сягнути космічних висот, постають у світлі алюзій на міфологічних титанів і героїв, які завжди виходили за межі людських можливостей. У цьому контексті текст Гарі розгортає діалог із гомерівською традицією, а образ *«пожирання зірок»* набуває символіки нескінченного пошуку сенсу життя.

Саме цей літературний прийом Ромена Гарі перетворює на щось більше, ніж просто посилення. Він стає філософським інструментом, що дозволяє письменнику створювати багаторівневі світи. Автор використовував інтертекстуальність для дослідження таких тем, як:

- природа ідентичності – розщеплення особистості на декілька імен (Ромен Гарі, Ажар, Синібальді) – це вже інтертекстуальна гра, де кожен псевдонім відсилає до нової, окремої творчої ідентичності;

- плинність історії – автор переписує відомі сюжети, наприклад, міф про Дон Кіхота, щоб показати, як одвічні ідеї та конфлікти (ідеалізм проти реалізму) переносяться в сучасну епоху.

- критичний діалог з культурою – твори Р.Гарі є своєрідною розмовою з читачем, якого він запрошує розшифровувати приховані смисли та алюзії, що відсилають до світової літератури, філософії та кінематографа;

- іншою важливою теоретичною позицією є класифікація інтертекстуальних зв'язків. Ж. Женнет і П. Тороп виділяють основні типи інтертексту: цитування, алюзія, ремінісценція, пародія, трансформація [47, 27].

У романах письменника переважають алюзії та ремінісценції, що створюють багатошаровий ефект читання та дозволяють автору передавати складні емоційні та історичні контексти. *«Кожне життя – це повторення, але не копія, а спроба зрозуміти, ким були ми і ким станемо»* [13, с. 143].

Інтертекстуальність у творчості Ромена Гарі – це значно більше, ніж звичайний стилістичний прийом чи гра в ерудованість. Це глибоко інтегрований філософський інструмент, що слугує для створення багатошарової, динамічної реальності. Письменник майстерно переплітає літературні традиції, міфологічні сюжети, історичні події та власні життєві переживання, перетворюючи свої тексти на простір безкінечного діалогу. На відміну від статичних посилань, які лише вказують на інші твори, у Ромена Гарі інтертекстуальність стає живим процесом. Вона формує багаторівневе смислове полотно, де минуле не просто цитується, а активно взаємодіє із сьогоденням. Відомі літературні сюжети, наприклад, мотиви «Дон Кіхота» чи «Маленького принца», стають не лише тлом, а й рушійною силою для нових, унікальних історій. Автор бере знайому фабулу, наповнює її новим змістом і показує, як одвічні людські істини – пошук сенсу, любов, самотність, абсурдність буття – проявляються в сучасному світі. Ромен Гарі, будучи справжнім ерудитом, розглядає літературу як відкриту систему, що постійно розвивається. Він виступає посередником між епохами, створюючи містки між класикою та модернізмом. Завдяки такому підходу, його твори стають своєрідним палімпсестом, де кожен новий текст ніби написаний поверх старого. Читач відчуває, що він є частиною великої літературної традиції, а не просто споживачем окремого твору.

Саме інтертекстуальність дозволяє автору будувати у художньому творі багатошаровий наратив, що поєднує сюжет, образи та мотиви із ширшою

культурною і літературною традицією. Романи Романа Гарі є яскравим прикладом такого підходу. У творах «Пожирачі зірок» і «Повітряні змії» автор використовує цитати, алюзії, ремінісценції та парафрази, створюючи діалог із класичними текстами, міфами та сучасною літературою.

У «Пожирачах зірок» автор зображує головного героя, який шукає свободу і сенс у світі, що здається чужим і непривітним. Це перегукується із мотивами самотнього мандрівника в літературі ХХ століття. Так, герой розмірковує: *«Я йшов вулицями, ніби кожен крок знімав мої ланцюги і відкривав мені нові горизонти»* [12, с. 112].

Цей уривок можна розглядати як ремінісценцію класичних мотивів пошуку свободи, притаманних Камю та Кафці, де внутрішня боротьба стає рушійною силою сюжету. У «Повітряних зміях» ключовий мотив польоту алегорично передає прагнення до недосяжного, перегукуючись із міфом про Ікара: *«Мій повітряний змій здіймався так високо, що я бачив світ, який, здавалося, не належав мені»* [13, с. 177]. Така алюзія не лише збагачує символіку твору, але й підкреслює універсальний конфлікт між бажанням свободи та обмеженнями реальності.

Письменник активно використовує алюзії для створення багатошаровості тексту. Наприклад, у «Пожирачах зірок» герой аналізує суспільні норми і власні ідеали: *«Всі ці великі ідеї, що їх плекали мої героїчні предки, здавалися мені лише тінями, що танцюють на стінах моєї свідомості»* [12, с. 87]. Цей уривок є парафразою літературного прийому героїчного пошуку, переосмисленого в контексті сучасного життя персонажа, що вказує на критичний діалог автора з традиційною літературою.

Зміст роману «Повітряні змії» містить інтертекстуальність, яка функціонує в іншій площині: тут відчутні ремінісценції на середньовічні легенди, на французьку романтичну традицію та на літературу опору часів Другої світової війни. Образ зміїв, які здіймаються у небо, перегукується як із символікою дитячої гри, так і з мотивами свободи й пам'яті, що властиві європейському культурному канону. У такий спосіб Гарі поєднує

індивідуальну долю героя з долею народу, вплітаючи особисту історію в ширший історико-культурний контекст.

У «Повітряних зміях» образи дітей, що запускають змії, є ремінісценцією дитячих фантазій і поетичних уявлень про свободу: *«Діти сміялися, і повітряні змії літали в небі, ніби торкаючись мрій, які ми давно забули»* [13, с. 216]. Цей фрагмент відсилає до класичних мотивів дитинства, фантазії та прагнення до життєвого досвіду, створюючи зв'язок між минулим і сучасним. Прямі цитати та парафрази дозволяють Ромену Гарі включати до своїх романів культурні і літературні коди. Наприклад, герой «Пожирачів зірок» звертається до роздумів про власне існування: *«Мій шлях не вимірюється кроками, а сумнівами, що точать душу»* [12, с. 113]. Тут можна помітити вплив екзистенціальної літератури А. Камю, але Р. Гарі трансформує ці мотиви у власну оптику, що робить твір унікальним.

У «Повітряних зміях» парафразами та алюзіями автор передає складні психологічні стани героя: *«Коли змії здіймався, я відчував і радість, і страх, немов літати мені дозволяло саме життя»*. [13, с. 294]. Цей уривок перетворює міфологічний мотив польоту на психологічну метафору, створюючи багатозначний образ, який вплітається у культурний контекст.

Інтертекст у творах автора збагачує сюжет, створює культурний діалог та підкреслює авторську позицію. Читач, впізнаючи алюзії, ремінісценції та парафрази, отримує додатковий рівень сприйняття, розуміючи, як сучасні проблеми героя перегукуються з літературними та історичними традиціями. Інтертекст робить твори Ромена Гарі багатошаровими, полісемантичними і відкритими для різних інтерпретацій, поєднуючи реалістичну оповідь із символічними і міфологічними шарами. Інтертекстуальні елементи у романах Р.Гарі «Пожирачі зірок» і «Повітряні змії» – це не випадкові художні прийоми, а свідомо побудований механізм, який забезпечує багатошаровість, культурну глибину та емоційний резонанс. Алюзії, цитати, ремінісценції та парафрази створюють місток між текстами, між епохами та між автором і читачем, роблячи твори Гарі частиною ширшого культурного

діалогу. Вони дозволяють сприймати роман не лише як сюжетну історію, але й як складну літературну систему взаємопов'язаних текстів і смислів.

У творі «Повітряні змії» ремінісценції виступають як засіб збереження пам'яті та ідентичності: *«Коли все навколо було сіре і похмуре, він запускав свій яскравий повітряний змій, щоб нагадати світові, що барви ще існують»* [13, с. 73]. Повітряні змії стають символом надії і внутрішньої свободи, а нитка – символом зв'язку з минулим.

Автор у романі «Пожирачі зірок» використовує алюзії як своєрідний «код часу», що з'єднує минуле і сучасність: *«Ми всі – лише сліди тих, хто пройшов перед нами, і наші мрії – відлуння їхніх бажань»* [12, с. 78]. Тут автор демонструє взаємопроникнення особистого і колективного досвіду, що є характерним для інтертекстуальної побудови твору. Аналогічно, у романі «Повітряні змії» алюзії допомагають формувати історичний контекст подій та психологічні портрети персонажів: *«Минуле не зникає, воно літає над нами, мов ті змії, що не бояться вітру»* [13, с. 134]. Таким чином, вже на рівні окремих цитат видно, як інтертекстуальні елементи стають носіями філософських ідей та художнього смислу.

Цей діалог між текстами демонструє діалог з читачем, якого автор запрошує до інтелектуальної гри, де розшифровка прихованих смислів стає частиною творчого процесу. Таким чином, інтертекстуальність у Романа Гарі не лише збагачує його прозу, а й перетворює її на філософське дослідження природи творчості, пам'яті та ідентичності. Це інструмент, за допомогою якого письменник демонструє, що література – це безперервна розмова, яка ніколи не закінчується. В обох романах інтертекстуальність виконує не лише декоративну, а й смислотворчу функцію. Вона створює багатовимірність тексту, де алюзії та ремінісценції є своєрідними «ключами» для читача, здатного до інтерпретації. Це повністю узгоджується з думкою Умберто Еко про те, що текст стає комунікативним лише тоді, коли автор і читач поділяють певні культурні коди [48, с. 74].

Отже, теоретичні засади інтертекстуальності дозволяють зрозуміти, що алюзії та ремінісценції у романах Р. Гарі не є випадковими; вони формують художню систему твору і є засобом діалогу з читачем, минулим і культурою загалом. Для творчого почерку письменника інтертекстуальність – це не просто форма, а зміст, що дає змогу глибоко аналізувати людський досвід через призму культурної пам'яті. Автор свідомо використовує інтертекстуальність як архітектурний принцип, що дозволяє йому будувати багатопланові тексти. Він накладає на свої наративи шари культурних кодів, створюючи ефект палімпсесту – стародавнього рукопису, з якого стерли первісний текст, щоб написати новий, але первинні письмена все ще просвічують.

У творах Ромена Гарі цей процес є аналогічним: нові смисли проступають крізь старі, збагачуючи оповідання та надаючи йому багатовимірності. Цей підхід перетворює читача з пасивного споживача на співтворця. Читач стає своєрідним археологом, що розшифровує приховані посилання, алюзії та відгомони інших творів, розкриваючи тим самим глибинні пласти авторського задуму. Митець використовує цей прийом для досягнення кількох ключових ефектів – символічного ущільнення та багатоплановості, створення іронічного контрапункту.

При символічному ущільненні та багатоплановості алюзії та цитати слугують своєрідним літературним «коротким шляхом» до складних ідей. Наприклад, згадка про Вавилонську вежу в романі «Пожирачі зірок» миттєво викликає асоціації не лише з біблійним сюжетом, а й з ідеями людської гордині, амбіцій, що ведуть до роз'єднання, та хаосу, що настає внаслідок втрати спільної мови. Це ущільнення смислів дозволяє автору романів передавати складні філософські концепції без зайвих пояснень, залучаючи читача до інтелектуальної гри.

При створенні іронічного контрапункту інтертекстуальність також є потужним інструментом для іронії та сатири. Письменник часто використовує алюзії на героїчні античні міфи, класичні трагедії чи

романтичні історії в контексті абсурдних, часто нікчемних подій сучасності. Цей контрапункт створює гострий дисонанс, підкреслюючи глибокий розрив між величчю минулого, його ідеалами, та бездуховністю і дріб'язковістю сьогодення. Наприклад, посилення на Одиссея у персонажі, який просто блукає вулицями сучасного міста без мети, підкреслює трагікомічність втрати великих ідеалів і сенсу життя. Цей іронічний прийом надає прозі Романа Гарі характерної меланхолії та філософської глибини.

Таким чином, інтертекстуальність у літературі постає як категорія, що поєднує текст із культурною пам'яттю, відкриваючи простір для нескінченного діалогу. У творчості Р. Гарі вона виявляється у складній системі алюзій, ремінісценцій і символічних образів, які підсилюють гуманістичну спрямованість його романів. Вони демонструють, що інтертекстуальність – це не лише механізм літературного творення, а й форма осмислення історії, культури та самої людини.

1.2. Типи та функції алюзій у літературознавстві

Алюзія посідає особливе місце в арсеналі художніх засобів, адже вона є ключовим інструментом інтертекстуальності – однієї з провідних категорій сучасного літературознавства. Під алюзією зазвичай розуміють натяк на відомий факт, образ, сюжет чи текст, який не названий прямо, проте упізнаваний читачем завдяки культурній пам'яті. Вона відрізняється від цитати своєю непрямотою, від ремінісценції – більшою навмисністю, від парафразу – відсутністю буквального відтворення. Алюзія є знаком, що пов'язує художній текст із ширшим культурним і літературним контекстом, завдяки чому розкривається багатовимірність змісту. Через алюзії автор вступає в діалог із традицією, попередниками чи сучасниками, а також формує особливий простір співтворчості з читачем.

Алюзія – одна з найпоширеніших форм інтертекстуальності, завдяки якій художній текст набуває додаткових смислових шарів. Саме через алюзії

автор вступає в тонкий діалог із культурною пам'яттю людства, звертаючись до образів, мотивів, історичних подій, міфів чи літературних прототекстів. Як зазначає Л.Білоус, алюзії є «певними сигналами тексту, що апелюють до знання читача, до його культурної компетентності, створюючи ефект упізнавання» [5, с. 41]. Це означає, що алюзія функціонує не лише як прикраса стилю, а як активний механізм взаємодії автора і читача.

Ю. Крістева підкреслювала, що будь-яка алюзія є знаком переписування традиції, а не її простого копіювання. Тому алюзія ніколи не тотожна джерелу – вона перетворює його, вводить у новий контекст, створюючи нове смислове поле. У цьому сенсі алюзія – спосіб оживлення минулого в сучасності, спосіб культурного діалогу, який зберігає ознаки гуманістичної традиції.

Алюзія є універсальним прийомом, який забезпечує глибину художнього тексту та його діалогічність із культурою. У літературознавстві вироблено кілька підходів до класифікації алюзій, які базуються на різних критеріях – від джерела походження до характеру функціонування у творі. Типологія алюзій дає змогу систематизувати їх за джерелами, формою, функціями та впізнаваністю. Функції алюзій охоплюють естетичний, культурний, психологічний, інтертекстуальний та ідеологічний виміри. У сучасній літературі алюзії є не лише прикрасою, а й способом інтелектуальної комунікації між автором і читачем, минулим і сучасністю.

За джерелом походження алюзії бувають:

а) біблійні алюзії – апелюють до релігійних сюжетів і образів, мають натяки на образи чи вислови зі Святого Письма;

б) античні (міфологічні) алюзії – відсилають до античної чи народної міфології, апелюють до міфів Давньої Греції та Риму.

в) літературні алюзії – базуються на художніх текстах, мають посилання на твори відомих авторів;

г) історико-культурні алюзії – актуалізують конкретні постаті чи події минулого, відсилають читача до реальних подій;

д) культурно-філософські – спираються на ідеї, символи чи концепти певної епохи.

Також літературознавці визначають типологію алюзій за формою вираження:

- прямі алюзії – ті, які легко впізнаються (згадка про Трою чи біблійні образи);
- непрямі – приховані натяки, як у творчості Кафки;
- пародійні – алюзії з іронічним відтінком;
- комбіновані – багаторівневі алюзії, що поєднують кілька кодів.

За функціональною спрямованістю:

- стилістичні – створюють інтонацію чи ритмічну гру;
- інтерпретаційні – допомагають відкрити підтексти;
- світоглядні – виражають філософську позицію автора.

За ступенем впізнаваності:

- очевидні – зрозумілі широкому читачеві;
- кодовані – відчитуються лише ерудованими читачами.

Науковці визначають основні функції алюзій у літературі через виконання ними низки важливих функцій, що забезпечують багатозначність тексту:

- естетична функція – алюзії створюють художній ефект, насичують твір додатковими смисловими шарами (наприклад, у творчості Ліни Костенко біблійні алюзії надають поезії високого духовного звучання);

- культурна функція – через алюзії твір вкорінюється у ширший культурний контекст (Т.С. Еліот у «Безплідній землі» поєднав алюзії на А. Данте, В. Шекспіра, Біблію, створюючи мозаїку культури);

- психологічна функція – ілюзії стимулюють інтелектуальну активність читача (впізнаючи алюзії у романі Умберто Еко «Ім'я троянди», читач стає співучасником інтелектуальної гри);

- інтертекстуальна функція – алюзії створюють зв'язки між текстами, що стає основою інтертекстуальності (у романах постмодернізму алюзії формують «тканину тексту», як у Дж. Фаулза чи М. Павича);

- ідеологічна та філософська функція – алюзії допомагають критикувати суспільство чи висловлювати філософські ідеї (у трагедії Й.Гете «Фауст» алюзії на Євангеліє розкривають конфлікт між добром і злом).

У творах Ромена Гарі ці типи часто поєднуються, створюючи складну поліфонію смислів. Для автора алюзія – це більше, ніж просто посилання на інший відомий текст, історичну подію чи особу. Це свідомий, майстерно вбудований елемент, який діє як інтелектуальний код, що відкриває глибинні смисли та дозволяє автору вести складний діалог із читачем.

Письменник використовує алюзії не як стилістичну прикрасу, а як потужний інструмент для багатовимірного аналізу людської природи та суспільства.

Алюзії виконують різні функції, зокрема універсалізації, що надає історії позачасового звучання; психологічної характеристики – це допомагає розкрити внутрішній світ героя; сатиричного коментування, яке дозволяє автору критикувати суспільство чи ідеї.

У романі «Повітряні змії» Ромен Гарі використовує алюзії на французьку та європейську літературну традицію ХХ століття. Так, образ дитинства і свободи, який проходить крізь текст, перегукується з класичними мотивами Пруста, зокрема з темою пам'яті та минулого, що визначає внутрішній світ героя: *«Дитячі літа залишаються з нами, мов повітряні змії, що повільно ширяють над нашим життям, нагадуючи про те, що було»* [13, с. 45]. Ця алюзія створює ефект діалогу з традицією, де текст автора не існує сам по собі, а є продовженням культурного дискурсу. Крім того, автор посиляється на історичні події та літературні архетипи, що додає глибини оповіді та дозволяє читачеві прочитувати між рядками. Для роману автора «Пожирачі зірок» алюзії виступають більш філософськими та екзистенційними. Наприклад, опис самотності героя перегукується з творами

А. Камю: *«Ми живемо серед чужих зірок, що горять над нами, і лише від нас залежить, чи станемо ми їхніми пожирачами»* [12, с. 88]. Тут Ромен Гарі створює інтертекстуальний місток між власним текстом і літературною спадщиною ХХ століття, формуючи смисловий простір, який об'єднує автора, текст і читача.

При використанні функції універсалізації та архетипів письменник часто звертається до універсальних міфологічних та літературних сюжетів, щоб надати своїм персонажам та їхнім історіям позачасового звучання. Міфологічні алюзії допомагає авторові переосмислити архетипи людської поведінки. Наприклад, алюзія на міф про Ікара в його романі «Пожирачі зірок» – це не просто красивий образ. Це глибокий метафоричний відгомін вічного прагнення людини до чогось недосяжного, до польоту, що долає фізичні та ментальні межі. Водночас, ця алюзія слугує нагадуванням про фатальну вразливість людського ідеалізму, яка може призвести до падіння, якщо прагнення перевершує можливості. Таким чином, особиста драма героя набуває універсального, архетипного значення: *«Ми хотіли досягти зірок, але знову впали в самотність і безсилля»* [12, с. 47] .

У «Повітряних зміях» польоти зміїв стають алюзією на Ікарів політ, на ризик, притаманний будь-якій вірі в ідеали: *«Коли мій змій злітав над деревами, я відчував, що разом із ним піднімається все те, у що я ще вірю»* [13, с. 119]. Як і в міфі, політ несе небезпеку, але саме в ньому – людська гідність. Тож алюзія набуває гуманістичного звучання: падіння не є поразкою, якщо воно – результат прагнення до світла.

У романі «Повітряні змії» інтертекстуальні елементи формують цілісну художню тканину твору. Уже сам образ зміїв має глибоке символічне коріння, яке перегукується з міфологічними уявленнями про політ, свободу, духовне піднесення. Для головного героя Людо змій стає не просто дитячою забавкою, а знаком духовного спротиву, польотом над злом війни, своєрідним «нитковим зв'язком» між небом і землею, пам'яттю і майбуттям: *«Ми запускали зміїв навіть тоді, коли німці стояли біля наших воріт.*

Здавалося, що в небі залишається частка нас – того, що ніхто не міг знищити» [13, с. 245]. У цьому епізоді прочитується алюзія на мотив духовного злету, властивий європейській культурі – від античних міфів до поезії Р. Рільке. Образ змія є також ремінісценцією і на біблійне небо як простір надії, до якого людина спрямовує свою душу, і на традицію лицарської вірності ідеалам, які не можна зрадити навіть у найтемніші часи.

Ромен Гарі майстерно вплітає у свій текст цитатні елементи, які збагачують смисловий горизонт твору. Наприклад, згадка про А. Данте та його Беатріче не лише відтворює канонічний мотив недсяжного кохання, а й формує контрапункт до історичної реальності: *«Я вірив, що Людо і Ліла – це наші сучасні Данте й Беатріче, тільки їхнє пекло було справжнім, не символічним»* [13, с. 184].

Через таку інтертекстуальну гру Р. Гарі поєднує минуле і сучасне, вічне і минуле, створюючи багатовимірний простір художнього досвіду. Він активно взаємодіє з літературною традицією. У «Пожирачах зірок» міжтекстові зв'язки набувають філософського й екзистенційного звучання. Його тексти насичені алюзіями на М. де Сервантеса, М. Пруста, А. Камю, Р. Рільке. Автор звертається до мотивів інших письменників не як до джерел прямих цитат, а як до духовних резонансів, що формують атмосферу твору. Головний герой, мрійник і бунтар, напівжартома каже: *«Ми всі трохи донкіхоти – тільки наші вітряки тепер у середині нас самих»* [13, с. 87]; ця відсилка до М. де Сервантеса перетворює Дон Кіхота на образ сучасної людини, яка в умовах історичних катаклізмів зберігає прагнення до людяності. У «Пожирачах зірок» герой проголошує: *«Я не маю нічого проти абсурду, доки він не заважає мені мріяти»* [12, с. 87]. Це своєрідна алюзія на Камю, проте переосмислена через оптимізм автора: там, де А. Камю бачить безвихідь, Ромен Гарі знаходить віру в людину. Така алюзія стає способом не лише діалогу, а й морального спротиву песимізму епохи.

При використанні функції психологічної характеристики алюзії допомагають письменнику глибоко розкривати психологію своїх персонажів.

Наприклад, герой роману «Пожирачі зірок», який постійно апелює до біблійних сюжетів, розкривається не просто як релігійна людина: *«Я шукав дорогу, як блудний син, але світу було байдуже до моїх прагнень»* [12, с. 113] – це відображає внутрішні сумніви та моральні пошуки героя. Його постійні звернення до притч, наприклад, про блудного сина чи Адама і Єву, свідчать про те, що він шукає моральний орієнтир у світі, який здається йому позбавленим сенсу. Ці посилання є вікном у його внутрішній світ, відображаючи його боротьбу, сумніви та пошуки вищої мети.

Біблійні алюзії у творчості Гарі переосмислюють моральні категорії, повертаючи до ідеї про непорушну цінність людської душі. У романі «Повітряні змії» Людо, попри жорстокість війни, прагне зберегти в собі добро, навіть коли світ навколо стає апокаліптичним. Його вчинки і слова часто мають підтекст біблійного благовістя: *«Я зрозумів, що любов – це не нагорода, а тягар, який треба нести, якщо хочеш залишитися людиною»* [13, с. 156].

Тут постає алюзія на євангельську ідею жертовності – «нести свій хрест». Гарі не цитує Святе Письмо прямо, але надає його моральним принципам життєвого виміру. Як зазначає О.С.Переломова, сучасна інтертекстуальність *«повертає сакральне в профанне, роблячи його складовою щоденної людяності»* [38, с. 114]. У «Пожирачах зірок» біблійні алюзії постають у філософському контексті пошуку світла серед темряви. Герой каже: *«Ми пожираємо зорі, бо не можемо жити без світла – навіть тоді, коли світ перетворюється на ніч»* [12, с. 63]. Ця фраза є алюзією на євангельську метафору світла як істини та духовного спасіння. У ній – глибинна гуманістична віра Гарі в силу добра, навіть у безнадії.

Звертаючись до функції сатиричного коментування Р. Гарі, як майстер сатири, використовує алюзії на історичні постаті чи події, що часто слугує для тонкого або жорсткого висміювання політичних систем, ідеологій чи людських вад. Замість прямого повчання чи критики, письменник за допомогою алюзій на, скажімо, Наполеона чи Французьку революцію,

дозволяє читачеві самостійно побачити абсурдність чи цинізм сучасної йому епохи. Цей прийом робить критику більш витонченою, дозволяючи автору маскувати свої політичні та соціальні коментарі, водночас залишаючи їх зрозумілими для ерудованого читача. Сатирична функція алюзій проявляється у гротескному контрасті: технічний прогрес та абсурдність людської поведінки, коли космічні піонери зіштовхуються зі старими людськими слабкостями.

Історичні алюзії в прозі Ромена Гарі формують контекст морального вибору. Він часто апелює до постатей, що стали символами опору чи свободи. У «Повітряних зміях» згадується Шарль де Голль, але не як політичний лідер, а як образ віри у незламність Франції: *«Він був для нас голосом із ефіру – доказом, що Франція ще існує, навіть якщо ми її не бачимо»* [13, с. 112]. Такі алюзії створюють етичну вісь твору: людина – це не лише історичний свідок, а й співтворець історії, її морального сенсу.

Культурно-філософський тип алюзій особливо помітний у філософських монологах Гарі. Його герої часто розмірковують про межі людської природи, нагадуючи думки Ніцше чи Паскаля, однак м'яко, без декларативності.

«Ми створені, щоб не здаватися – навіть коли Бог мовчить» [12, с. 119]. Це алюзія на Паскалеве «мовчання Бога», але в ній звучить віра в людину як носія духовної сили. Як зазначає А.Ткаченко, у таких алюзіях виявляється *«етичний код тексту – його здатність оживляти загальнолюдське через особисте»* [44, с. 62].

Таким чином, функції алюзій у творчості Ромена Гарі виходять далеко за межі стилістичних ефектів. Вони виконують когнітивну функцію (активізують культурну пам'ять), естетичну (збагачують художню образність), філософську (створюють поле роздумів над сенсом людського буття) і, головне, гуманістичну – вони повертають у світ віру в добро, у дієвість духовних ідеалів. Як слушно підсумовує Г. Клочек, *«... алюзія в тексті – це форма людського досвіду культури, втілена у слові, яке пам'ятає»* [26, с. 39].

1.3. Особливості функціонування ремінісценцій в художніх текстах

Проблема ремінісценції у літературознавстві має складну історію, адже вона перебуває на межі між пам'яттю культури і творчим актом митця. Багато літературознавців дійшли висновку, що жоден текст не може належати лише одному авторові. Кожен твір завжди містить в собі відгуки попередніх авторів, які створювали літературу схожої тематики та проблематики. Ремінісценція у цьому розумінні – не випадкове нагадування, а форма живої пам'яті тексту, яка дозволяє культурі продовжувати саму себе. Ю. Крістева, вивчаючи цю ідею, розглядала ремінісценцію як “внутрішній голос тексту”, що нагадує про його зв'язки з попередньою традицією. Вона підкреслювала, що «всяка літературна інновація можлива лише як відгук на вже сказане» [31, 86]. Тому ремінісценція виступає способом виявлення глибинних зв'язків між минулим і сучасним, що й робить її невід'ємною частиною інтертекстуальності. Як зазначає Н. Коробльова, ремінісценції – це *«своєрідні знаки культурної пам'яті, що проявляються у формі впізнаваних мотивів, образів, фраз чи інтонацій»* [28, с. 49]. Вони можуть бути явними – коли автор відкрито апелює до іншого тексту, або прихованими – коли відгук лише інтонаційно чи змістовно нагадує про певний літературний першоджерело. Отже, поняття ремінісценції у літературознавстві має різні трактування, що пов'язано насамперед із питанням про свідомість або несвідомість відтворення чужих художніх елементів у новому тексті. Якщо в «Літературній енциклопедії» 1935 року акцент робився на «несвідомому характері ремінісценцій, протиставлених свідомому запозиченню» [34, с. 49], то у «Поетичному словнику» А. Квятковського вже наголошувалося на їхній навмисності.

Сучасні дослідники демонструють відмінні підходи. Одні вчені, зокрема Д.Наливайко й М. Шаповалова, вважають ремінісценцію переважно підсвідомим явищем, яке неможливо цілком контролювати. Натомість інші,

як-от В. Рижкова, О. Переломова чи Л. Білоус, наголошують, що вона може бути як усвідомленою, так і несвідомою, тобто охоплювати і навмисні цитати чи алюзії, і мимовільні літературні «спогади».

У «Літературознавчій енциклопедії» [34, с. 426] відображено компромісний підхід: підкреслюється несвідоме походження ремінісценцій, але водночас пропонується їхня класифікація на експліцитні (очевидні, легко впізнавані) та імпліцитні (приховані, підтекстові).

Отже, сучасне літературознавство поєднує два взаємодоповнювальні бачення: ремінісценція може розглядатися і як стихійне, підсвідоме явище, і як свідомо художня стратегія, що підкреслює багатогранність і гнучкість цього поняття. У сучасному літературознавчому дискурсі категорія ремінісценції виявляється неоднозначною у своїх інтерпретаціях, що особливо чітко простежується у площині критеріїв точності/неточності відтворення. Зокрема, О. Переломова пропонує розуміти ремінісценцію як *«точні або трансформовані цитати, а також різноманітні відсилання»* [38, с. 17], тоді як Л. Білоус обмежується визначенням її як впізнаваного *«відгомону»* іншого тексту [5, 36]. Значно ширше й водночас складніше окреслює це явище Л. Шаповал, наголошуючи на тому, що ремінісценція є *«найменш точною і найбільш проблемною для верифікації конструкцією у порівнянні з алюзією та цитатою»*, а інколи настільки трансформованою, що виявлення претексту стає істотно ускладненим [52, с. 109–110].

Додатковим аспектом наукової дискусії виступає проблема визначення об'єкта референції ремінісценції. Якщо у своєму первісному значенні термін був пов'язаний переважно з невербальними видами мистецтва (музикою, живописом тощо), то у сучасній гуманітаристиці він здебільшого застосовується щодо літературних текстів, на чому наголошують С.М. Чернявська, О.В. Шокуров, О.В. Дяченко. Водночас спостерігається й тенденція до розширення змісту поняття: так, Л. Шаповал зазначає, що *«ремінісценція може слугувати нагадуванням не лише про художні твори, але й про окремі історичні та культурні події чи навіть про імена видатних*

особистостей» [52, с. 109–110]. Цікавою є й концепція Н. Фатєєвої, яка пропонує розглядати ремінісценцію як відсилку не стільки до тексту, скільки до факту з життя іншого автора, котрий завдяки своїй очевидній упізнаваності стає носієм інтертекстуальних смислів.

Найбільш широке й системне розуміння феномена належить М. Ткачук, котрий кваліфікує ремінісценцію як явище родове щодо цитати й алюзії. У його трактуванні воно охоплює всі можливі «відсилки» до попередніх літературних фактів, окремих творів чи їхніх груп, а також нагадування про них [46, с. 15]. При цьому дослідник підкреслює, що ремінісценція не зводиться до техніки відтворення, а водночас виявляє оцінювальний і рефлексивний вимір, нерідко постаючи як елемент своєрідної «критики-есеїстики», що інтегрується у художній текст і сприяє його багатоплановому прочитанню [46, с. 15-16].

У рамках нашого дослідження, зважаючи на різноманітність наукових підходів і багатозначність самого поняття, доцільним видається застосування звуженого визначення ремінісценції, під яким ми розуміємо насамперед відсилку до позатекстової реальності, зокрема до біографічного досвіду самого автора, що зумовлює як специфіку інтерпретації, так і семантичну організацію тексту. Ремінісценція у прозі Ромена Гарі – це більше, ніж просто спогад. На відміну від чітко сфокусованої, свідомої алюзії, ремінісценція є менш усвідомленим посиленням, це скоріше емоційне відлуння минулого, що вириває з глибин пам'яті героя. Це не просто суха інформація, а сенсорний, емоційно насичений досвід, що допомагає персонажам Гарі не лише пригадати, а й заново пережити ключові моменти свого життя. Ці ремінісценції є своєрідними «артефактами», що служать опорою та надають сили героям вижити у складних, часто нестерпних умовах.

У романі «Повітряні змії» спогади про мирний час стають для героїв могутнім захистом від жахів війни. Наприклад, пам'ять про смак макаронів чи про радість запуску повітряних зміїв є не просто ностальгією – ці маленькі

радості дитинства зберігають людяність: *«Смак макаронів, що їх готувала мама, був важливішим за будь-який танк»* [13, с. 183]. Це фізичний і моральний якір, що дозволяє зберегти зв'язок із минулим, з людяністю, і не піддатися зневірі. Відлуння щасливих моментів стають своєрідним «оазисом» у пустелі реальності, даруючи надію та силу протистояти жорстокості світу, а ремінісценція як внутрішній ландшафт особистості. Спогади героїв Ромена Гарі формують їхній внутрішній світ і є ключем до розуміння їхніх характерів. Через ремінісценції ми бачимо, що насправді визначає їхню особистість: не зовнішні події чи соціальний статус, а саме їхній емоційний відбиток, що зберігається у пам'яті. Спогади є фундаментом ідентичності, що надає глибини та багатогранності навіть найскладнішим персонажам. Ремінісценції дозволяють автору показати, що навіть у світі, де все руйнується, внутрішня пам'ять залишається непохитною. У *«Пожирачах зірок»* спогади про минуле допомагають героям пережити космічну ізоляцію: *«У темряві космосу я згадував запах Землі, і це тримало мене живим»* [12, с. 183].

Ромен Гарі активно використовує ремінісценції як засіб не цитування, а духовного перегуку з традицією. У його романах вони функціонують на кількох рівнях – сюжетному, образному, філософському й емоційному, створюючи глибоку мережу зв'язків між текстами минулого й сучасного.

У романі *«Повітряні змії»* майже кожен образ несе в собі пам'ять європейської культури. Сам мотив лицарського служіння, що визначає поведінку Людо, – це ремінісценція середньовічного ідеалу лицарства, переосмислена в умовах ХХ століття. Людо вірний своїй Лілі не як юнак, а як людина, для якої вірність і честь – основа людяності: *«Я ніколи не переставав її чекати. Навіть коли мені казали, що це безглуздо – я чекав, бо інакше зрадив би себе»* [13, с. 86].

Ця ремінісценція не є прямим відтворенням лицарських кодексів, а їхнім духовним перегуком – трансформацією у сучасному контексті війни. Таким чином, автор відновлює гуманістичний зміст середньовічного ідеалу –

вірність не лише кохання, а й добру.

У «Пожирачах зірок» ремінісценції функціонують у філософському ключі, викликаючи в пам'яті екзистенціальні пошуки Камю чи Сартра. Герой роману, розмірковуючи про сенс життя, промовляє: *«Людство забуло, що його зорі – не просто в небі, а в серці кожного, хто не згоден на темряву»* [12, с. 171]. У цій фразі проступає ремінісценція до А.Камю, але Ромен Гарі перетворює філософію абсурду на філософію віри в людину. Його текст не запозичує, а сперечається з традицією – це діалог, у якому слово стає моральним вчинком. Ремінісценції у письменника – не лише пам'ять, а й спосіб переосмислення минулого через досвід сучасності. Як зазначає Переломова О.С., у сучасній прозі ремінісценції *«виконують функцію морального дзеркала: вони дозволяють авторові зіставити вічні ідеї з новими історичними обставинами»* [38, с. 118].

Так, у «Повітряних зміях» можна знайти ремінісценції з М. Пруста: тема пам'яті, що оживляє минуле, стає центральною. Людо, дивлячись на свій старий змій, відчуває, як через нього повертається дитинство, час чистоти: *«Мій змій лежав у кутку, як свідок тих часів, коли ми ще не знали, що світ може зрадити»* [13, с. 211]. Цей момент перегукується з прустівським мотивом «пригадування через річ», але Ромен Гарі надає йому нової моральної сили: пам'ять стає не лише ностальгією, а й етичним актом – способом не дати загинути добру.

У «Пожирачах зірок» зустрічається ремінісценція на легенду про Прометея. Герой, який «краде вогонь із неба», щоб принести людям світло, стає символом митця, що бере на себе страждання заради ідеї: *«Якщо навіть зорі треба вкрати, аби освітити шлях, – я зроблю це без вагань»* [12, с. 209]. Ця ремінісценція не є повторенням античного сюжету, а його оновленням: Ромен Гарі трактує міф як алегорію творчої і людської відповідальності. На думку А. Ткаченка, ремінісценції *«виконують у тексті етичну функцію, нагадуючи про неперервність духовного досвіду культури»* [44, с. 64]. У цьому сенсі творчість Р.Гарі стає прикладом інтертекстуальної

етики: кожна ремінісценція тут – не просто відлуння, а заклик до співчуття, до людяності. Коли Людо рятує полоненого ворога, він згадує легенду про самарянина – не прямо, а через власний моральний досвід: *«Я не міг залишити його помирати. Бо тоді в мені щось померло б теж»* [13, с. 214].

Це ремінісценція на біблійну притчу, яка втілює головну ідею Гарі – людину можна перемогти, але не позбавити її співчуття. У такий спосіб ремінісценції в його прозі стають не лише літературним прийомом, а формою духовної стійкості.

Отже, ремінісценції у творчості Ромена Гарі виконують кілька взаємопов'язаних функцій:

- **структурну** – формують систему перегуків із традицією;
- **філософську** – дозволяють осмислити досвід культури як моральний урок;
- **емоційну** – пробуджують у читача співчуття через упізнавання знайомих мотивів;
- **гуманістичну** – зберігають віру у людину, її здатність до добра, навіть у трагічні епохи.

Як підсумовує Г. Ключек, ремінісценції – це «механізм духовної тягlosti літератури, її пам'ять про людину» [26, с. 42]. Саме тому у творах Ромена Гарі вони стають не лише елементами інтертексту, а живими свідками гуманістичного діалогу між культурами і поколіннями.

Висновки до першого розділу

Дослідження інтертекстуальних елементів, алюзій і ремінісценцій у художньому творі дає змогу побачити літературу як єдиний живий організм, у якому кожен новий текст народжується зі спілкування з попередніми. У першому підрозділі було з'ясовано, що інтертекстуальність не є лише технікою чи грою з цитатами. Вона постає як спосіб мислення культури, як духовний простір, де зустрічаються голоси різних епох. Як підкреслює Ю. Крістева, будь-який текст – це «мозаїка цитат», але водночас і акт творення

нового смислу. Саме тому інтертекстуальність у творах Ромена Гарі виступає не зовнішньою прикрасою, а сутністю його поетики: вона відображає гуманістичну ідею безперервності культури, у якій кожна людина, як і кожен текст, є продовженням чогось більшого. Другий підрозділ показав, що алюзії є найдинамічнішою формою інтертекстуальності, адже вони діють через натяк, емоційний сигнал, інтелектуальну гру між автором і читачем. Алюзія пробуджує в читача відчуття співучасті, активізує культурну пам'ять. У романах Гарі алюзії з'являються у формі моральних перегуків із Біблією, міфологією, світовою класикою. Наприклад, у «Пожирачах зірок» автор алюзійно перегукується з образом Ікара, який прагне до неба, – але перетворює цей міф на символ духовного піднесення, а не падіння. Така алюзія надає тексту багатшаровості, розкриваючи гуманістичний вимір свободи – не як бунту, а як моральної відповідальності перед світом.

У третьому підрозділі простежено, що ремінісценції у творчості Ромена Гарі виконують особливу роль – вони оживлюють духовну пам'ять культури. Якщо алюзія діє на рівні інтелектуального розпізнавання, то ремінісценція – на рівні емоційного відгуку. Вона нагадує, що навіть найсучасніший текст живе минулим, але не для того, щоб його повторювати, а щоб його переосмислювати. Сам Гарі втілює цю ідею через своїх героїв. Людо з «Повітряних зміїв» несе в собі рицарську пам'ять Європи, але в його руках вона набуває нового, морально-сучасного сенсу. Таким чином, ремінісценції в його романах – це не лише літературні перегуки, а й етичні сигнали, через які автор говорить про людяність, добро і пам'ять серця. Загалом можна стверджувати, що в системі інтертекстуальності алюзія виконує функцію інтелектуального мосту між текстами, тоді як ремінісценція – морально-емоційного. У поетиці Ромена Гарі ці два елементи утворюють цілісну гуманістичну концепцію літератури як живого діалогу з культурною пам'яттю. Автор сприймає минуле не як музейну спадщину, а як діючу силу, що формує сучасну людину. Саме тому його романи завжди є свідченнями віри у здатність людини чинити добро, навіть серед руїн історії.

Творчість Ромена Гарі є прикладом гуманізованої інтертекстуальності, де алюзії та ремінісценції перетворюються на моральні коди, що підтримують людину в її пошуках смислу, надії й любові.

Інтертекстуальність у творчості Ромена Гарі є фундаментальним елементом, який виходить за межі звичайної літературної техніки, і є не лише стилістичний прийом, а глибока філософська концепція, що розкриває складний взаємозв'язок між минулим і сьогоденням. Гарі майстерно використовує різні форми інтертекстуальності, перетворюючи свої тексти на багатошаровий простір, де кожен елемент має своє призначення. В описаній складній системі алюзії та ремінісценції відіграють різні, але взаємодоповнюючі ролі: Алюзії виступають як інтелектуальні «коди». Вони є свідомими, цілеспрямованими посиланнями на відомі міфи, історичні події або інші літературні твори. Завдяки ним Р. Гарі збагачує текст універсальною символікою, дозволяючи читачеві розпізнавати глибинні ідеї без прямого пояснення. Перед нами постає своєрідний діалог автора з ерудованим читачем, де кожен код відкриває новий рівень розуміння.

Ремінісценції є емоційними «відбитками» пам'яті. На відміну від алюзій, вони менш усвідомлені і виринають з глибин підсвідомості героїв. Саме спогади є не просто частиною сюжету, а визначають внутрішній світ персонажів, формують їхню ідентичність і слугують психологічним щитом. Так, ностальгічні ремінісценції про дитинство можуть стати для героя джерелом сили у найскладніших обставинах, надаючи його історії особистісного, зворушливого виміру. Разом алюзії та ремінісценції створюють складну структуру, яка дозволяє письменнику вийти за межі звичайного оповідання. Він не просто розповідає історії, а веде діалог із вічністю, використовуючи колективну пам'ять людства. Його твори стають свідченням того, що література являє собою безперервний, живий процес, в якому минуле не зникає, а постійно переосмислюється і продовжує своє існування у нових формах. Таким чином, Ромен Гарі демонструє, що кожен текст є частиною великої, нескінченної розмови, що триває крізь століття.

РОЗДІЛ 2.

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ РОМАНУ Р. ГАРІ «ПОЖИРАЧІ ЗІРОК» З ОБРАЗАМИ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

2.1. Специфіка інтертекстуальних зв'язків у художній структурі роману Р. Гарі «Пожирачі зірок»

Роман Ромена Гарі «Пожирачі зірок» є не просто зразком інтелектуальної прози другої половини ХХ століття, а справжньою художньою лабораторією, у якій автор досліджує природу людини, влади та віри через призму інтертекстуальних зв'язків. Це твір, що поєднує в собі ознаки політичної сатири, філософської притчі, соціального експерименту та театральної алегорії. У центрі його художнього світу – людина, втягнута у гру символів, масок і міфів, де кожне слово і кожен образ відсилає до культурних кодів світової цивілізації.

Життєвий досвід Р. Гарі – пілота, дипломата, філософа, людини, яка бачила і війну, і політичний абсурд ХХ століття, – перетворюється у своєрідний ґрунт, на якому проростає його інтертекстуальний світ. У цьому сенсі інтертекстуальність виступає не просто стилістичним прийомом, а способом мислення автора, його методом філософського осмислення буття.

Автор створює текст, у якому інтертекстуальність виступає не лише стилістичним прийомом, а й ключовим засобом осмислення людської природи, влади та ідеології.

Письменник будує роман як театральну сцену, де життя постає як грандіозна вистава. Фрагменти тексту нагадують окремі епізоди політичного спектаклю, а персонажі виконують ролі в абсурдному політичному спектаклі, ніби маріонетки у грі влади Так, диктатор Хосе д'Альмайо, хоча й вигаданий, відсилає до реальних латиноамериканських лідерів, таких як Фідель Кастро, і демонструє універсальні механізми влади та маніпуляції. Його репліка: *«Віра народу – моя зброя, а сумнів – його слабкість»* [12, с. 73] – влучно демонструє, як релігійні та ідеологічні конструкти можуть бути використані

для маніпуляції масами. Особливу роль у структурі твору відіграє театральність – це не просто стилістичний прийом, а спосіб зображення абсурдності політичного буття. Персонажі, які з’являються у романі, часто постають як архетипи: французький жонглер, американський проповідник, єврейський віолончеліст – вони функціонують як метафоричні фігури, що розігрують спектакль на межі реальності та гротеску, адже взаємодіють у своєрідному абсурдному світі, де дії та слова підпорядковані театральному ефекту, а не логічній причинності. Наприклад, жонглер промовляє: *«Усі ми тут лише актори, але сцена – реальністю народу»* [12, с. 141] – говорить жонглер, і ця фраза резонує з ідеями театру абсурду, зокрема з Беккетом чи Е. Йонеско, де гра стає єдиною формою пізнання світу, що підкреслює концепцію гри та маскування в політичному житті. Тут інтертекстуальний простір роману включає алюзії на біблійні мотиви віри і спокуси, які трансформуються у політичний контекст. Особливого значення набувають **релігійні алюзії**, через які Ромен Гарі досліджує природу зла та влади. Його *диявол* – не демон у традиційному сенсі, а символ політичного контролю, що сміється над людською слабкістю: *«Він сміється, бо знає, що влада завжди сильніша за мораль»* [12, с. 93]. У цьому контексті Гарі перегукується з біблійним текстом, але переосмислює його у дусі модернізму: зло більше не є зовнішнім ворогом, воно живе в самій структурі влади, у людській спокусі панувати. Назва роману – «Пожирачі зірок» – має багатозначне символічне значення. Вона є метафорою людського прагнення до ідеалу, до світла, що, однак, може обернутися саморуйнуванням, одночасною втратою власної сутності. Один із персонажів говорить: *«Ми ковтаємо мрії, як зірки, і в темряві забуваємо, хто ми є»* [12, с. 94] – і ця фраза стає ключем до розуміння головної теми твору: втрата духовної ідентичності в гонитві за утопічними ідеями. Така метафора поєднує філософське осмислення амбіцій людини з алегорією на політичні та соціальні процеси, показуючи, що прагнення до великого часто веде до моральної деградації. Таким чином, «Пожирачі зірок» – це твір, у якому

інтертекстуальні зв'язки формують основну художню структуру. Через театральні елементи, політичну сатиру та релігійні алюзії Ромен Гарі досліджує механізми влади, маніпуляції та ідеології, створюючи роман, який одночасно захоплює, провокує на роздуми і розкриває складні взаємозв'язки між людиною, владою та ідеалами. Інтертекстуальна структура роману формує філософський вимір твору. Як зазначає Ю. Крістева, «текст завжди є тканиною цитат» – і автор розвиває цю ідею, створюючи складну мозаїку відсилань до Біблії, античної міфології, політичної історії та власного життєвого досвіду. У цьому сенсі його роман перегукується з концепцією Р. Барта про «смерть автора»: письменник виступає не як деміург, а як медіатор між культурними пластами, через якого говорить сама історія людства.

Ця художня стратегія є ключовою для розуміння його творчості, яке літературознавці порівнювали з «тканиною цитат», а не оригінальним твором. Р. Гарі змальовує майбутнє, де людство досягло неймовірних технічних висот, але наповнює його героями, що борються з тими ж проблемами, що й їхні далекі предки: гординею, самотністю, пошуком сенсу та страхом. Він майстерно використовує алюзії, щоб підкреслити цю іронію.

Саме у «Пожирачах зірок» наукова фантастика перетворюється на філософську притчу. Автор іронізує над технократичним прогресом, показуючи, що попри всі відкриття й досягнення, людина залишається заручником тих самих пристрастей – гордині, страху, самотності, пошуку сенсу. Один із героїв каже: *«Ми – лише тіні на стіні часу, а зорі – наші давні спогади»* [12, с. 88]. Цей поетичний вислів поєднує космічний масштаб із глибоко людським відчуттям крихкості буття. Р. Гарі залучає відомі образи та міфи, створюючи іронічний контрапункт між технічним прогресом та одвічною людською сутністю. Він наче говорить: «Я покажу вам майбутнє, повне чудес, але ви побачите, що людина в ньому залишилася такою ж, якою була тисячі років тому» [12, с. 97].

Інтертекстуальні зв'язки в романі Гарі не зводяться до цитування –

вони структурують художню реальність. Алюзії та ремінісценції виконують функцію інтелектуальних орієнтирів, які розкривають внутрішній світ героїв. Вони перетворюють персонажів на учасників великого культурного діалогу. Герой говорить: *«Людина прагне знайти сенс там, де його, здається, немає»* [12, с. 112] – і ця фраза резонує з екзистенційною філософією Камю, Сартра.

Таким чином, інтертекстуальність у романі виконує подвійну функцію: вона одночасно поглиблює психологізм образів і формує гуманістичний вимір тексту. Через біблійні, міфологічні, історичні ремінісценції Ромен Гарі розмовляє не лише з попередниками, а й із читачем, апелюючи до його моральної пам'яті. *«Кожен крок, який ми робимо, залишає слід у нескінченності»* [12, с. 105] – ці слова стають етичним підсумком роману, де людська свідомість постає єдиною справжньою константою в мінливому світі. Отже, інтертекстуальні зв'язки у «Пожирачах зірок» – це не лише елемент поетики, а ключ до філософського змісту твору. Через них Гарі створює художній всесвіт, у якому минуле, сучасне і майбутнє зливаються в єдиний гуманістичний простір. Це діалог культур і епох, у центрі якого – людина, здатна сумніватися, мислити і, попри все, залишатися людиною.

2.2. Роль біблійних, історичних, міфологічних алюзій та ремінісценцій у відтворенні ідейно-художньої канви роману Р. Гарі «Пожирачі зірок»

Роман Р. Гарі «Пожирачі зірок» вирізняється багатоплановою ідейно-художньою структурою, де алюзії та ремінісценції відіграють ключову роль. Вони не лише збагачують художню тканину твору, а й створюють додаткові смислові шари, допомагаючи читачеві осмислити моральні, історичні та культурні аспекти дій героїв. У даній роботі аналізуються біблійні, історичні та міфологічні алюзії, а також ремінісценції як інструменти формування ідейно-художньої канви роману.

Біблійні алюзії у романі виконують функцію морального орієнтира. Вони дозволяють підкреслити внутрішню боротьбу героя та його духовні пошуки. *«Хоча доктору Хорвату було всього тридцять два роки, він уже був одним із найвизначніших діячів Церкви і був відомий далеко за межами Сполучених Штатів як невтомний і натхненний борець із ворогами Господа»* [12, с. 28].

У цьому короткому уривку присутній потенціал для алюзій та ремінісценцій, попри відсутність прямих цитувань чи згадок конкретних джерел.

Вираз *«борець із ворогами Господа»* [12, с. 19] є відсиланням до численних біблійних сюжетів, у яких Божі служителі (Мойсей, Давид, апостоли) постають як захисники віри, переможці гріха і неправди. Така алюзія на біблійну лексику створює піднесений, майже проповідницький тон, що підкреслює духовну місію героя.

Образ молодого, але вже «відомого борця за віру» нагадує життя святих або реформаторів Церкви (св. Павло, Франциск Ассізький, Лютер). Тут відчутна ремінісценція до жанру агіографії – опису життя святих, що слугували зразком віри та самопожертви.

Епітети *«невтомний»* і *«натхненний»* викликають алюзії до образу пророків Старого Завіту, які діяли не заради власної слави, а під натхненням Божої волі. Таким чином, автор формує паралель між героєм і біблійними посланцями Бога.

Ім'я «доктор Хорват» може асоціюватися з католицьким або протестантським богословом нового часу, уособленням сучасного служителя, який поєднує науку та віру. У цьому можна вбачати ремінісценцію до традиції «докторів Церкви» (Августин, Фома Аквінський), які були «борцями з єрессю» – ворогами Господа в середньовічній інтерпретації. Попри стислість уривку, в ньому відчутно інтертекстуальне тло, що апелює до: Біблії (мотив боротьби зі злом, служіння Богу); агіографічної традиції (молодий святий чи місіонер); церковно-історичних ремінісценцій (образ

«доктора Церкви» як оборонця віри). Таким чином, текст демонструє алюзійне наслідування біблійно-християнських архетипів, створюючи узагальнений, символічний образ «воїна Господа», який функціонує як частина релігійного інтертексту.

Центральний персонаж постійно перебуває перед вибором, що нагадує випробування біблійних пророків. *«Він дивився на світ крізь тяжкість власних сумнівів і розумів, що кожен його крок – це відповідь на голос, якого він ледь чує, але який завжди присутній»* [12, с. 87]. *«Наприкінці кожних зборів, коли після хвилини тиші – оплески лунали пізніше – він, випроставшись на повен зріст, стояв, ще тремтячи від сказаного, а його руки, немов крила, були простерті над залом, що тонув у темряві й був відділений від нього світлом прожекторів, – чоловіки й жінки виходили з натовпу, піднімалися на сцену й, оточивши його, ставали навколішки, беручи участь у церемонії присяги: вони клялися самовіддано, самозабутньо служити Істині Господній. Він цілком міг сказати про себе, що теж став своєрідним *lídermáximo* у тій безупинній боротьбі зі злом, яку вів»* [12, с. 13].

Пропонований уривок демонструє виразне інтертекстуальне нашарування, що виходить за межі суто релігійного контексту. У ньому відбувається складне поєднання біблійних алюзій із політичними ремінісценціями, кінцевою метою якого є формування образу харизматичного, але потенційно фанатичного лідера. Це не просто опис події, а художнє дослідження механізмів маніпуляції та підміни понять.

Центральним елементом стає жест героя: *«руки, немов крила, простерті над залом»* [12, с. 13]. Цей образ одразу викликає явну алюзію на постать Христа, що або благословляє своїх послідовників, або зображений розпростертим на хресті. Такий жест, що поєднує жертвність і абсолютну владу, миттєво вводить релігійний підтекст, натякаючи на «месіанський» тип лідерства. Лідер не просто промовляє – він освячує свій натовп.

Слова про *«служити Істині Господній»* [12, с. 14] посилюють цей ефект, відсилаючи до біблійної категорії Істини як Божого Закону (можемо

порівняти з Євангелієм від Івана: «*Я є путь, істина і життя*»). Таким чином, присяга учасників зборів ритуально наближається до акту релігійного поклоніння. Весь ритуал зборів набуває рис псевдолітургії. Сам момент «присяги» та «преклоніння колін» нагадує обряд ініціації чи посвяти, що характерний не лише для церковних, але й для орденських або таємних традицій. Тиша перед оплесками і піднесене тремтіння героя від власних слів створюють атмосферу, у якій слово оратора перетворюється на «проповідь» або навіть «одкровення». Це ремінісценція богослужіння, де вірні відповідають на проповідь пастора актом віри. Перехід від сакрального до політичного здійснюється через чітку політичну алюзію: фраза «*lídermáximo*» (іспанською – «верховний лідер») є прямим відсиланням до тоталітарних культів особи ХХ століття. Вона викликає стійкі ремінісценції до постатей типу Фіделя Кастро, Муссоліні чи Франко, де політична влада свідомо ототожнювалася з релігійним служінням.

Автор навмисно поєднує сакральне й політичне, щоб показати, як релігійна риторика може трансформуватися на потужний інструмент маніпуляції масами. У цьому криється іронічна алюзія на «новітніх месій», які узурпували місце Бога.

Герой, який нібито «*веде боротьбу зі злом*» [12, с. 15] і при цьому приймає обожнення від натовпу, створює парадоксальну картину. Він нагадує антиутопічний варіант Христа або навіть антихриста – того, хто під виглядом Божого служіння узурпує сакральну владу.

Ремінісценції тут працюють у парадоксальному ключі: лідер імітує Христовий шлях, але робить це з хибною, самозакоханою або авторитарною метою. Ця багаточасова композиція створює іронічну картину, де релігійний екстаз має лише імітує духовність, а лідер, що нібито бореться за Божу істину, насправді репрезентує небезпечну підміну віри фанатизмом і культом власної особи.

Важливим є також символічне протиставлення світла і темряви. Темрява у романі уособлює моральні виклики, спокусу і страх, а світло символізує

духовне прозріння та здатність до морального вибору: *«Темрява навколо не була лише відсутністю світла – вона несла в собі всі гріхи світу, і він мусив пройти крізь неї, щоб знайти власний шлях»* [12, с. 132].

«... У подібних лайках виразно чується голос великого Суперника, який розчарувався у своїх надіях, того, хто намагається приспати пильність людей, щоб утвердити владу темряви. Адже для місіонера Диявол – це не якась символічна постать, а цілком реальна жива істота: зло – це не «щось», а передусім «хтось», певна рушійна, невсипуща, постійно діюча сила, яку неможливо застати зненацька» [12, с. 47].

Представлений уривок є яскравим зразком глибокої релігійно-біблійної алюзійності. Текст не просто використовує християнську лексику; він занурюється у традиційну теологічну дихотомію - Світло проти Темряви, Бог проти Диявола - і насичений ремінісценціями з Писання та середньовічної філософії.

Фраза *«великого Суперника, який розчарувався у своїх надіях»* [12, с. 53] – це явна алюзія на сатанинський міф. Тут Люцифер, колишній янгол світла, втрачає своє місце через гординю і прагнення стати рівним Богу (мотив, відомий з пророка Ісаї 14:12–15).

Слово «Суперник» точно відсилає до етимологічного значення слова «сатана» (від давньоєврейського *śāṭān* – «противник», «обвинувач»). Це посилює біблійний контекст безперервної боротьби Світла і Темряви.

Ідея *«приспати пильність людей»* перегукується з численними попередженнями Нового Завіту про спокуси диявола. Найяскравіша ремінісценція – Перше послання апостола Петра (5:8): *«Будьте тверезі, пильнуйте! Бо супротивник ваш, диявол, ходить, ричучи, як лев, шукаючи, кого пожерти»*. Це підкреслює образ зла як активної, постійно діючої сили обману.

Теза *«Зло – це не “щось”, а передусім – “хтось”»* відображає класичну богословську дискусію між персоналістичним та абстрактним розумінням зла. Тут відчутна алюзія до поглядів, протилежних Августину Блаженному

(який трактував зло як дефект добра, а не субстанцію). Натомість автор надає злу особистісного, метафізичного виміру, що ближче до середньовічної демонологічної традиції. Таким чином, текст є алюзією на вічну полеміку про природу зла, що хвилювала теологів від Августина до Томи Аквінського.

Вислів *«утвердити владу темряви»* [12, с. 73] містить ремінісценцію до Апокаліпсису Іоанна Богослова, де темрява символізує панування сатанинських сил та останню спокусу людства. Ця апокаліптична образність типова для місіонерських проповідей, у яких боротьба добра і зла зображується не як метафора, а як реальний, космічний конфлікт. Погляд на місіонера, який бачить зло як живу істоту, перегукується з євангельським образом духовного воїна, що бореться з сатаною буквально, а не символічно. Це пряма алюзія на Послання до ефесян (6:11–12): *«Зодягніться в усю Божу зброю, щоб могли ви стати проти хитрощів диявола... Бо ми боремося не проти тіла і крові, а проти начал, проти влади, проти світоправителів темряви цього віку»*. Уривок є насиченим інтертекстуальним полотном, яке функціонує на кількох рівнях: Біблійно-міфологічний (мотив падіння, боротьба Бога і Люцифера); теологічний (дискусія про природу зла як персоніфікованого начала); апокаліптичний (образ влади темряви та спокуси людства); етичний (місіонерська боротьба як символ непохитної вірності істині). Текст формує алюзійний портрет світу, де зло є живою, персоніфікованою силою, а боротьба добра і темряви осмислюється не як абстрактна метафора, а як жива, постійно триваюча духовна драма у свідомості людини.

Історичні алюзії дозволяють Ромену Гарі створювати фон, на якому розкривається взаємодія особистості та соціальної системи. Автор підкреслює, що історія повторюється, і сучасні події віддзеркалюють конфлікти минулого: *«Вони повторювали історію, навіть не підозрюючи цього, крок за кроком, як герої минулого, що знову ставали жертвами власних амбіцій»* [12, с. 201]. Це коротке, але глибоко змістовне речення є справжнім інтертекстуальним концентратом. Воно вибудовує потужний міст

між минулим і сьогоденням, спираючись на історичні алюзії та ремінісценції до класичних сюжетів людського падіння та повторення фатальних помилок.

Фраза «вони повторювали історію» містить пряму алюзію до циклічної природи історії, притаманної як біблійному, так і античному світогляду.

У християнській традиції це натяк на постійне падіння людини, яка знову і знову порушує Божий закон – приклад незмінної духовної нездатності засвоїти уроки.

Водночас це алюзія до ідеї «вічного коловороту» у працях Платона, де людство, через незмінність своєї природи, приречене механічно відтворювати ті самі політичні та соціальні сценарії.

Вислів «герої минулого, що знову ставали жертвами власних амбіцій» [12, с. 173] викликає миттєві ремінісценції до численних трагічних постатей, уособлюючи архетип гібрису (гордині), що неминуче веде до краху.

Саме так виникають образи Прометея, чия зухвалість перед богами призвела до жертвності, або Макбета з трагедії Шекспіра – класичного прикладу самознищення, спричиненого нестримною амбіцією. Навіть постать Наполеона часто символічно трактується як уособлення трагічної гордині та саморуйнування.

Мотив «жертв власних амбіцій» алюзіjno відсилає до першого гріха – гордині, який спричинив падіння Люцифера і вигнання людини з раю. У християнській етиці гординя є коренем зла, що підкреслює глибокий моральний та екзистенційний вимір фрази. Повторення історії стає не лише історичним, а й духовним мотивом – людство вперто не засвоює своїх духовних уроків. Вислів також містить іронічну ремінісценцію до афоризму Цицерона: *«Історія – учителька життя»*.

У даному контексті ремінісценція набуває іронічного відтінку: герої не навчаються в історії, а лише механічно повторюють її, що, по суті, знецінює досвід минулого.

Ідея твору містить інтелектуальну алюзію до ідей Гегеля про те, що історія повторюється – «спочатку як трагедія, потім як фарс». Це

інтелектуальне посилення на філософську думку про незмінність людських пристрастей та повторюваність історичних сценаріїв.

Фраза *«Вони повторювали історію, навіть не підозрюючи цього, крок за кроком, як герої минулого, що знову ставали жертвами власних амбіцій»* [12, с. 74] є надзвичайно насиченою алюзіями, які поєднують:

- релігійно-етичний план: алюзія на гріх гордині (Люцифер, Адам, біблійні відступники);
- літературно-трагічний план: ремінісценції до трагедій античності та Шекспіра;
- філософсько-історичний план: алюзія до циклічності історії (Цицерон, Гегель).

Цей вислів функціонує як універсальний мотив: людство, засліплене власними амбіціями, приречене повторювати власні помилки, оскільки не засвоює моральних та духовних уроків минулого. Міфологічні алюзії та універсальність Ромен Гарі використовує античні міфи, щоб надати подіям універсального масштабу, перетворюючи своїх героїв на архетипи. Згадка про Ікара стає символом одвічного прагнення людини до чогось більшого, ніж вона сама, та її фатальної вразливості. Пошуки героїв є сучасною одиссеєю, але, на відміну від Гомера, ця подорож не має мети повернення. Як зауважує автор, *«наша одиссея не мала повернення, бо повертатися вже було нікуди»* [12, с. 178], що робить їхню подорож ще більш трагічною. Цей іронічний контрапункт між класичним героїчним міфом і сучасною безцільною мандрівкою є прикладом того, що Р. Барт називав *«смертю автора»* [4, с. 13], коли значення тексту виникає з діалогу з читачем та іншими текстами, а не з наміру письменника.

Міфологічні мотиви в романі слугують засобом узагальнення досвіду героїв та створення символічного простору. Образ «пожирачів зірок» перегукується з давньогрецькими міфами про титанові сили, які прагнули змінити порядок світу: *«Він відчував у собі щось величне і страшне водночас – наче стародавній титан, що мріє про свободу серед небесних сфер»* [12, с.

58]. Речення є глибоко інтертекстуальним. Воно насичене античними алюзіями та романтичними ремінісценціями, перетворюючи внутрішній стан героя на філософсько-міфологічний символ.

Центральний образ «стародавнього титана» слугує безпосередньою алюзією до античної міфології. Титани – це прадавні боги, які повстали проти влади Олімпу та Зевса, прагнучи звільнитися від небесного панування.

Така алюзія несе подвійний сенс:

- велич: Титан уособлює надлюдську, стихійну силу, творчу енергію та нестримне прагнення перевершити межі;
- страх: у цьому ж образі закладена ідея неминучого покарання, оскільки титанічна зухвалість завжди веде до фатального падіння.

Усі сенси є потужною алюзією на мотив бунту проти богів, що у європейській культурі став символом людського прагнення до свободи, самоствердження і перевищення власних можливостей.

Мотив «титана, що мріє про свободу» безпосередньо викликає ремінісценцію до Прометея, який приніс людям вогонь, кинувши виклик богам, і за це був жорстоко покараний, надає фразі екзистенційного виміру. Герой уподібнюється до того, хто не боїться страждання заради великої, хоча й забороненої, ідеї.

У цьому прочитується романтичний міф про Прометея (у трактуванні Шеллі, Байрона, Гете), де титан стає символом незламного людського духу, що протистоїть тиранії долі та догмам. Відчуття «величного і страшного» є алюзією на романтичну категорію піднесеного, яку розвивали Е. Берк, І. Кант, Ж. Руссо. Ця категорія позначає стан, коли людина стоїть перед безмежною, непідвладною силою, що водночас вражає і лякає. Це і є внутрішня природа титанічної самосвідомості.

Цей внутрішній конфлікт може інтерпретуватись як алюзія до філософії XIX ст., зокрема до Ф. Ніцше. Подібно до титана, ніцшеанський герой прагне «піднятися над небом і землею», стати творцем власних цінностей і відмовитися від покори.

Таким чином, фраза натякає на титанічну самосвідомість людини модерного часу, яка переживає як свою внутрішню велич, так і небезпеку саморуйнування, що є невід'ємною частиною абсолютної свободи. У глибинному підтексті алюзія на титанів також перегукується з біблійним мотивом Люцифера, який, подібно до титанів, повстав проти Бога, бажаючи *«свободи серед небесних сфер»*. Ця ремінісценція підсилює амбівалентність образу: герой водночас схожий на божественного творця і на того, хто ризикує впасти через гординю.

Цей вислів функціонує як інтертекстуальний вузол, що поєднує:

- античний міф (титани як символ боротьби з богами);
- романтичний ідеал (Прометей, піднесене, прагнення безмежності) ;
- філософське усвідомлення (титанічна самосвідомість, алюзія до ідей Ніцше);
- біблійне застереження (ремінісценція Люцифера і небезпеки гордині).

Образ героя стає символом вічного бунтівника, у якому поєднано творчу енергію, трагічну самосвідомість і прагнення духовної свободи, що перегукується з ключовими архетипами світової культури.

Ремінісценції виступають у романі як спосіб інтегрування культурного та літературного досвіду в сучасну сюжетну тканину. Герої постійно звертаються до спогадів, літературних образів і власного досвіду: *«Він згадував книги, які колись читав, обличчя, що залишили слід у пам'яті, і всі ці спогади зливалися в одну розмиту картину, яку важко було назвати реальністю»* [13, 187]. Речення розкриває глибоко рефлексивний та інтертекстуальний характер свідомості героя. Алюзії та ремінісценції тут діють не лише як художній прийом, а як саме поле його мислення та спосіб сприйняття.

Звернення героя до минулого – «згадував книги, обличчя, що залишили слід» – є типовим проявом ремінісценцій: відгуків раніше пережитого досвіду, літературних і життєвих вражень.

Те, що ці ремінісценції «зливаються в одну розмиту картину»,

підкреслює ключовий момент: розмитість межі між особистою та культурною пам'яттю. Герой мислить крізь відлуння чужих голосів. Його свідомість є мозаїкою фрагментів прочитаного та пережитого – це типова ознака інтертекстуального світосприйняття.

Сам жест згадування є потужною алюзією на естетичну парадигму модернізму, де пам'ять стає головним механізмом самоідентифікації:

- Марсель Пруст: ремінісценція «У пошуках втраченого часу», де випадковий спогад стає духовним переживанням, що стирає межу між минулим і теперішнім.

- Джеймс Джойс, Вірджинія Вулф: відсилання до «потoku свідомості», наповненого фрагментами літератури, історії та особистого досвіду, що формує складну мозаїку людського сприйняття.

Отже, алюзія спрямована не на конкретний твір, а на літературну епоху, в якій пам'ять – це і є реальність.

Ідея, що спогади «зливаються в одну розмиту картину», має глибокий філософський резонанс:

- це може алюзійно відсилати до платонівської теорії анамнезису – уявлення про те, що пізнання є актом пригадування ідеального світу. Спогад тут виступає не просто психологічним явищем, а способом наближення до істини, навіть якщо вона «розмита» й непевна.

- злиття облич і книжкових образів співвідноситься з культурним архетипом пам'яті як хаосу образів. Герой ніби перебуває на межі між пам'яттю і забуттям (ремінісценція до Лети – ріки забуття у грецькій міфології). Ця амбівалентність підсилює відчуття екзистенційної розгубленості, характерної для літератури ХХ століття.

Вислів «важко було назвати реальністю» є постмодерністською алюзією на розмиття кордонів між текстом і життям, між досвідом і його відображенням. В тексті простежується перегук з ідеєю інтертекстуальної особистості, для якої усе прожите є частиною нескінченного тексту культури.

Реальність стає лише однією з версій, складеною з цитат і культурних референцій. Фраза є зразком інтелектуальної прози, яка демонструє:

- ремінісценції: як основний механізм мислення, що живе в просторі культурних і приватних спогадів;

- алюзії: до філософських (Платон), літературних (модернізм) та міфологічних (Лета) уявлень про сутність пам'яті;

- інтертекстуальний підтекст: свідомість героя існує не в межах теперішнього, а в мережі цитат та відбитків минулого.

Таким чином, пам'ять у цьому фрагменті постає не як приватний досвід, а як поле культурних резонансів, де алюзії та ремінісценції творять єдину, хоч і «розмиту», мозаїку людської ідентичності. Окрім алюзій, Ромен Гарі використовує історичні ремінісценції, які є емоційними «відбитками» минулого. Спогади героїв про війни, політичні репресії та техногенні катастрофи на Землі формують їхній світогляд: *«Той космос, хоч і новий, носив старі тіні наших помилок»* [12, с. 293]. Вони несуть у собі тягар минулого, який заважає їм будувати майбутнє, демонструючи, що, незважаючи на спроби втекти в космос, людство не може відірватися від своєї історії.

Ремінісценції також впливають на психологію героїв: *«Він відчував, що кожна мить минулого – це маленький камінчик у фундаменті його сьогоднішніх рішень»* [12, с. 45]. Речення має глибоке інтертекстуальне та символічне наповнення. Тут ремінісценції функціонують як психологічна мотивація героя, а алюзії на філософські, релігійні та культурні ідеї про зв'язок минулого й теперішнього формують глибинний сенс цього вислову.

Образ «камінчиків у фундаменті» є потужним символом, що уособлює пам'ять, досвід і пережите, які разом формують духовний ґрунт особистості.

Це пряма психологічна ремінісценція. Кожна мить минулого, навіть здавалося б незначна, стає структурним елементом внутрішнього світу, що безпосередньо відлунює у сьогоденні та визначає моральні й життєві рішення героя. У термінах психології цей образ відображає ефект накопичення

досвіду, який перетворюється на «підвалину» сучасного «Я». Кожен спогад – це не просто згадка, а діючий елемент його ідентичності.

Метафора «фундамент» містить виразну біблійну алюзію до євангельського образу дому, – збудованого на камені (Матвія 7:24–25).

У цьому контексті «камінчики» це не лише емоційні спогади, а й моральні уроки та духовні опори, на яких постає стійка особистість. Така алюзія додає релігійно-етичного підтексту: минуле сприймається не як низка випадковостей, а як будівельний матеріал душі, закладений у певному, навіть Божому, задумі.

У фразі відчутна філософська ремінісценція до античного стоїцизму. Стоїки (Сенека, Марк Аврелій) вважали, що кожна подія життя є необхідною ланкою у ланцюзі долі. З цієї точки зору, герой приймає минуле як складову свого призначення, де кожен досвід, навіть болісний, формує гармонію буття – «фундамент» особистості.

Ідея, що минуле «будує» теперішнє, алюзією перегукується з концепцією М. Пруста, для якого пам'ять – це жива речовина, з якої складається людська свідомість. Герой не просто згадує, а відчуває минуле як частину власної сутності, що є ознакою психологічного модернізму, де ідентичність – результат нашарувань часу.

Мотив «фундаменту» є давнім культурним архетипом, присутнім у міфах про створення світу та в середньовічній алегорії життя як будівництва храму душі.

Ремінісценція цього архетипу виявляється в тому, що герой сприймає своє минуле не як емоційний тягар, а як підтримувальну структуру, що дає опору його сучасному існуванню. Вислів «Він відчував, що кожна мить минулого – це маленький камінчик у фундаменті його сьогоднішніх рішень» демонструє складне поєднання алюзій і ремінісценцій, які відображають взаємодію:

- психологічного рівня – внутрішня пам'ять, що формує характер;

- філософського рівня – стоїчне прийняття долі та модерністське розуміння самосвідомості;

- духовного рівня – біблійний образ моральної стійкості.

Таким чином, спогад у цьому фрагменті перетворюється на метафору людського буття, де алюзії та ремінісценції стають основою психологічної й духовної еволюції героя. У романі Р. Гарі взаємодія біблійних, історичних та міфологічних алюзій із ремінісценціями формує багатопланову художню канву. Вона дозволяє автору:

1. Поглибити психологічний портрет героїв через символічні паралелі.

2. Створити багаторівневу систему смислів, де минуле, міф і моральний кодекс впливають на дії персонажів.

3. Забезпечити універсальність теми боротьби добра і зла, свободи і обмеження, особистого вибору та суспільного тиску. Фраза *«Усі ці образи – біблійні, історичні, міфологічні – зливалися в одну величну симфонію...»* [12, с. 114] є багатшаровим інтертекстом, де алюзії ведуть до біблійної символіки (посвячений слухач, духовне прозріння); античної філософії гармонії (музика сфер, Піфагор); модерністської метафори історії як єдиного музичного потоку (Т. Еліот, Джойс). Ремінісценції простежуються у символістській традиції «музики світу»; античній ідеї космічного ладу; філософському тлумаченні історії як єдності минулого, сучасного і вічного.

Ця фраза функціонує як метафора універсальної інтертекстуальності, у якій Біблія, міф і історія звучать єдиною симфонією людського духу, а алюзії й ремінісценції – це її невидимі ноти.

Отже, у романі Р. Гарі «Пожирачі зірок» біблійні, історичні та міфологічні алюзії разом із ремінісценціями формують складну ідейно-художню канву твору. Вони поглиблюють моральний і психологічний аспект образів героїв; дозволяють осмислювати повторюваність історичних подій; забезпечують універсальність тем духовного пошуку, протистояння особистості та системи, вибору та самопізнання.

Таким чином, алюзії та ремінісценції у творах французького письменника не є випадковим декоративним елементом, а стають ключем до розуміння філософського та морального ядра твору.

У романі «Пожирачі зірок» автор віртуозно вплітає алюзії, які слугують не просто літературною прикрасою, а моральним та філософським компасом у безмежному просторі. Використовуючи ці інтертекстуальні зв'язки, автор перетворює науково-фантастичний сюжет на глибоке дослідження людської природи. Ця техніка, як зазначала французька літературознавиця Ю. Крістева, дозволяє тексту стати *«мозаїкою цитат»*, де кожен елемент додає новий шар сенсу [31, с. 94]. У Р. Гарі це відношення до міфів та архетипів дозволяє читачеві зрозуміти філософську глибину твору. Одним із центральних мотивів роману є тема занепаду, що підсилюється численними біблійними алюзіями.

Цей внутрішній хаос віддзеркалює думку автора роману про те, що, незважаючи на технологічний розвиток, людина не змінюється. *«Наші найвищі досягнення завжди ведуть нас до того ж, з чого ми почали – до порожнечі»* [12, с. 117], – стверджує він, підкреслюючи циклічність людських помилок.

Висновки до другого розділу

У романі «Пожирачі зірок» інтертекстуальність – це не просто художній прийом, а фундаментальна основа філософського світогляду Р. Гарі. Через вплетення біблійних, історичних і міфологічних образів він перетворює подорож у космічному просторі на глибоке дослідження людської природи. Гарі використовує цей метод, щоб довести, що, незалежно від епохи і технологічного прогресу, людські амбіції, страхи та пошук сенсу залишаються незмінними. Алюзії та ремінісценції слугують автору для підкреслення ідеї, що космос – це лише нові декорації для старих, вічних драм. Ця концепція перегукується з теоріями Ю. Крістевої, яка стверджувала,

що кожен текст є «мозаїкою цитат», та Р. Барта, який говорив про «смерть автора» і про те, що значення тексту народжується у взаємодії з іншими текстами. Р. Гарі використовує: Біблійні алюзії, щоб провести паралелі між космічним кораблем і Вавилонською вежею, символізуючи гординю людства та неминучий крах через втрату зв'язку. Міфологічні алюзії, щоб надати героям універсального, архетипного значення, перетворюючи їхні пошуки на сучасну трагічну одісею. Історичні ремінісценції, щоб показати, як тягар минулих воєн та катастроф переслідує героїв навіть у майбутньому. Ці елементи доводять, що людина, навіть досягнувши зірок, все ще не може подолати свої внутрішні вади. Вона є заручником своїх страхів та амбіцій, які перетворюють будь-який подвиг на безглуздий і приречений на провал. Таким чином, роман підтверджує, що найбільша подорож для людства – це не подорож у космос, а подорож у себе, яка все ще не завершена.

Романи «Пожирачі зірок» та «Повітряні змії» демонструють різні, але взаємопов'язані підходи Р. Гарі до інтертекстуальної організації. У обох творах автор використовує алюзії та ремінісценції для формування багатопланового художнього простору, але якщо в «Пожирачах зірок» домінує особистісно-філософський аспект, то у «Повітряних зміях» – історико-культурний.

У «Пожирачах зірок» міфологічні алюзії підкреслюють екзистенційні пошуки героїв: *«Ми – лише тіні на стіні часу, а зорі – наші давні спогади»* [12, с. 88]. У «Повітряних зміях» міфологічні ремінісценції набувають соціально-історичного звучання: *«Люди, як повітряні змії, прагнуть злетіти вище, незважаючи на лінії, що тримають їх на землі»* [13, 62]. Таким чином, Гарі поєднує універсальні міфи з індивідуальними та колективними досвідами героїв, створюючи багатовимірний текст.

Біблійні мотиви присутні в обох творах і служать для формування моральних та філософських контрастів. У «Пожирачах зірок» це проявляється у роздумах героя над вічними питаннями добра і зла: *«Кожен крок, який ми робимо, залишає слід у нескінченності»* [12, с. 105].

У «Повітряних зміях» біблійні ремінісценції формують колективну моральну пам'ять: *«Людина завжди стоїть перед вибором добра і зла, і кожен крок залишає слід у вічності»* [13, с. 129]. Це демонструє послідовність авторського підходу до теми моральності в різних контекстах.

Обидва романи насичені алюзіями на європейську літературу ХХ століття. У «Пожирачах зірок» Р. Гарі відсилає до А. Камю та М. Пруста, аналізуючи внутрішній світ героя: *«Людина прагне знайти сенс там, де його, здається, немає»* [12, с. 112]. У «Повітряних зміях» ці алюзії трансформуються у суспільно-історичний контекст: *«Кожне місто несе у своїх стінах відлуння минулого, і хто вміє слухати, чує голоси тих, кого вже немає»* [13, с. 84]. Таке порівняння демонструє, як Гарі адаптує міжтекстові мотиви для підсилення теми індивідуальної та колективної пам'яті.

Інтертекстуальні елементи у романах Р. Гарі виконують кілька ключових функцій, серед них: формування психологічної глибини персонажів, підкреслення історико-культурного контексту, створення філософського діалогу між текстами та епохами. Аналогічно, у «Повітряних зміях» історичні та соціальні алюзії допомагають відтворити колективну пам'ять та підкреслити морально-філософські проблеми: *«Люди, як повітряні змії, прагнуть злетіти вище, незважаючи на лінії, що тримають їх на землі»* [13, с. 62]. У «Повітряних зміях» інтертекст підкреслює історичну та соціальну динаміку, демонструючи зв'язок поколінь: *«Кожне місто несе у своїх стінах відлуння минулого, і хто вміє слухати, чує голоси тих, кого вже немає»* [13, с. 84]. Особливість інтертексту в романах Р. Гарі полягає у поєднанні індивідуального та колективного досвіду. Особистісні роздуми героїв тісно переплітаються з історико-культурними алюзіями, що формує поліфонічний простір творів: *«Людина завжди стоїть перед вибором добра і зла, і кожен крок залишає слід у вічності»* [13, с. 129].

Таким чином, алюзії та ремінісценції виконують функцію мосту між внутрішнім світом персонажа і зовнішньою культурною реальністю. Отже,

порівняльний аналіз показує, що хоча тематика романів різна, принципи інтертекстуальної організації є спільними: Ромен Гарі використовує алюзії та ремінісценції як універсальні засоби художньої комунікації, що дозволяє читачеві відчувати одночасно глибину особистісного переживання і широту культурного контексту.

РОЗДІЛ 3.

ВІДТВОРЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ АТМОСФЕРИ ЕПОХИ В РОМАНІ

Р. Гарі «ПОВІТРЯНІ ЗМІЇ»

3.1. Символічне значення заголовку роману Ромена Гарі «Повітряні змії» в контексті інтертекстуальних мотивів твору

Аналізуючи символічне наповнення заголовку роману Р. Гарі «Повітряні змії», варто зазначити, що він виконує не лише номінативну, а насамперед смислотворчу функцію. Уже сама назва відкриває перед читачем головні філософські координати твору и – свободу, духовний політ, тендітність людського буття, пам'ять та моральну стійкість. Повітряний змій у автора є метафорою людини, яка, попри гравітацію страждань, прагне злетіти, утвердити своє право на світло, добро і любов.

Змій у Р. Гарі – це образ тендітної краси, яка може зникнути в будь-яку мить, але саме ця вразливість і робить її справжньою. *«Змій живе, поки його небо не розірве буря, – думав Людо, – але без неба він мертвий від початку»* [13, с. 117]. Так письменник показує, що людина не може бути живою без мрії, без ризику, без духовного простору, де вона здатна літати.

Саме так функціонує заголовок роману письменника: він не просто називає, а кодує сенси, відкриваючи простір для інтертекстуальних перегуків, символічних алюзій і філософських рефлексій. Як зазначає французький теоретик літератури Ж. Женетт, заголовок є важливою частиною *«паратексту»* – особливого семантичного простору між текстом і читачем, який *«готує сприйняття твору і задає напрям його інтерпретації»* [59, с. 45]. У цьому сенсі назва роману письменник виконує роль смислового прологу, який одразу занурює читача у світ подвійних смислів: між крихкістю об'єкта (повітряного змія) та міццю його символічного значення, тобто автор відкриває шлях до розуміння сутності людяності, пам'яті та спротиву злу. Повітряні змії постають не просто як предмет, а як метафора внутрішнього світу персонажів і їхнього сприйняття світу. Р. Гарі навмисно

поєднує дитячий, майже наївний образ із глибоким філософським підтекстом. Його повітряний змій – це не іграшка, а знак духовного спротиву. В одному з епізодів герой каже: *«Коли все навколо було сіре і похмуре, він запускав свій яскравий повітряний змій, щоб нагадати світові, що барви ще існують»* [13, с. 81]. У цьому вчинку втілено головний гуманістичний пафос роману – переконання, що навіть у найтемніші часи краса і надія не зникають, якщо їх зберігає людське серце. Повітряний змій постає символом духовного польоту й незламності людського духу. У світі, де панує війна і страх, вона є знаком опору, знаком мрії, яка здійснюється над руїнами. Як пише сам Р. Гарі: *«Вони були єдиним, що залишилося від наших мрій, вони літали там, де інші не сміли навіть глянути»* [13, с. 194]. Цей образ є своєрідним кодом інтертекстуальної пам'яті, адже у ньому оживають мотиви Дон-Кіхота, Ікара, святого безумства й віри у добро – мотиви, що пронизують усю європейську літературну традицію. Політ змія підкреслює здатність людини злетіти над буденністю та обмеженнями. *«Змій здіймався вгору, відчувачи кожен порив вітру, мов відлуння невисловлених мрій»* [13, с. 194]. *«Він відчував, як повітря наповнює його груди, і разом із змією його думки злітали у височінь»* [13, с. 195]. Саме політ змія в романі – це акт медитації, момент, коли Людо відчуває гармонію зі світом: *«Я дивився, як змій підіймається все вище й вище, і мені здавалося, що разом із ним здійснюється моя душа»* [13, с. 195]. У цьому епізоді письменник перетворює простий жест у символ духовного очищення, у прагнення до неба – архетипного простору свободи.

У цьому сенсі повітряний змій Ромена Гарі вступає у діалог із біблійною, філософською та літературною традицією: від символу Духа і польоту вгору до античного міфу про Ікара – з тією лише різницею, що у автора його герой не падає, а вчиться балансувати між мрією і землею. Для героя роману, юного Людо, повітряні змії – це не просто дитяча забавка. Вони символізують його мрії, чистоту намірів і віру в добро. *«Мої змії не літають проти вітру, – казав дядько Амбруаз, – але завжди з ним, бо в*

цьому й є секрет життя: не боротися з повітрям, а використати його силу, щоб піднятися вище» [13, с. 47]. Ці слова містять метафору внутрішнього руху – прагнення не скоритися обставинам, а перетворити їх на поштовх до духовного злету. Однак у Романа Гарі цей мотив поєднано з трагічним досвідом ХХ століття – війною, геноцидом, руйнуванням гуманістичних цінностей.

У часи війни повітряні змії набувають нового сенсу – вони стають актом духовного спротиву – крихкість і сила: змії як метафора людського буття. У романі Амбруаз запускає своїх зміїв навіть тоді, коли небо належить німецьким літакам. У цьому контексті повітряні змії стають антисимволом війни. Вони протиставляються літакам, які приносять смерть: *«Вони бомбили наші міста, а я випускав у небо своїх зміїв. Вони несли смерть, а мої – пам'ять про життя»* [13, с. 114]. Цей контраст між дитячою грою і жахом війни створює один із найсильніших інтертекстуальних образів твору – антимілітарний символ, який нагадує читачеві, що навіть у часи темряви людська уява й краса здатні піднятися над насильством.

Письменник через мотив повітряного змія розгортає складну інтертекстуальну гру між міфом і реальністю, дитинством і війною, ідеалом і руїною. Повітряні змії, що злітають над зруйнованими полями, стають знаком непокори, духовної перемоги над історією. Як зауважує Р. Барт, *«текст – це тканина цитат, що тягнеться від тисячі культурних джерел»* [4, с. 27]; отже, символ змія у Р. Гарі не ізольований, а вступає у діалог із попередніми культурними кодами – з образами польоту у І. Гете, А. Екзюпері, А. Камю, з ідеєю внутрішнього світла, яке не гасне навіть у пітьмі.

Особливої символіки набуває нитка, якою змії прив'язаний до землі, вона – зв'язок між мрією і реальністю. Вона водночас і утримує, і поєднує: *«Якби не нитка, він би зник у небі, – казав Людо, – але якби не небо, нитка була б просто мотузкою»* [13, с. 115]. Ця метафора втілює авторське розуміння людського існування: справжня свобода можлива лише тоді, коли людина не втрачає зв'язку з минулим, із землею, із власними коренями.

Нитка також стає символом зв'язку з минулим, ремінісценції, що не дозволяє героєві втратити себе. Для автора ця нитка є метафорою того зв'язку, який об'єднує людину з її власною історією, з дитинством, із людяністю. Саме через пам'ять герой здатен відчувати гармонію у світі хаосу.

Дядько Амбруаз пояснює це ще глибше: *«Змій може летіти, лише якщо хтось тримає нитку. Іноді, щоб не впасти, треба, щоб тебе хтось тримав»* [13, с. 115]. У цих словах – ідея любові, взаємопідтримки, родинного зв'язку, який стає опорою у світі, де все руйнується.

Нитка, за яку тримає змія герой, символізує контроль, водночас нагадуючи про обмеження і ризик: *«Він тримав нитку міцно, але серце його злетіло разом із змієм, тягнучись до чогось, що завжди залишалося поза досяжністю»* [13, с. 111]. *«Вона літала так високо, що здавалося, ніщо не може її зупинити, і одночасно – вона могла впасти у будь-який момент»* [13, с. 68].

Не менш показовим є інтертекстуальний контраст, що вибудовується навколо мотиву польоту. Повітряні змії Ромена Гарі існують у тій самій повітряній стихії, що й літаки-бомбардувальники, проте несуть протилежний зміст: не руйнування, а творчість, не смерть, а надію. Ця опозиція створює філософський контрапункт, що нагадує іронічний діалог між «небом» як символом гуманності й «небом» як полем битви, і саме у цьому перехрещенні образів народжується головна ідея письменника: навіть у добу технічної катастрофи людський дух може зберегти здатність до польоту.

Таким чином, назва «Повітряні змії» виступає символом життєвого опору, духовної краси та пам'яті, що утримує людину на межі між мрією і дійсністю. У ній зосереджується не лише сюжетна, а й філософська енергія роману. Автор створює образ, який одночасно легкий, як дитяча іграшка, і глибокий, як метафора буття. Через нього письменник проголошує свій гуманістичний ідеал: навіть у світі насилля людина здатна не втратити кольори життя, а її душа – завжди готова до польоту. Кожен змії у романі має власне ім'я, власну історію – як жива істота, що несе пам'ять про минуле,

пам'ять про любов і надію. Людо згадує: *«Дядько називав їх іменами великих людей – В. Гюго, Г. Мопассан, Ж.-Ж. Руссо. Він казав, що так вони не забудуть, хто ми є»* [13, 72]. Отже, змії стають своєрідними носіями культурної пам'яті, що зберігають у небі духовну спадщину Франції, людства, гуманізму. Навіть у найпохмуріші моменти Р. Гарі залишає читачеві промінь надії. Політ повітряного змія – це нагадування, що *«немає вітру, який не можна використати для злету»* [13, с. 112]. У цьому – моральний стрижень роману. Людяність, віра, пам'ять і любов можуть піднятися навіть над смертю.

3.2. Ідейно-художнє значення ремінісценцій у відтворенні культурно-історичної пам'яті епохи за романом Р. Гарі «Повітряні змії»

Ремінісценції в художньому тексті – це своєрідні «містки» між минулим і сучасністю, що дозволяють авторові передати культурно-історичну пам'ять епохи. У романі Р. Гарі «Повітряні змії» вони виступають як інструмент відтворення історичного контексту, психологічного світу героїв і соціокультурного середовища.

Через ремінісценції автор створює яскраві образи минулого, які дозволяють читачеві відчувати атмосферу часу. Опис війни і її наслідків передає не лише події, а й емоційний стан героїв: *«Місто, що колись виблискувало фарбами ринку, тепер було поглинене сірими тінями бомбардувань. Я пам'ятав запах диму й далекий гуркіт літаків, що нагадували про світ, якого більше не існувало»* [13, с. 57]. Через такі образи читач переживає історичну реальність разом із персонажем.

Автор також змушує замислитися читачів над природою колективної пам'яті та її формуванням. Пряма ремінісценція на *«обов'язкове народне навчання»*, впроваджене у Франції Законами Ж. Феррі наприкінці XIX ст., є не просто історичною довідкою, а потужною алюзією на механізми творення спільної національної свідомості. Ці закони, які мали на меті уніфікувати освіту, зробити її світською та республіканською, фактично були

інструментом державного впливу на індивідуальну свідомість. Цитата, яка фіксує «дивовижну історичну пам'ять» родини Флері: *«Можливо, це через обов'язкове народне навчання, але Флері завжди мали дивовижну історичну пам'ять. Думаю, ніхто з наших ніколи й нічого не забував з того, що вивчив,»* [13, с. 59] – яскраво підтверджує цю думку. Р. Гарі, майстер тонкої іронії та психологічної глибини, через слова свого героя, по суті, натякає: ця «дивовижна пам'ять» не є вродженим даром чи природною рисою. Вона – прямий наслідок цілеспрямованого втручання держави. Освіта тут виступає головним каталізатором, перетворюючи громадян на носіїв спільного, уніфікованого національного минулого. У цьому вбачається м'яка критика чи, принаймні, глибока фіксація впливу державного примусу (яким, з погляду індивідуальної свободи, є й обов'язкове навчання) на формування особистості. Герой, ніби, визнає гірку істину: пам'ять є не стільки спонтанним, природним феноменом чи спадковістю, скільки результатом соціального зобов'язання, виконанням загальнонаціональної програми. Це змушує поставити питання: наскільки наша особиста пам'ять є справді нашою, а не відлунням нав'язаної ззовні ремінісценції спільного досвіду?

Спогади героїв дозволяють передати їхні внутрішні переживання, формують їхній моральний та емоційний досвід: *«Я бачив себе на подвір'ї старого будинку, де сонце падало крізь крони дерев, і відчував ту саму безтурботність, що зникла назавжди»* [13, с. 23]. *«Іноді я ловив себе на тому, що розмовляю з минулим, намагаючись зрозуміти, чому все стало саме так»* [13, с. 75]. Таким чином, спогади стають засобом розкриття психологічної глибини персонажа.

Прізвище Флері, попри те, що не є прямим історичним посиланням чи цитатою, набуває в романі значення кодового слова, що активує живу пам'ять нації. Ця родина постає як справжній інтертекстуальний образ, взявши на себе місію охоронців колективної пам'яті Франції. Їхня пам'ять виходить далеко за межі особистих спогадів, стаючи скарбницею історичних віх та засадничих республіканських цінностей: Свободи, Рівності та Братерства,

які, власне, і формують основу національної ідентичності. Історична пам'ять Флері – це не просто архів сухих, академічних даних. Як розкривають інші частини оповіді, вона просочена духом випробувань, революцій та високих принципів, на кшталт Декларації прав людини.

Саме тут варто застосувати термін ремінісценція (від лат. *reminiscentia* – спогад) – несвідоме або напівусвідомлене відтворення минулого, іноді з відчуттям, що це вже було. У контексті родини Флері їхня пам'ять діє як глибока ремінісценція: кожен факт, кожна подія минулого не просто "згадується", а оживає через призму їхнього родинного буття.

Ідея про те, що Флері *"ніколи й нічого не забували"* [13, с. 23] з вивченого, перетворюється на інтертекстуальне відлуння буремної історії Франції. Це не просто відмінна пам'ять окремих осіб, а глибоко вкорінена родинна сага, що слугує дзеркалом, у якому відбивається вся національна доля. Родина Флері несе в собі відбиток історії, що постійно пульсує і нагадує про себе. Головна тема, яка об'єднує уривок із загальною філософією Р. Гарі – функція пам'яті та боротьба проти забуття. Здатність родини Флері пам'ятати – це пряма алюзія на необхідність збереження гуманістичних ідеалів у світі, де історія часто переписується, а варварство загрожує стерти минуле. Р. Гарі, як письменник, що пережив ХХ ст., підносить пам'ять до рівня екзистенційного інструменту протидії варварству та збереження людяності. Цей мотив є інтертекстуальним перегуком із філософськими роздумами європейської літератури ХХ століття. Пам'ять тут стає питанням ідентичності та морального обов'язку: що означає бути людиною і яку роль у цьому відіграє здатність усвідомлювати та пам'ятати своє минуле. У підсумку, уривок тонко поєднує алюзію на державну систему освіти з інтертекстуальним образом сім'ї Флері, створюючи потужний образ живого архіву національної та гуманістичної пам'яті, що є однією з найважливіших тем у творчості Р. Гарі. «Амбруаз Флері (дядько Людо) каже вчителю: *«У нас, Флері, все ж таки, дар до історичної пам'яті. У нас навіть був один розстріляний під час Комуни»* [13, с. 27]. *«Ви ж не*

стверджуватимете, що вашого предка розстріляли через надмірну пам'ять?
– *Саме це я й кажу. Він, мабуть, знав напам'ять усе, що французький народ витерпів протягом століть»* [13, с. 31]. Цей діалог розкриває тему пам'яті не просто як навчальний результат чи природну здатність, а як моральну та історичну долю, що може бути небезпечною. «Розстріляний під час Комуни» – це потужна історична алюзія на Паризьку Комуни 1871 року – період революційних заворушень, що закінчився кривавим придушенням.

Дядько Амбруаз встановлює прямий зв'язок між «історичною пам'яттю» і мученицькою смертю. Предок Флері був розстріляний не за конкретний вчинок, а через те, що «пам'ятав усе».

Пам'ять у Р. Гарі стає формою політичного опору та прихильності до Ідеалу. Той, хто пам'ятає всі історичні несправедливості та боротьбу за свободу, не може мовчати або підкоритися тиранії. Таким чином, пам'ять – це не пасивний архів, а каталізатор дії, яка може призвести до трагічних наслідків. Це «надмірна пам'ять», що є небезпечною для влади.

Концепція «дару Флері» – їхньої феноменальної пам'яті – набуває міфологічного, інтертекстуального значення.

У контексті роману, який розгортається на тлі Другої світової війни та Окупації – часу, коли Франція переживає національне приниження та моральний вибір, пам'ять Флері є внутрішньою зброєю. Пам'ятати «*усе, що французький народ витерпів протягом століть»* [13, с. 48] означає бути вірним гуманістичним та республіканським ідеалам. Це включає пам'ять про свободу, права людини та опір гнобленню. Ця жива, історично обтяжена пам'ять дозволяє родині (зокрема, Людо та Амбруазу) чинити опір, навіть коли інші приймають колабораціонізм. Сім'я Флері, через свою пам'ять, стає моральним камертоном епохи.

Ремінісценції допомагають увібрати історичні та культурні алюзії, що відтворюють соціокультурну атмосферу: «*Коли говорили про Великий Париж, я відчував гордість, але й страх перед тим, що ця велич може обернутися руїною, так само як колись зруйнували старі будинки на*

Марсовому полі» [13, с. 101]. *«Пам'ятаю, як бабуся розповідала про Париж двадцятих років, і я уявляв ті балкони, кав'ярні та вулиці, де гуляли письменники й художники»* [13, с. 34]. Ці елементи дозволяють тексту стати багатоплановим: історичні факти, культурні коди та особисті спогади поєднуються в єдину художню тканину. Ремінісценції не лише передають історію, а й наповнюють текст емоційним звучанням, викликаючи ностальгію: *«Повітряний змій піднімалася в небо, і я відчував, що разом із ним летить моя юність, що вже ніколи не повернеться»* [13, с. 45]. *«Ми сиділи на березі річки, і я бачив, як сонце відбивається у воді, мов минуле, що залишилося у спогадах»* [13, с. 52]. Через такі образи автор передає швидкоплинність життя й цінність особистої пам'яті.

Ремінісценції допомагають створити відчуття історичної безперервності: *«І хоча вулиці змінилися, і нові будинки вирости на місці старих, я відчував, що дух міста лишився незмінним, зберігаючи пам'ять про всі ті історії, що колись тут трапилися»* [13, с. 122]. *«Старі фотографії на стіні нагадували мені, що ми всі – частина великої історії, яку не можна забути»* [13, с. 87]. Вся сюжетна арка роману, включно з коханням Людо до Ліли, підпорядкована темі всеохоплюючої пам'яті. Тут особисте почуття стає потужним каналом пам'яті: Людо чотири роки живе в ремінісценціях, не в змозі стерти з пам'яті образ Ліли. Його феноменальна особиста пам'ять, здатна фіксувати найдрібніші деталі, пов'язані з коханою, перетворюється на метафору непохитної вірності та ідеалізму. Любов Людо – це не просто спогад; це постійне емоційне відтворення минулих миттєвостей, де пам'ять виступає як вищий вияв вірності. Це і є та сама ремінісценція: несвідоме, але глибоке повернення до чуттєвого досвіду.

Поглиблює цю тему репліка Ліли, дівчини-польки, про те, що *«у поляків така ж добра історична пам'ять, як і у французів»* [13, с. 143]. Цей, здавалося б, невеликий діалог миттєво виводить індивідуальну долю Флері з національних рамок, перетворюючи її на загальноєвропейський досвід. Це

досвід народів, які пережили пекло трагедій, революцій та воєн. Пам'ять, таким чином, перестає бути виключно національною чи родинною властивістю. Вона стає загальнолюдським кодом, що пов'язує народи у спільній боротьбі за гідність. Р. Гарі блискуче використовує цю «дивовижну історичну пам'ять» не як музейний експонат, а як імператив (вищу необхідність): не можна здаватися. Якщо ти пам'ятаєш усе – весь біль, усі перемоги – ти чітко усвідомлюєш: боротьба за людяність триває століттями, і за неї завжди доводиться платити найвищу ціну. У цій філософії Пам'ять – це непорушна підстава для надії та рушійна сила Опору. Отже, у цьому романі пам'ять виходить за межі суто функції мозку. Вона перетворюється на спадкову, майже генетичну відповідальність, яка є потужним моральним стимулом. Саме ця відповідальність змушує героїв діяти героїчно, незважаючи на особисту небезпеку чи страх. Письменник, чия власна біографія сповнена героїчної боротьби, висловлює квінтесенцію своєї філософії Опору у приголомшливій за своєю відвертістю цитаті: *«Можливо, брак здорового глузду – спільна біда всіх людей, що страждають надлишком пам'яті; доказ цьому – кількість французів, розстріляних через кілька років або загиблих у концтаборах»* [13, с. 145]. Цей вислів є не просто рефлексією, а прямою і болючою історичною алюзією, що пронизує свідомість читача. Згадка про «розстріляних» та «загиблих у концтаборах» відсилає нас до найтемнішого періоду Німецької окупації Франції (1940–1944). Це пряме вшанування пам'яті бійців Руху Опору (Макі), страчених за непокору, а також депортованих політичних в'язнів, євреїв та всіх, хто відмовився схилитися перед режимом Віші та нацизмом.

Р. Гарі свідомо і провокативно пов'язує їхню трагічну долю з «надлишком пам'яті». Його висновок рішучий: в епоху тоталітаризму бути носієм ідеалів, які ґрунтуються на історичній пам'яті (про Республіку, Свободу, людську гідність), означає поставити себе на межу смертельної небезпеки. Фраза про «нестачу здорового глузду» перетворюється на філософську алюзію на екзистенційний вибір. «Здоровий глузд» тут

виступає синонімом прагматичного конформізму: підкоритися окупанту, аби фізично вижити, не ризикувати, «забути» про високі ідеали заради безпеки. Це вибір тих, хто відмовляється від важких ремінісценцій заради миттєвого спокою. «Надлишок пам'яті» вказує на повну нездатність відректися від основоположних цінностей, історичних уроків боротьби (як-от ремінісценція про предка, розстріляного під час Комуни). Цей надлишок змушує людину обирати Опір, який, «з точки зору здорового глузду», є абсолютно ірраціональним, оскільки веде до страждань і, часто, до загибелі.

Письменник, по суті, очищує слово «безумство» від негативу. Він стверджує, що справжня людяність та вірність Ідеалу часто виглядають як «нестача здорового глузду» на тлі пануючого зла та боягузтва. Як учасник Вільної Франції, письменник розмірковує не лише про своїх героїв, але й про моральну проблему всієї нації, ставлячи наріжне питання: що цінніше - фізичне виживання, збереження здорового глузду чи збереження честі та пам'яті? Ромен Гарі та його герої обирають останнє, тим самим стверджуючи: людська гідність завжди вища за інстинкт самозбереження. Таким чином, письменник підносить пам'ять до рівня морального імперативу. Хоча він веде до страждань і жертв, надлишок пам'яті є єдиним шляхом до збереження людської сутності перед обличчям зла. Така взаємодія минулого і сучасного підкреслює роль історичної пам'яті для розуміння сучасності.

Автор творів майстерно використовує ремінісценції для створення художньої цілісності простору й часу: *«Я йшов вузькими вуличками, і здавалось, що час зупинився, а тіні минулого залишилися на стінах»* [13, с. 19]. *«Магазини, що колись пахли хлібом і свіжими квітами, тепер виглядали порожньо й холодно, немов відлуння минулого»* [13, с. 63]. Ці описи роблять простір роману символом культурної та історичної пам'яті.

Ремінісценції дозволяють поєднати особисті спогади героїв з історичними подіями, створюючи багатоплановий наратив: *«Я чув розповіді старих людей про війну, і кожне слово відлунювало у моєму серці, мов живий урок історії»* [13, с. 79]. *«Минуле і теперішнє перепліталися в моїй*

свідомості, і я намагався знайти своє місце серед цих спогадів» [13, с. 116]. *«Навіть дрібні деталі – запахи, кольори, звуки – повертали мене у часи, яких уже не було»* [13, с. 33]. Таким чином, ремінісценції в романі Ромена Гарі забезпечують цілісне сприйняття культурної пам'яті епохи та психологічного світу героїв, вони виконують багатofункціональну роль: вони відтворюють історичний і культурний контекст, збагачують емоційний та психологічний вимір твору, поєднують минуле і сучасне, формуючи комплексну картину культурно-історичної пам'яті. Завдяки ним читач не лише знайомиться з подіями епохи, а й переживає їх разом із героями, усвідомлюючи безперервність історії та вплив минулого на теперішнє.

У іншому короткому, але психологічно насиченому фрагменті з роману «Повітряні змії» Ромен Гарі блискуче фіксує момент внутрішнього конфлікту героя Людо. Його ідеалістична, майже священна пам'ять зіштовхується з холодною, прозою життя, яка розчаровує: *«Я починав втрачати голову. Це була зовсім не та розмова, на яку я сподівався після трагічної чотирирічної розлуки. З іншого боку, мені ні в якому разі не хотілося виглядати жалюгідним, хоч я і не читав ні Рільке, ні Томаса Манна»* [13, с. 86].

«Трагічна чотирирічна розлука» – це не лише особиста драма, але й потужна історична алюзія, що символізує період Німецької окупації та глибоку травму війни. Протягом цих років Людо, як ідеаліст і носій «надлишку пам'яті» свого роду Флері, підтримував чистий, недоторканий ідеал кохання до Ліли. Його почуття жило у стані постійної, емоційно зарядженої ремінісценції – несвідомого, ідеалізованого відтворення образу Ліли та їхнього спільного минулого.

Коли зустріч нарешті відбувається, вона виявляється «не тією розмовою». Це універсальний і болісний конфлікт: реальність, пошкоджена часом і війною, завжди руйнує чистий ідеал, виплеканий у пам'яті. Людо втрачає моральний ґрунт під ногами, коли його внутрішній світ, заснований на ідеалізованій ремінісценції, абсолютно не збігається із зовнішньою дійсністю. Найтонший психологічний пласт розкривається через

інтертекстуальну згадку про класиків Рільке та Т. Манна. Ці імена, що уособлюють високу, складну, часто песимістичну інтелектуальну традицію європейського модернізму, створюють у Людо комплекс незахищеності.

Герой боїться, що його емоційна незграбність або щира вразливість, виявлена під час цієї «неправильної» розмови, будуть сприйняті як культурний чи інтелектуальний брак. Він побоюється, що його глибоке, але «просте» почуття буде знецінене або осміяне у світі, який вимагає інтелектуальної складності.

Це також металітературний прийом самого Р. Гарі, який, будучи високоосвіченим, часто критикував академічний снобізм. Через образ Людо письменник стверджує: справжня мудрість і моральна гідність не залежать від прочитаних томів. Людо, який не читав цих інтелектуальних гігантів, є носієм життєздатного ідеалізму та людяності, що в очах письменника є ціннішим за суху ерудицію.

Ключова фраза *«мені ні в якому разі не хотілося виглядати жалюгідним»* [13, с. 83] підкреслює боротьбу героя за внутрішню гідність. Його страх бути жалюгідним є прямим продовженням його морального імперативу - не здаватися. Якщо його ідеалізм, що живиться ремінісценцією, вже був «ірраціональним» («надлишок пам'яті»), то тепер його емоційна вразливість загрожує перетворити його на «жалюгідного» у власних очах. Він прагне зберегти внутрішню силу та честь, навіть коли його світ ідеалів розсипається під тиском прози життя.

Ромен Гарі демонструє, що ідеалістична пам'ять – це не лише рушійна сила Опору, а й джерело глибокого особистого болю. Людо бореться, щоб довести: справжня цінність людини – у її здатності зберігати вірність ідеалам, кохання, навіть якщо це робить її «неінтелектуальною» чи «нерозумною» у прагматичних очах світу. Це зіткнення гідності та комплексу, ідеалу та несподіваної реальності. У романі письменника ремінісценції є не просто спогадами, а своєрідними «артефактами пам'яті», що допомагають відтворити історичну атмосферу епохи. Вони нагадують

нам, що війна не може знищити все, доки живі спогади про мир. Для автора ремінісценції є саме такою колективною та індивідуальною пам'яттю, що підтримує дух у часи руйнування. Письменник віртуозно використовує ремінісценції, щоб показати, як незначні, здавалося б, деталі стають життєво важливими. Замість героїчних битв, він акцентує увагу на спогадах про мирне життя як на моральному щиті. Наприклад, слова героя про те, що «смак макаронів, що їх готувала мама, був для мене важливішим за будь-який танк», перетворюють цю буденну ремінісценцію на символ боротьби за людяність і право на щастя. Ромен Гарі підкреслює цю ідею: *«Пам'ять – це єдине, що вони не змогли відібрати у нас, і вона була сильнішою за їхні бомби»* [13, с. 177]. Роман переповнений спогадами старших героїв про світ, який зник. Ці ремінісценції є не просто їхньою власністю – вони передаються молодшому поколінню, стаючи частиною їхньої ідентичності. У романі письменника спогади про минуле, якими діляться старші, стають частиною культурного коду молодшого покоління. Завдяки цьому пам'ять стає містком, що з'єднує епохи, і демонструє, що ідентичність не може існувати без усвідомлення свого минулого.

Висновки до третього розділу

Ромен Гарі у своїх творах, зокрема в романі «Повітряні змії», доводить, що справжня історія живе не в сухих датах, а в живій пам'яті. Письменник майстерно втілює цю ідею, використовуючи різні інтертекстуальні прийоми. Алюзії та ремінісценції відіграють ключову роль у відтворенні історичної атмосфери, бо вони дозволяють нам відчувати епоху через емоції та особисті спогади, а не лише через факти. Ремінісценції стають своєрідними «артефактами пам'яті», що надають твору емоційної глибини. Наприклад, спогади про мирне життя та «смак макаронів», про які говорив Р.Гарі, перетворюють буденні деталі на потужний моральний щит, що протистоїть жорстокості війни. Заголовок роману «Повітряні змії» служить потужним символом надії та пам'яті. Повітряні змії, що плывуть над руїнами, є

метафорою людського духу, який неможливо зламати. Вони є невинною протилежністю (антитезою) до літаків, що несуть бомби, підкреслюючи іронічний контраст між красою і руйнуванням. Такі символічні образи стають «культурними кодами», що передають глибокі ідеї без зайвих слів, адже письменник створює не просто розповідь, а живе, пульсуюче полотно, де кожен фрагмент пам'яті є ниткою, що тримає нас над прірвою забуття. Інтертекстуальність у його творчості доводить, що історія – це не лише сукупність подій, а й нескінченний діалог між минулим і сьогоденням, що формує людську ідентичність.

Роман «Повітряні змії» демонструє особливий тип інтертекстуальної організації, де ключову роль відіграють алюзії на історичні, культурні та літературні джерела. Автор створює багатошарову тканину тексту, де події роману перегукуються з подіями минулого, а персонажі – з класичними архетипами. Однією з центральних тем твору є прагнення людини до свободи та самовираження, що перегукується з міфологічними мотивами:

Літературні алюзії у «Повітряних зміях» збагачують психологічний вимір персонажів. Ромен Гарі відсилає до класичних творів європейської літератури. Ця ремінісценція на мотиви «Стороннього» А.Камю підкреслює екзистенційну складову роману, де свобода стає як внутрішньою, так і зовнішньою проблемою.

Особливої уваги заслуговують біблійні алюзії, які Ромен Гарі вплітає у психологічні та моральні конфлікти героїв. Цей уривок демонструє діалог з давньою біблійною традицією моральних оцінок і слугує підґрунтям для розуміння внутрішніх трансформацій персонажів. Таким чином, «Повітряні змії» показують, як інтертекстуальні мотиви допомагають створити багатоплановий художній світ, де кожна алюзія та ремінісценція посилює психологічну глибину персонажів і дозволяє розкривати універсальні теми людського буття – свободу, відповідальність, прагнення до самореалізації.

ВИСНОВКИ

Проведений багатоаспектний аналіз художньої тканини романів Р. Гарі – екзистенційного «Пожирачі зірок» та ностальгійного «Повітряні змії» – переконливо доводить, що інтертекстуальність у його письмі є не просто ефектним художнім прийомом чи інтелектуальною стилістичною грою, а глибоко вкоріненим способом мислення, духовним кодом і невід’ємною частиною авторської філософії. Для Р. Гарі, письменника, дипломата та особистості з багатшаровою ідентичністю, слово ніколи не було ізольованою, герметичною одиницею. Навпаки, воно завжди функціонує як активна ланка в нескінченному культурному діалозі, де відбувається постійне перетинання та резонанс голосів, що охоплюють величезний часовий простір: відголоски міфу та суворі факти історії, суб’єктивний досвід індивідуального та універсальні істини колективного.

Через майстерно інтегровану систему алюзій, ремінісценцій, прямих цитат та тонких символічних перегуків, письменник послідовно вибудовує цілісну й надзвичайно глибоку світоглядну систему. Ця філософія є гуманістичною у своїй основі, оскільки ставить людину та її внутрішній світ у центр уваги; вона є безкомпромісно антивоєнною, формуючись під впливом травматичного досвіду двох світових війн; і, безумовно, вона є глибоко особистісною, адже вбирає в себе весь трагізм і красу життя самого Романа Гарі та його альтерега Еміля Ажара. Інтертекстуальність стає методологією співпереживання світу, а не лише формою інтелектуальної демонстрації. Вона відкриває двері для входження у текст багатовікової спадщини людського досвіду, роблячи його універсальним і позачасовим.

У романі «Пожирачі зірок», що є гострою сатирою на суспільство споживання та марнославства, алюзії набувають функціонального значення смислових містків між сучасною епохою та вічними, архетиповими сюжетами. Особливо вагомим є біблійний мотив Вавилонської вежі. У контексті роману він не просто повторюється, а отримує нове, трагікомічне звучання. Вежа стає символом нестримних людських амбіцій і технологічної

гордині, що спрямовані до неба (прагнення до абсолюту, слави, багатства), але які неминуче нашоувхуються на внутрішню роз'єднаність, хаос і саморуйнування, що є прямим наслідком людської гордині.

Якщо алюзії у Гарі часто слугують елементом сатиричного викриття, то ремінісценції виконують абсолютно протилежну, життєствердну функцію. У романі «Повітряних зміях», який є поетичним гімном пам'яті та любові, ремінісценції виступають у ролі етичного ядра, що слугує захисним механізмом, який утримує людину та суспільство від внутрішнього розпаду й остаточного знецінення. Текст твору Ромена Гарі «Повітряні змії» виходить далеко за межі звичайної військової історії кохання, перетворюючись на глибокий інтертекстуальний маніфест про гідність людини. Письменник використовує художній простір, щоб довести: справжня цінність особистості вимірюється її здатністю чинити опір прагматичному «здоровому глузду» в ім'я вищих ідеалів. Першоосновою цього опору є феноменальна пам'ять роду Флері. Спостереження: *«Флері завжди мали дивовижну історичну пам'ять. Думаю, ніхто з наших ніколи й нічого не забував з того, що вивчив,»* [13, 17] – фіксує цю ключову рису. Хоча автор робить алюзію на державну систему освіти як джерело цієї пам'яті, на прикладі Флері вона швидко трансформується з державного нав'язування в екзистенційний обов'язок. Пам'ять родини стає живим, незабрудненим архівом національної боротьби. На це вказує інтертекстуальний зв'язок між їхньою родовою історією та трагічними подіями, як-от розстріл предка під час Паризької Комуни. Саме ця історична пам'ять про багатовікові страждання та ідеали робить героїв нездатними до морального конформізму. Найбільш філософськи гострий момент роману – це протиставлення пам'яті та виживання, сформульоване у висновку: *«Можливо, брак здорового глузду – спільна біда всіх людей, що страждають надлишком пам'яті; доказ цьому – кількість французів, розстріляних через кілька років або загиблих у концтаборах»* [13, 63]. Тут здоровий глузд є алюзією на вибір більшості під час Німецької окупації – тихо підкоритися, щоб фізично вижити. Натомість, «надлишок пам'яті» – це

іраціональний, але морально необхідний порив до Опору. Гарі проводить чіткий зв'язок між цією надмірною вірністю ідеалам та трагічною долею жертв війни, фактично стверджуючи, що справжня людяність вимагає відмови від інстинкту самозбереження, коли на кону стоїть честь. Письменник, таким чином, реабілітує «безумство», підносячи його до рівня вищої моральної переваги.

Особистим учителем цієї філософії стає дядько Амбруаз Флері, чия мудрість описана так: *«Дядько зберіг у душі ту частку наївності, яка трансформується у мудрість лише за невдалого старіння»* [13, 24]. Це сильна алюзія на те, що істинна мудрість полягає не в цинізмі, а у збереженні дитячої «наївності» – непохитної віри у добро та мрію. Дядько Амбруаз, як інтертекстуальний образ Майстра, що створює повітряні змії (крихкий символ Ідеалу), вчить: Опір починається з відмови від прагматизму. Саме цей надлишок пам'яті та наївність дають героям сили утримувати свої ідеали – кохання, свободу, гідність – у небі, як повітряних зміїв, не дозволяючи їм упасти і розбитися об жорстокий вітер історії. Для Ромена Гарі, пам'ять – це не важка ноша, а рятувальна нитка, що зв'язує нас із вищими цінностями, запобігаючи духовному розпаду.

Образ повітряного змія є квінтесенцією сутності людяності, якою її бачить автор творів: це поєднання духовного польоту (мрії, ідеалу) та непохитної здатності до співчуття та усвідомлення свого земного коріння. Людина, за Роменом Гарі, мусить прагнути неба, але не відриватися від землі, не втрачати зв'язку зі своєю етичною основою. Це його формула виживання.

У підсумку, інтертекстуальний світ автора можна визначити як простір живої пам'яті та безперервної культурної рефлексії. Його література стає не втечею від минулого, а інтенсивною, постійною розмовою з ним. Тексти Гарі функціонують як палімпсест – стародавній рукопис, де кожен новий смисл, кожна нова історія, нашаровується на попередній культурний чи історичний

шар. При цьому попередній шар не знищується, а, навпаки, збагачується і переосмислюється у новому контексті.

Через такий глибоко закорінений у культуру спосіб письма, Р. Гарі рішуче утверджує головну ідею своєї філософії: минуле не є мертвим. Воно продовжує активно жити в кожній людині, у її культурній пам'яті, колективній свідомості та особистих спогадах, безперервно формуючи її ідентичність та надаючи сенс її сучасному існуванню. Втрата цього зв'язку з минулим означає втрату людяності.

Практичне та теоретичне значення проведеного дослідження творчості Ромена Гарі через призму інтертекстуальності є багатограним:

1. Інтертекстуальний підхід дозволяє побачити гуманістичний проєкт Р. Гарі не як набір абстрактних декларацій, а як структурно втілену в тексті, життєво необхідну позицію. Він дозволяє читачеві відчувати себе частиною трансчасової спільноти людей, об'єднаних спільним культурним досвідом.

2. Дослідження навчає бачити в літературному тексті не просто сюжет і слова, а форму духовного, етичного зв'язку між людьми, віддаленими епохами та різними культурами. Текст Гарі виступає як точка перетину всіх людських долі.

3. Романи Р.Гарі слугують потужним моральним уроком, що нагадує: пам'ять – це не тягар, а наша моральна ідентичність і єдиний справжній захист проти зла і забуття. Культура, як простір, де зберігаються й переосмислюються ці «голоси минулого», є єдиним середовищем, де людина може залишатися цілісною, осмисленою людиною. Інтертекстуальність у Ромена Гарі – це заклик до осмисленості буття, автор навчає бачити в літературі не просто текст, а форму духовного зв'язку між людьми, епохами й культурами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамова О. Ю. Деякі аспекти філософії постмодернізму в роботах закордонних дослідників. *Вісник ДДУ. Серія "Літературознавство. Журналістика"*. Дніпропетровськ, 1999. Вип. 3. Том 2. С. 86–92.
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.. За ред. Марії Зубрицької. Львів: Літопис, 2002. 832 с.
3. Ачкан Л.С. Проблеми інтертекстуальності в літературознавстві: теоретичний аспект Електронний ресурс. - Режим доступу: <http://www.sworld.com.ua/konfer29/1070.pdf>.
4. Барт, Р. Смерть автора / Ролан Барт. — Есе. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://www.litencyc.com/php/sworks.php?UID=10350>. — Дата звернення: 19.11.2025.
5. Білоус Л. І. Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика. Тернопіль : Видавець Стародубець, 2003. 36 с.
6. Білоус Л.І. Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості В.Стуса та І.Світличного). Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Терноп. державний педуніверситет ім. В.Гнатюка. Тернопіль, 2003. 18 с.
7. Бубняк Р.А. Літературно-критичний дискурс: сутність, структура, засоби вираження. Автореф. дис. канд. філол. наук. Терноп. державний педуніверситет ім. В.Гнатюка. Тернопіль, 2001. 20 с.
8. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2008. 430с.
9. Висоцька, Н. Міжтекстові зв'язки в літературі. Київ: Либідь, 2007. 256 с.
10. Воробйов, О. Інтертекстуальні стратегії сучасного роману. Харків: Фоліо, 2010. 211 с.

11. Гадамер Г.-Г. Онтологія твору мистецтва та її герменевтичне значення. Істина і метод. Т.1 Київ : "Юніверс" 2000. 464 с.
12. Гарі Р. Пожирачі зірок : роман. Київ: Основи, 2012.328 с.
13. Гарі Р. Повітряні змії: роман. Харків: Фоліо, 2017.232 с.
14. Гасан, Л. Інтертекстуальність у сучасній літературі. Київ: Наукова думка, 2005. С. 39-41.
15. Грицай О. Література як інтертекст: теоретичні засади та методи дослідження. Київ: Академія, 2010. 327 с.
16. Гром'як Р.Т. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. Тернопіль: Лілея, 1997. 271 с.
17. Гром'як Р.Т. Літературознавча компаративістика та перекладознавство: дотичність, перетини, колізії. *Слово і час*. 2002. № 8. С. 49–58.
18. Денисова Т. Історія американської літератури ХХ століття. Київ : Довіра, 2002. 212 с.
19. Джеймісон Ф. «Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму» — Київ: Курс, 2008. 243 с.
20. Дітькова С. Біблійні алюзії в трагедії Вільяма Шекспіра "Гамлет". Зарубіжна література в навчальних закладах: щомісячний науково-методичний журнал. 2004. № 5. С.10–16.
21. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Чарльза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора ; [пер. з англ. Віктор Шовкун], Київ: Основи, 2003. 503 с.
22. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Київ: Факт, 2012. 415 с.
23. Кам'янець А. Рівні прочитання і перекладацька інтерпретація тексту. Наукові записки. Серія «Філо логічна», Острог: НаУ Острозька академія, 2007. Вип. 8. С. 29–38.
24. Киридон А.М., Ассман Я. Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Ассман, Ян> (дата звернення: 24.09.2025).

25. Ключек, Г.Д. «“Художній світ” як категоріальне поняття» // *Слово і час*. – 2007. – № 9. – С. 3–9.
26. Ключек Г.Д. Енергія художнього слова : збірник статей / Григорій Ключек. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. 447 с.
27. Ключек Г. Синергія літературного твору : навчальний посібник з теорії літературного твору / Г. Ключек. Дніпро : Середняк Т. К., 2020. 239 с.
28. Корабльова, Н. Теоретичні основи інтертекстуальності. Київ: Видавництво Київського університету, 2012. 214 с.
29. Коропецька О. Символізм та інтертекстуальність у творах французького екзистенціалізму. Львів: Світ, 2015. 189 с.
30. Крістева Ю. Слово, діалог і роман. Наративні стратегії в літературі. Київ: Дух і Літера, 2008. С. 41-45.
31. Крістева, Ю. *Інтертекстуальність: Теорія та практика* [Intertextuality: Theories and Practices]. – Лондон: Routledge, 1990. 194 с.
32. Культурологія: навчальний посібник для вузів. Укл. С.П. Гриценко, А.Ю. Кондратюк, С.А. Сироватський, Т.Ф. Мельничук, інш.; За ред. Т.Б. Гриценко. 3-тє вид. Київ: ЦУЛ, 2011. 389 с.
33. Культурологія: навчальний посібник. Укл. Т.Б. Гриценко, С.П. Гриценко, А.Ю. Кондратюк. Київ : Центр навчальної літератури, 2007. 392 с.
34. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К: ВЦ «Академія», 2007. — 608 с.
35. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс: Монографія. За ред. Р.Гром'яка. Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. 367 с.
36. Літературознавчий словник-довідник. Уклад. Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів, В.І. Теремко. 2-ге вид., випр., допов. Київ : ВЦ "Академія", 2006. 752 с.
37. Наливайко Дмитро. Теорія літератури й компаративістика, Київ: Києво-Могилянська академія, 2006. 347 с.

38. Переломова О.С. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект: монографія. Суми : Вид-во СумДУ, 2008. 208 с.
39. Рижкова В. В. Реалізація категорії інтертекстуальності в американському художньому тексті XIX-XX століть). Автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.04. Харківський нац. ун-т. ім. В.Н. Каразіна. Харків, 2004. 20 с.
40. Рогожа М.М. Моральні засади сучасності. Людина в лабіринті перспектив. Київ : Видавець ПАРАПАН, 2004. С.122.
41. Самохіна В.О. Бюлетень Третього міжнародного наукового форуму "Сучасна лінгвістика: мова в контексті культури". *Вісник Харківського національного університету ім.В.Н. Каразіна*. Вип.866. Харків: ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2009. С. 209–210.
42. Стасевич Ю. Ю. Концепція культурної пам'яті Яна та Алейди Ассман як основа для подальших досліджень, пов'язаних із проблематикою культурної пам'яті. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2011. №9 (220). Ч. II.
43. Сунько Н.О. Інтертекстуальність та прецедентність як репрезентанти публіцистичного дискурсу (на матеріалі заголовків англomовних статей) / Н.О. Сунько. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Вип.58. Житомир: ЖДУ ім.І. Франка, 2011. С. 208–212.
44. Ткаченко А. Мистецтво літературної алюзії. Одеса: Маяк, 2018. 189 с.
45. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. Київ, 1998. 448 с.
46. Ткачук М. Інтертекстуальність як текстова категорія. *Слово і час*. 2002. № 7. С. 15–24.

47. Тороп, Пеестер. (2015). *Тотальний переклад* : монографія / пер. з рос. О. А. Кальниченка за участі Л. Оржицького ; передм. Т. Бойко. Вінниця : Нова Книга. 2015. 263 с.
48. Еко У. Інтерпретація та над інтерпретація // Умберто Еко. *Маятник Фуко*. – Львів, 1998. 226 с.
49. Хамітов Н.В. Антропологія граничного буття: постановка проблеми // *Колізії антропологічного розмислу*. Київ: Видавець ПАРАПАН, 2002. С. 98.
50. Чернявська І. Інтертекстуальність у просторі літературознавчих досліджень. Харків : Основа, 2009. 212 с.
51. Чернявська С.М., Шокуров О.В., Дяченко О.В. Інтертекстуальність у сучасній літературі: традиції і новаторство. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2025. Т. 36 (75), № 2, Ч. 1. С. 228–233.
52. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Тернопіль: Феміна, 1994. 480 с.
53. Чорновол-Ткаченко Р.С. Прецедентний текст як основа лінгвостилістичної реалізації категорії інтертекстуальності (на матеріалі казок Льюїса Керрола): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец.10.02.04 "Германські мови". Харків, 2007. 20 с.
54. Шаповал Л. Інтертекстуальні зв'язки у сучасній українській прозі. Київ : Академвидав, 2013. 298 с.
55. Шаповалова М.С. Історія зарубіжної літератури: Середні віки та Відродження. Львів: "Вища школа", 1982. 440 с. С. 141–203.
56. Швачко Н. П. Лінгвістична фантазія Дональда Бартельма. *Вісник ДНУ*. Сер. "Літературознавство. Журналістика". Дніпропетровськ, 2001. Вип. 4. С.134–139.

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

58. Шутько О. Функції ремінісценцій у романах XX століття. Житомир: Полісся, 2019. 189 с.

59. Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. 508 p.