

Людмила Скорина

# «ГОМІН І ВІДГОМІН»:

дискурс інтертекстуальності  
в українській літературі  
1920-х років

*Монографія*

Черкаси, 2019

УДК 821.161.2 : 82.09(477)

ББК 83.3(4УКР)6

С 44

Схвалено до друку Вченою радою Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького (протокол № 6 від 10 квітня 2019 р.)

**Науковий редактор:**

*Мовчан Р. В.* – доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник відділу української літератури ХХ століття та сучасного літературного процесу Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

**Рецензенти:**

*Кавун Л. І.* – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету ім. Богдана Хмельницького;

*Просалова В. А.* – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса;

*Свербілова Т. Г.* – доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

**Скорина Людмила**

**С 44** «Гомін і відгомін»: дискурс інтертекстуальності в українській літературі 1920-х років: Монографія. Черкаси: Брама-Україна, 2019. 704 с.

ISBN 978-617-7508-14-3

У монографії досліджено українську літературу 1920-х років крізь призму міжтекстових зв'язків. Систематизовано найвагоміші здобутки теорії інтертекстуальності в студіях зарубіжних і вітчизняних науковців, уточнено термінологічний апарат. Проаналізовано типи й форми інтертекстуальності, окреслено її параметри в українській літературі доби «червоного ренесансу». Головну увагу приділено особливостям репрезентації в художніх творах образів, мотивів, прийомів, фабульного матеріалу Біблії, українського (давнього, класичного, модерного), античного, російського, французького, англійського письменств.

Для літературознавців, мистецтвознавців, культурологів, викладачів, студентів, усіх, хто цікавиться проблемами інтертекстуальності.

УДК 821.161.2 : 82.09(477)

ISBN 978-617-7508-14-3

© Л. Скорина, 2019

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> . . . . .	5
<b>РОЗДІЛ I. «На торжищі ідей»:</b>	
концептуальні засади дослідження інтертекстуальності . . . . .	13
<b>1.1. Історичні координати: витоки поняття «інтертекстуальність», найважливіші концепції зарубіжних і вітчизняних дослідників</b> . . . . .	13
<b>1.2. Теоретичні виміри інтертекстуальних студій: ключові проблеми термінології</b> . . . . .	85
Висновки до I розділу . . . . .	113
<b>РОЗДІЛ II. «Коло скарбів живого слова»: типи й форми інтертекстуальності в українському письменстві 1920-х років</b> . . . . .	115
<b>2.1. Спроби систематики й класифікації інтертекстуальних елементів</b> . . . . .	115
<b>2.2. Власне інтертекстуальність</b> . . . . .	122
<b>2.3. Паратекстуальність</b> . . . . .	153
<b>2.4. Гіперінтертекстуальність</b> . . . . .	198
Висновки до II розділу . . . . .	245
<b>РОЗДІЛ III. «Споковіку було Слово»: біблійний дискурс в українській літературі доби «червоного ренесансу»</b> . . . . .	247
<b>3.1. Комунікативні стратегії старозавітних і новозавітних епіграфів та внутрішньотекстових цитат</b> . . . . .	249
<b>3.2. Типи й функції біблійних алюзій у літературному комунікативному просторі</b> . . . . .	271
<b>3.3. Літературні моделі трансформації та імітації біблійних текстів (від еротики до ідеологізації)</b> . . . . .	334
Висновки до III розділу . . . . .	355

<b>РОЗДІЛ IV. «Свій до свого по своє»:</b>	
інтертексти класичного й модерного українського письменства в літературному процесі 1920-х років . . . . .	357
<b>4.1.</b> Давня українська література в інтертекстуальному просторі «червоного ренесансу»: діалог крізь століття . . . . .	358
<b>4.2.</b> Микола Гоголь і проблеми конструювання химерного українського світу . . . . .	370
<b>4.3.</b> Боротьба за Тараса Шевченка: традиційні, модерні, радянські моделі «привласнення» класики . . . . .	386
<b>4.4.</b> Мислитель, Каменяр, Мойсей: літературна репутація Івана Франка . . . . .	439
<b>4.5.</b> Поезія Павла Тичини як авторитетний прототекст і поле інтертекстуальної гри . . . . .	451
Висновки до IV розділу . . . . .	486
<b>РОЗДІЛ V. «З чужого поля»:</b> роль і функції зарубіжного письменства в інтертекстуальному просторі 1920-х	489
<b>5.1.</b> Античність як основа формування інтертекстуального дискурсу «розстріляного відродження» . . . . .	489
<b>5.2.</b> Між «модерним москвофільством» та українізацією: парадокси рецепції російської літератури . . . . .	522
<b>5.3.</b> На шляху до «психологічної Європи»: особливості репрезентації французької літератури . . . . .	563
<b>5.4.</b> Англійські проекції в українському письменстві: типи, форми, стратегії міжлітературної взаємодії . . . . .	599
Висновки до V розділу . . . . .	633
<b>ВИСНОВКИ</b> . . . . .	636
<b>БІБЛІОГРАФІЯ</b> . . . . .	657

## ВСТУП

Характеризуючи розвиток літературознавства межі ХХ–ХХІ ст., польський літературознавець Р. Нич зауважив: «Особливість сьогоднішньої ситуації полягає передовсім у тому, що домінування старої парадигми було замінено “вільним ринком ідей”, де поки що не видно жодного серйозного кандидата, який перейняв би монопольну владу. Різноманітні дослідницькі починання приносять, щоправда, чимало нових, відкривавчих і цінних, але, як правило, часткових тверджень, які робляться під протилежними кутами зору – наслідком чого стає зокрема те, що вони нітрохи не інтегруються в більші теоретичні концепції універсального характеру» [369, с. 31-32]. На цьому «вільному ринку ідей» конкурують різні дослідницькі течії. Вказуючи, що жодна з них не зуміла посісти чільне місце, Р. Нич водночас визнає, що «лише проблема інтертекстуальності здобула на цей час зацікавлення більшої частини дослідників і теоретиків літератури – від мікроаналізів окремих текстів до загальної характеристики історико-літературного процесу, здійснених із точки зору цієї категорії» [369, с. 32]. Огляд здобутків української філології зламу тисячоліть підтверджує його думку: в останні два десятиліття значна частина досліджень у царині літературознавства, фольклористики, лінгвістики тексту, стилістики й лінгвокультурології так чи так пов'язана з теорією інтертекстуальності. Активність вивчення міжтекстових взаємодій мотивується потребою розглядати українську літературу в діалозі зі світовою й вітчизняною художніми спадщинами.

Коло науковців, які стояли біля витоків інтертекстуальних студій, сприяли їх поглибленню й удосконаленню, дуже широке. До канону сучасної «інтертекстології» (термін Г. Косікова) увійшли праці західноєвропейських та американських дослідників (Р. Барта, Г. Блума, У. Бройха, Ж. Дерріди, Ж. Жанетта, Дж. Каллера, Ю. Крістєвої, Р. Лахманн, Н. П'єге-Гро, М. Пфістера, М. Ріффатерра та ін.). Помітний внесок у розвиток інтертекстуальних студій здійснили російські й польські лінгвісти та літературознавці (І. Арнольд, С. Бальбус, Б. Гаспаров, М. Гловінський, Г. Денисова, О. Жолковський, І. Ільїн, Е. Касперський, Г. Косіков, Н. Кузьміна, З. Мітосек, Р. Нич, К. Сидоренко, І. Смирнов, Ю. Степанов, Ю. Тинянов, Н. Фатєєва та ін.). Українські науковці (Ф. Бацевич, Г. Віват, О. Гальчук, С. Єрмоленко, В. Кононенко, Н. Корабльова, А. Маєвський, О. Селіванова, В. Просалова, Т. Радзівєвська, Г. Райбедюк, П. Рихло, Н. Слухай, М. Шаповал, Е. Циховська та ін.) хоч і приєдналися до інтертекстуальних студій

наприкінці 1990-х років, коли «мода» на вивчення міжтекстової взаємодії пішла на спад, однак уже встигли чимало зробити для їх популяризації у вітчизняній гуманітаристиці, поглибленої розробки теоретичних аспектів інтертекстуальності.

Особливо активно на українських теренах розвивається історико-літературний напрям. Перепрочитання художніх творів крізь призму інтертекстуальної теорії виявляє дослідницькі перспективи, пов'язані з творенням нових моделей інтерпретації, поглибленим усвідомленням закономірностей глобальної міжкультурної комунікації, до якої залучені різні національні й регіональні літератури. Незважаючи на значну кількість різнотипних студій, інтертекстуальну проблематику не можна вважати вичерпаною. Залишаючись одним із магістральних напрямів сучасного вітчизняного літературознавства, вона потребує подальшої теоретичної розробки й практичного застосування, особливо в аспекті її експлікації до конкретних літературних напрямів і культурно-історичних епох. Підтвердженням цього є дискусії про статус інтертекстології, відсутність чітких загальноновизначених дефініцій ключових понять. В українському літературознавстві студії про інтертекстуальний простір певної культурно-історичної епохи рідкісні (панівним є «персоналістичний» підхід, пов'язаний із вивченням інтертекстуального поля конкретного твору чи творчості письменника). Тому важливим завданням сучасного українського літературознавства є формування цілісної моделі інтертексту з урахуванням різних його рівнів, типів і форм, узагальнення набутого досвіду й дослідження конкретно-історичних форм міжлітературної взаємодії «на тлі ХХ століття». Отже, актуальність дослідження мотивовано також необхідністю поглиблення й розширення дослідницького поля вітчизняної інтертекстології.

Українська література 1920-х років має значний евристичний потенціал для інтертекстуальних студій не лише тому, що її творці активно послуговувалися структурами «текст у тексті» й «текст про текст», апелювали до широкого масиву світової й вітчизняної класики, а й тому, що це «перехідна доба», коли відбувалося переформатування інтертекстуального простору під впливом нових історичних реалій. Як слушно зауважує Р. Мовчан, літературний процес цієї доби «був новим, порівняно з раннім, етапом національного модернізму (...) Він поєднав сміливе реформування здобутків чи не всіх попередніх культурно-стильових систем, а також міфології, народної творчості з авангардово зухвалим, романтично пристрасним конструюванням, здавалось, якоїсь не баченої у світі новітньої мистецької будови» [347, с.20-21]. Така «будова» не могла з'явитися на порожньому місці. Не випадково М. Зеров, М. Хвильовий та їхні однодумці закликали

до вивчення й творчого засвоєння кращих здобутків вітчизняного й світового письменства.

На формування інтертекстуального простору 1920-х упливали як традиційні фактори (літературний «канон», змодельований під впливом шкільних викладів «словесності», тогочасна літературна «мода», індивідуальні уподобання конкретних письменників), так і специфічно-історичні, зумовлені, з одного боку, українізацією, дискусією про шляхи розвитку української літератури 1925–1928 років, із другого – впливом радянського ідеологічного дискурсу. Це спричинило до активізації трьох векторів міжтекстових взаємодій – українського (який є визначальним), західного й російського. Так, М. Хвильовий наполягав на поглибленні діалогу зі світовим письменством. У памфлеті «Про демагогічну водичку, або Справжня адреса української ворончини, вільна конкуренція, ВУАН і т.д.» він пропонує гасло «психологічної Європи», котре мислиться як «психологічна категорія, що виганяє людськість із просвіти на великий тракт прогресу» [620, с. 442]. Друге гасло М. Хвильового – «азіатський ренесанс» – означало потребу органічного засвоєння не лише новоевропейського, а й «бадьорого й радісного греко-римського мистецтва». Усі ці культурні феномени об'єднує концепт «висока література», «класика»; саме вони мали стати для пролетарських письменників узірцем не лише «технічної» (тобто формальної) досконалості, а й гуманізму, вітаїстичного світогляду.

Другий історичний фактор, який упливав на формування інтертекстуального простору, – радянський ідеологічний дискурс. Упродовж 1920-х років влада поступово апробує різні механізми впливу на літературний процес. Це стосувалося тематики й системи персонажів, жанрів і мистецьких прийомів; на рівні міжтекстових взаємодій реалізувалося в моделюванні оновленого вітчизняного й зарубіжного літературних канонів. Відбувається радикальний перегляд письменницьких репутацій; ідеологи нової влади наполегливо шукають серед класиків і сучасників ідейних союзників, попутників і ворогів. До першої категорії потрапили А. Барбюс, Й. Бехер, Р. Роллан, Е. Сінклер та інші прихильники соціалістичних ідей. До попутників – класики, у творчості яких висловлювалася підтримка революційних подій минулого, зацікавлення утопічними соціалістичними вченнями, лунав осуд соціального поневолення простого народу (В. Гюго, Дж. Г. Байрон, Ч. Діккенс та ін.). Було визнано, що їхній літературний спадок корисний для будівництва радянської культури. Ворогами оголошували «реакційних» письменників – речників буржуазії й «фашистів» (до цієї категорії зараховані, наприклад, діаспорні автори, які не визнавали радянську владу й закликали до її повалення).

Політичні маніфести 1920-х років декларували, що «партія стоїть за самостійний розвиток української культури, за виявлення всіх творчих сил українського народу, (...) за *широке використання українською соціалістичною культурою, що будується, всіх цінностей світової культури*, за рішучий її розрив з традиціями провінційальної обмежености та рабського наслідування, за творення нових культурних цінностей, гідних творчости великої класи» [409, с. 235]. Однак ставлення до літературної спадщини минулого мало бути дуже обережним і виваженим, адже, як влучно висловився І. Кулик, «аполітичної літератури нема» [278, с. 125], і кожний твір має відбиток соціального профілю його автора. З огляду на те, що «у ділянці творення соціалістичної культури йде боротьба за її ідейну чистоту з ворожими силами буржуазії», декларувалася теза, що «українському пролетарському письменству слід підходити *до всіх джерел буржуазної літератури з загостреною марксівською зброєю, щоб не потрапити в лабету чужої ідеології*» [409, с. 235]. Виявляти й нейтралізувати ворожу ідеологію в масці художньої класики була покликана марксівська критика, яка й визначала канон «правильної» / «неправильної» літератури. Промовистим прикладом цієї тенденції є рецензія М. Степняка на переклади творів А. Конана Дойла про славетного детектива Шерлока Холмса [539]. На думку критика, «відносно т.зв. “спадщини” можливі тільки дві логічні лінії, або *цілком відмовлятися від цієї спадщини*, беручи з неї тільки *паростки соціалістичної й революційної думки* й відкидаючи все інше, або *використовувати все краще в ній*, всі головні етапи розвитку людської думки та мистецтва, всі віхи на людському шляху досоціалістичної доби. Можливі, звичайно, й середні між цими двома лініями, але принципово третя – використовувати слабші боки спадщини, чи найтипичніші щодо буржуазности її сторінки, – здається, звичайно, нісенітницею, якимсь поганим жартом» [539, с. 280]. Тобто на словах декларувалося засвоєння всіх кращих надбань світової культури, а на практиці відбувалася селекція – поділ письменників на своїх і чужих, революціонерів, попутників і ворогів, твори яких мають вилучати з інтертекстуального простору.

М. Жулинський так характеризує духовну атмосферу 1920-х років: «Щоб вrostити догмати марксистсько-ленінського вчення в масову свідомість, необхідно було очистити поле для засіву – виполоти зі свідомості результати і продукти національного і загальнолюдського досвіду, духовну спадщину минулих епох і, що головне, тим самим знівельовати особистість шляхом відчуження її від попередніх форм культури та цивілізації. І режим здійснював ідеологічне, з класових позицій, дозування подачі народові надбань національної і світової культури (...) Духовна



жандармерія (...) з особливою прискіпливістю ревізує духовну спадщину минулого з тим, щоб розчистити шлях для ідеологічного агітаційно-пропагандистського нав'язування штампів і стереотипів масам, для тотального контролю над поглядами, переконаннями, думками, естетичними смаками і світосприйманням» [179, с.123]. Ці приписи стимулювали розвиток ідеологічно заангажованої «пролетарської» літератури; однак у 1920-х існувала й мистецька «опозиція», яка орієнтувалася на естетичні, а не політичні критерії (неокласики, ВАПЛІТЕ, «Ланка»-МАРС). Під впливом цих чинників виник неповторний інтертекстуальний ландшафт 1920-х років, у якому чільне місце займають вітчизняна літературна традиція (давня, класична, модерна), античне, російське, англійське й французьке письменство.

Українські літературознавці неодноразово зверталися до висвітлення окремих аспектів інтертекстуального дискурсу 1920-х років. Наприклад, Н. Віннікова студіювала особливості функціонування тогочасної літературної пародії; О. Гальчук цікавили проблеми художньої трансформації античності в поезії 1920–1930-х років; М. Кушнерьова і Є. Прохоренко досліджували рецепцію творів М. Гоголя, а О. Пашко – відлуння поезії С. Єсеніна в українській літературі 1920-х років. Цікаві міркування про інтертекстуальний потенціал тогочасної української драматургії наведені в монографії М. Шаповал. Найактивніше науковці досліджували інтертекстуальні аспекти творчості М. Хвильового (Ю. Безхутрий, Т. Бондарева, І. Констанкевич, С. Ленська, Л. Ушкалов та ін.); у кулішезнавстві предметом пильної уваги був біблійний інтертекст (Є. Ліберт, В. Муқан, Т. Плахтій та ін.), зв'язки з шевченківською традицією (Т. Свербілова). Про особливості міжтекстових реляцій у поезії неокласиків писали В. Зварич, Г. Райбедюк, Л. Сірик та ін. С. Жигун вивчала окремі аспекти міжтекстової взаємодії у творчості Б. Антоненка-Давидовича, В. Кисіль сконцентрував увагу на пародійній творчості Едварда Стріхи (К. Буревія). Однак подібні дослідження репрезентують лише окремі ділянки інтертекстуального простору української літератури 1920-х років. На віртуальній «інтертекстуальній мапі» цієї доби нині більше «білих плям», аніж досліджених фрагментів; тому пропонується монографія актуальна й необхідна для поглиблення й розширення уявлень про українську літературу ХХ століття.

Мета дослідження – проаналізувати інтертекстуальний простір української літератури 1920-х років. Реалізація цієї мети передбачає розв'язання таких завдань:

– систематизувати основні здобутки теорії інтертекстуальності, приділити особливу увагу вітчизняним студіям міжтекстових взаємодій;

– уточнити термінологічний апарат інтертекстуальних студій, розмежувати поняття «інтертекст», «інтертекстуальність», «інтертекстуальний метод», «інтертекстуальні студії», конкретизувати дефініції різних типів і форм інтертекстуальності; уточнити класифікацію інтертекстуальних елементів;

– проаналізувати типи й форми інтертекстуальності в українській літературі доби «червоного ренесансу»;

– дослідити особливості рецепції біблійних образів і мотивів українськими письменниками;

– вказати основні вектори інтертекстуального «діалогу» української літератури 1920-х років із зарубіжною (античною, англійською, французькою, російською) й вітчизняною традицією;

– виявити репертуар прецедентних текстів і найважливіші закономірності функціонування інтертекстуального простору цього періоду.

Об'єктом дослідження є українське письменство 1920-х років у широкому контексті міжлітературних зв'язків. До уваги взято твори не лише першорядних митців, а й менш відомих, яких зрідка друкували на сторінках літературної періодики: Б. Антоненка-Давидовича, Г. Брасюка, Гро Вакара, О. Влизька, П. Голоти, Д. Гордієнка, К. Гордієнка, І. Дніпровського, В. Домонтовича, М. Драй-Хмари, Г. Епіка, М. Зерова, М. Івченка, М. Йогансена, М. Куліша, Я. Мамонтова, І. Микитенка, Л. Первомайського, В. Підмогильного, Є. Плужника, М. Рильського, М. Семенка, О. Слісаренка, В. Сосюри, П. Тичини, П. Филиповича, Гео Шкурупія, Ю. Шпола, М. Хвильового, Ю. Яновського та ін. (більше 60 персоналій). Засновковою в цій ситуації є теза Р. Мовчан про те, що «літературний процес значно складніший, неоднозначний, гетерогенний, аби ми його визначали по знакових постатях і творах. Тому історик літератури цього періоду не повинен ігнорувати й митців другорядних, творів вторинних, наслідувальних, бо саме вони консервують, закріплюють, укорінюють, випробовують визначальні стилеві тенденції свого мистецького періоду» [347, с. 24]. З огляду на великий обсяг досліджуваного матеріалу, до уваги взято лише творчість письменників радянської України (доробок західноукраїнських і діаспорних письменників має стати об'єктом іншої розвідки). Предмет дослідження – дискурс інтертекстуальності (тобто розмаїті форми, механізми, способи, моделі міжтекстової взаємодії) в українській літературі 1920-х років. За основу взято модель вузької впізнаваної інтертекстуальності, що передбачає обов'язкову наявність в аналізованому творі специфічних засобів маркування «чужого слова».

У формуванні теоретико-методологічного підходу до проблем інтертекстуальності були використані праці І. Арнольд, Р. Барта, Х. Блума,

Б. Гаспарова, М. Гловінського, Ж. Жанетта, Г. Косікова, Ю. Крістевої, Н. Кузьміної, Р. Лахманн, Ю. Лотмана, Р. Нича, Н. П'єге-Гро, В. Просалової, П. Рихла, М. Ріффатерра, І. Смирнова, П. Торопа, Н. Фатєєвої, М. Шаповал, М. Ямпольського та ін. При висвітленні конкретних проблем історико-літературного процесу – теоретичні й історико-літературні студії В. Агеєвої, В. Антофійчука, Ю. Безхутрого, О. Гальчук, Г. Грабовича, Т. Гундорової, М. Жулинського, Л. Кавун, Ю. Коваліва, В. Мельника, Р. Мовчан, Д. Наливайка, С. Павличко, В. Панченка, В. Пахаренка, В. Поліщука, М. Сулими, А. Ткаченка, О. Турган, Ю. Шереха та інших дослідників.

Визначальним у цій студії є *метод інтертекстуального аналізу*, що включає методики виявлення різних типів міжтекстових зв'язків, моделей і форм міжлітературного «діалогу». Відповідно до завдань наукового пошуку, застосовано також *deskриптивний* метод (для експлікації основних етапів формування концепції інтертекстуальності, з'ясування найважливіших дослідницьких здобутків у цій царині); *соціологічний* (дозволив розглянути вплив суспільно-політичних процесів на формування інтертекстуального простору 1920-х років), *компаративний* (за допомогою якого окреслено особливості рецепції традиційних образів і мотивів у вітчизняному й зарубіжному письменстві), *елементи рецептивної критики* (для інтерпретації розмаїтих форм інтертекстуальності й декодування смислового потенціалу тексту з погляду читача), *семіотики* (це дозволило розглядати окрему деталь у творах письменників 1920-х як повноцінний значущий елемент, який у взаємодії з іншими утворює динамічну художню систему). В окремих розділах застосовано також *біографічний* і *герменевтичний* методи. Для визначення «ядерних», «прецедентних» і «слабких» прототекстів, експлікації найважливіших сегментів інтертекстуального простору в цій студії принагідно задіяні кількісні методи, пов'язані з підрахунками частоти використання різнотипних інтертекстем.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній уперше здійснено системне, цілісне дослідження української літератури 1920-х років крізь призму теорії інтертекстуальності; виявлені найпоказовіші форми міжтекстової взаємодії. Зокрема:

- уперше системно проаналізовано здобутки українських дослідників інтертекстуальності;

- уперше цілісно й системно досліджено типологію й функції цитат, алюзій, ремінісценцій, заголовків, епіграфів, присвят, транспозицій у літературі «розстріляного відродження»;

- уперше визначено репертуар ключових претекстів тогочасного українського письменства, що передбачає розмежування «ядерних», прецедентних

і «слабких» текстів; виявлені чільні представники вітчизняного й зарубіжного літературних пантеонів;

– уперше системно вивчено особливості репрезентації в інтертекстуальному просторі 1920-х років англійського, французького, російського й українського письменства від давнини до першої третини ХХ століття;

– уточнено особливості розвитку теорії інтертекстуальності в Західній Європі, Північній Америці, Росії, Польщі;

– уточнено модель інтертекстуальності, що включає різні рівні й складники («інтертекстуальне поле», «інтертекстуальний простір», «інтертекстуальний дискурс»), змодельовано робочу таксономію типів і форм інтертекстуальності, релевантну для характеристики літературного процесу 1920-х років;

– поглиблено уявлення про рецепцію в українській літературі 1920-х років ключових мотивів та образів Біблії, античної літератури й міфології.

Теоретичне значення студії полягає в розвитку теорії інтертекстуальності загалом і поглибленні її розуміння як літературознавчого феномену. Практичне – у можливості використання її результатів під час написання підручників і посібників із теорії та історії літератури, порівняльного літературознавства, читанні цих курсів, спецкурсів і спецсемініарів у вищих навчальних закладах, а також при написанні історій національної літератури.

РОЗДІЛ І.  
«НА ТОРЖИЩІ ІДЕЙ»:  
КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ  
ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ

**1.1. Історичні координати: витоки поняття «інтертекстуальність», найважливіші концепції зарубіжних і вітчизняних дослідників**

Не зважаючи на те, що інтертекстуальні студії – порівняно молодий літературознавчий напрям, за півстоліття в цій галузі зроблено чимало. У 2008 р. Г. Косіков у передмові до книжки Н. П'єге-Гро навіть спрогнозував появу в недалекому майбутньому спеціальної теоретичної дисципліни – інтертекстології, предметом якої буде дослідження «універсальних правил міжтекстових взаємодій, зокрема на прикладах літератури» [428, с.41]. І хоча цього поки не сталося, потреба узагальнити концепції й теоретичні пропозиції науковців-інтертекстологів від того не зменшилася.

Російські літературознавці, претендуючи на першість у вивченні міжтекстових зв'язків, стверджують, що «хоча сам термін інтертекст з'явився у французькому постструктуралізмі, він генетично пов'язаний з російською лінгвістичною традицією» [275, с.8] – концепцією діалогу М. Бахтіна, теоретичними поглядами Ю. Тинянова, теорією анаграм Ф. де Сосюра, ідеями О. Потебні. Т. Васильчикова доводить, що «основу інтертекстуальних досліджень у вітчизняній (російській – Л.С.) філологічній науці заклав О.М. Веселовський (1838 – 1906), автор фундаментальної праці “Історична поетика”, який створив оригінальну теорію впливу літературних сюжетів. Учений уперше встановив зв'язок і залежність між смисловою структурою художнього тексту, механізмами пам'яті людини й культурною традицією» [72, с.180]. З огляду на сказане, усі розмаїті теоретичні підходи до проблем інтертекстуальності пропонується умовно поділити на три більші «сім'ї»: 1) *прагматичну*, яка об'єднує всі моделі інтертекстуальності, що сягають ідей Ф. де Сосюра (праці Ю. Крістєвої, М. Ріффатерра); 2) *діалогічну*, яка об'єднує дослідження, пов'язані з бахтінською традицією (Р. Барта, Ю. Лотмана та ін.); 3) *еволюційну*, яка переадресовує до теорій Ю. Тинянова, Празької семіологічної школи (передовсім до праць Я. Мукаржовського) й школи Ж. Жанетта [553].

С. Бальбус акцентує увагу на працях польських науковців, адже «проблема, котра розвивалася упродовж останніх десяти років, особливо у

французькій та американській літературі, під назвою інтертекстуальності, давно існує в польських, а також російських літературознавчих дослідженнях» [688, с.17-18]. М. Гловінський у цьому контексті покликається на «піонерську» студію К. Гурського [710], у якій окреслені ті прикмети літературної алюзії, що згодом були проголошені визначальними показниками інтертекстуальності [135, с.286]. Не заперечуючи плідності наукових ідей дослідників, чії праці стали «підготовчим етапом» у розвитку інтертекстології, у цій студії не варто акцентувати на них увагу, адже «археологія» інтертекстуальних студій не є її безпосередньою метою. Услід за М. Гловінським, обмежуся констатацією: «Незаперечною заслугою Бахтіна є те, що він *проклав шлях*, однак інтертекстуальні дослідження не можна розуміти просто як одну з реалізацій його дослідницької програми. У багатьох своїх працях (...) Бахтін аналізував проблеми, які стали предметом розмірковувань для дослідників інтертекстуальності, але чітко їх не відокремлював» [135, с. 287]. Це судження польського літературознавця може бути застосоване й до праць Ф. де Соссюра, Ю. Тиньянова, інших дослідників, чії ідеї створили плідне підґрунтя для появи нового наукового напрямку.

Термін «інтертекстуальність» увела в науковий обіг французька дослідниця **Юлія КРІСТЕВА**. Уперше цей неологізм було озвучено восени 1966 р. у доповіді про творчість М. Бахтіна, зробленій на семінарі Р. Барта й опублікованій навесні 1967 р. у статті «Бахтін, слово, діалог і роман». До переліку інтертекстуальних студій авторки належать також окремі статті зі збірників «*Séméiotiké. Дослідження з семаналізу*» (1969), «*Руйнування поетики*» (1970), у яких переосмислення бахтінського «діалогізму» відбувалося в контексті постструктуралістської «філософії множинності» (Ж. Дерріда, Ж. Дельоз та ін.) [428, с. 9].

У статті «**Бахтін, слово, діалог і роман**» (1967), розмірковуючи над ідеями російського вченого, Ю. Крістева сформулювала перше визначення інтертекстуальності, яке нині стало хрестоматійним: «*Будь-який текст вибудовується як мозаїка цитатій, будь-який текст – це засвоєння й трансформація якогось іншого тексту*. Тобто поняття інтерсуб'єктивність замінене поняттям інтертекстуальність, і виявляється, що поетична мова підлягає щонайменше подвійному прочитанню» [269, с. 429]. Теоретичні міркування про міжтекстові зв'язки вона ілюструє прикладами з творів Лотреамона, чії «Пісні Мальдорора» й «Поезії» трактовані як своєрідний діалог-суперечка з усіма попередніми текстами [269, с.433]. Не зважаючи на формальні перегуки понять інтертекстуальність і міжтекстовий діалог, концепцію Ю. Крістевої не варто ототожнювати з ученням М. Бахтіна – вона не лише ретранслює й аналізує тези російського ученого, а й творчо

переосмислює їх, пропонує новий погляд на літературу, де будь-який текст є покликанням на інші літературні тексти, а інтертекстуальність вважається іманентною прикметою будь-якого твору.

Ширше обґрунтувати поняття «інтертекст» та «інтертекстуальність» Ю. Крістева спробувала в книжці **«Séméiôtiké. Дослідження із семаналізу»** (1969) (однак і тут воно є лише допоміжним). Так, у статті **«Закритий текст»** (1966-1967) привертає увагу твердження про те, що текст *«є перmutацією текстів, інтертекстуальністю: у просторі тексту перехрещується й нейтралізується безліч висловлювань, узятих з інших текстів»* [271, с.46]. На думку науковиці, текст є місцем постійного багаторівневого взаємообміну між безліччю фрагментів, які мова в процесі письма знову й знову перерозподіляє. Новий текст виникає з безлічі попередніх текстів, які руйнуються, заперечуються й відроджуються. Оскільки інтертекстуальність мислиться як безкінечний процес, постійна текстова динаміка, питання про розпізнавання інтертексту визнане неактуальним. У цій статті Ю. Крістева також розмірковує про два типи аналізу, які застосовуються для виокремлення в романі ідеологеми знака: 1) супрасегментальний, що *«розкриває роман як закритий текст: вихідну запрограмованість, довільність закінчення, діадичну будову, відступи й зв'язки між ними»*; 2) інтертекстуальний, що *«дозволить виокремити зв'язок між письмом і мовленням у тексті роману»* [271, с. 48]. Запровадження в науковий обіг поняття «інтертекстуальний аналіз» є цікавою теоретико-методологічною пропозицією, яка зберігає свою актуальність донині, щоправда, в іншому вигляді, аніж це пропагувала Ю. Крістева. У статті **«Поезія і негативність»** (1968) уперше з'являється поняття «інтертекстуальний простір». На думку дослідниці, *«навколо поетичного означуваного твориться множинний текстовий простір, елементи якого відображаються в конкретному поетичному тексті. Ми будемо називати такий простір інтертекстуальним»* [271, с.169-170]. Через міркування про поезії Лотреамона, у яких, з огляду на сосюрівське поняття параграми, Ю. Крістева виокремлює три типи зв'язків (повне, симетричне, часткове заперечення), вона переходить до модерних текстів, які *«утворюються, абсорбуючи й водночас руйнуючи інші тексти з інтертекстуального простору»* [271, с.171-172].

1970 р. вийшла друком наступна збірка Ю. Крістевої – **«Руйнування поетики»** [270], у якій заслуговує на увагу стаття **«Текст роману»**. Дублюючи тези про інтертекстуальність як перmutацію текстів, ідеологеми як інтертекстову функцію й інтертекстовий аналіз, авторка демонструє, як можна застосовувати їх у безпосередній роботі з текстом. Її увагу привернув роман Антуана де ла Саля *«Маленький Жан із Сантре»* (1456), у якому поєдналися чотири інтертекстові складники: куртуазна поезія, схоластика, усний дискурс

міста й комічний театр. Як слушно зазначає Г. Косіков, «названі коди є не текстами у звичайному розумінні цього слова, а своєрідними соціокультурними “архетипами”, отриманими внаслідок абстрагувального узагальнення багатьох конкретних текстів, інваріантами яких ці архетипи виявляються» [258, с.38]. У статті Ю. Крістєвої інтертекстуальність тлумачиться: 1) як діалог текстів; 2) у зв'язку з літературним дискурсом; 3) як генератор романного тексту – разом із генератором комплексів і генератором актантів [270, с. 456]; 4) як інтертекстовий простір письма [270, с. 488]. На відміну від інших статей, де проблематика міжтекстових / міждискурсивних зв'язків згадана побіжно, у «Тексті роману» є навіть окремий підрозділ – «Інтертекстуальність». Окреслюючи інтертекстуальне тло роману А. де ла Сая, авторка вказує, що письменник уводить у твір тексти прочитаних книг: Фалеса Мілетського, Сократа, Фемістія, Пітгака з Мітілени, Євангелія, Катона, Сенеки, бл. Августина, Епікура, св. Бернарда, св. Григорія, апостола Павла, Авіценни, Тіта Лівія, Орозія, Светонія, Саллюстія, Лукана, Матастрія, Дареса тощо. Найвідоміші тексти зіставляються, між ними встановлюється діалог, часто вони навіть нейтралізують один одного (наприклад, тексти Епікура й Св. Бенедикта) [270, с. 533]. За спостереженням дослідниці, інші книги проникають у текст роману трьома шляхами: безпосередньо, через цитування або у вигляді мнемонічних слідів (ремнісценцій). Для характеристики такого різновиду письма Ю. Крістєва застосовує формулювання «книги в книзі» (підрозділ 5.1.2) або «книга книг» (що повертає реципієнта до традиції схоластичних творів). Свої міркування дослідниця підсумовує тезою про те, що «роман запозичує свій принцип, як і конкретні форми характерних для нього трансформацій, з інтертекстового простору (...); зі свого боку, роман має на нього модифікуючий вплив» [270, с. 563].

Аби зрозуміти новаторство ідей Ю. Крістєвої, потрібно відмежувати їх, з одного боку, від теорії впливів і запозичень, із другого – від діалогізму М. Бахтіна. Із приводу першого, Г. Косіков акцентує увагу на тому, що дослідниця «переглянула теорію “джерел” принаймні у трьох принципових пунктах. *По-перше*, інтертекст вона розуміє зовсім не як зібрання “точкових” цитат із різноманітних авторів (таким є центон або попурі...), а як простір сходження різноманітних цитатій» [257, с.18]<sup>1</sup>; «*по-друге*,

<sup>1</sup> За Г. Косіковим, «цитату варто розглядати як окремий випадок цитації, предметом якої є не конкретні форми, абзаци чи пасажи, запозичені з чужих творів, а найрізноманітніші дискурси, із яких і складається культура і в атмосферу яких, не залежно від власної волі, занурений будь-який автор. Будь-яка людина, яка пише, навіть якщо їй не довелося прочитати жодної книги, однаково перебуває під впливом навколишніх дискурсів (соціолектичних, побутових, наукових, пропагандистських тощо), під впливом яких і складається новий текст. За своєю природою будь-який текст – не що інше, як інтертекст» [257, с. 18].



процедуру виникнення інтертексту Крістева називає “читанням-письмом”: інтертекст пишеться в процесі зчитування чужих дискурсів»; «*по-третє*, Крістева акцентує динамічний аспект своєї концепції. Інтертекстова структура “не присутня, а виробляється по відношенню до іншої структури”. Зустрічаючись в інтертексті, попередні тексти взаємодіють один з одним, крім того виникнення нової структури передбачає активні відносини прийняття – неприйняття щодо попереднього текстового матеріалу, його реструктурувальну трансформацію» [257, с. 18-19].

Діалогічно-поліфонічну концепцію М. Бахтіна Ю. Крістева також трансформує в трьох аспектах: 1) вона «радикально – у душі фрейдівського психоаналізу – переосмислила бахтінське поняття “іншого”» [258, с. 14]; 2) «якщо бахтінський поліфонічний діалог – це “інтерсуб’єктивність” у точному сенсі слова, то логіка крістевської інтертекстуальності по суті своїй вимагає “смерті суб’єкта”» [258, с. 16]; «межа, що відділяє бахтінський міжособистісний діалог від міжтекстового діалогу Ю. Крістеві – це межа між принципами “персоналізму”, які надихали автора “Проблем поетики Достоевського”, й ідеями фрейд-марксизму, покладеними в основу таких праць Крістеві, як “Бахтін, слово, діалог і роман”, “Руйнування поетики” й ін.» [258, с. 16]; 3) «той бунтарський пафос, яким натхненний четвертий розділ книги М. Бахтіна, Ю. Крістева помітно зміщує в бік ідей, які лягли в основу його монографії про “карнавальну культуру”» [257, с. 16].

У пізнішій праці «**Револуція поетичної мови**» («*La revolution du langage poetique. L'avant-garde a la fin du XIX siecles Lautreamont et Mallarme*», 1974) Ю. Крістева розвиває ідею про те, що інтертекстуальність – це не наслідування чи відтворення, а транспозиція однієї чи кількох знакових систем в іншу знакову систему. Підкреслюючи важливу роль цитат, наслідування й парафраз, які визначають семантичне багатство творів Лотреамона, авторка доводить, що їх вертикальним виміром є класична поезія, сентенції Паскаля, інші дискурси, трансформовані й транспоновані в нову ціннісну систему, позначену пафосом заперечення цінностей. Визначальною рисою сучасної літератури Ю. Крістева вважає її занурення в попередній літературний дискурс, свідоме звернення до того, що вже було висловлене, її двоплановість та подвійну спрямованість.

У середині 1970-х років дослідниця переглянула власну концепцію інтертекстуальності й відмовилася від терміну, який методологічно стали сприймати як аналог традиційного вивчення джерел і впливів. Замість інтертекстуальності вона запропонувала застосовувати поняття «транспозиція», однак витіснення попереднього терміну не відбулося. Як слушно констатує З. Мітосек, «той факт, що ідеї Крістеві продовжуються

розвиваються дослідниками літератури, доводить, що інтертекстуальність – це не поверхова проблема, що вона є ключем до аналізу актуальної літературної практики. Більше того, це проблема, за якою стоїть дуже багато феноменів. Вона дає відповіді на питання, які приносить конкретний письменницький досвід» [346, с. 343]. Далі в опрацюванні проблем інтертекстуальності сформувалися три наукових напрями: I) *деконструктивістський*, що розглядає текст як гру для читача / з читачем (Р. Барт); II) *семіотичний*, у межах якого читачеві надається широка можливість інтерпретацій тексту (М. Ріффатерр); III) *соціально-політичний*, представлений рецептивною естетикою (М. Фуко) [31, с. 56].

Поняття «інтертекстуальність», запропоноване 25-річною стажисткою з Болгарії, не викликало значного наукового резонансу (її підтримали лише учасники групи «Tel Quel» на чолі з Ф. Соллерсом). Якби не авторитет **Ролана БАРТА**, який застосував його в книзі «S / Z», статтях та есеях («Від твору до тексту», «Задоволення від тексту»), він мав шанси загубитися, як це сталося з іншими термінологічними новотворами. Однак не варто забувати, що в студіях авторитетного французького вченого поняття «інтертекстуальність» набуває нових семантичних відтінків. У книзі «Ролан Барт про Ролана Барта» дослідник так схарактеризував своє ставлення до запозичених термінів: «Він *покликається* на чужі поняття, *повторює* їх під тією чи іншою назвою; цією назвою *користується* як *емблемою* (своєрідна філософська ідеографія), котра допомагає йому *не вникати в позначувану нею систему* (система лише дає йому знак)» [443, с. 86]. Р. Барт визнає, що концепція Ю. Крістевой мала на нього неабиякий вплив – разом з ідеями В. Проппа, Ж. Дерріди, М. Фуко, Ж. Лакана та співробітників часопису «Tel Quel» (Юлія Крістева «глибоко змінила весь горизонт семіології, особисто мені дала передовсім нові поняття параграмматизму й інтертекстуальності» [443, с. 226]), однак він не продовжує розвивати запропоновану концепцію, а грається з нею (не випадково стаття, з якої була взята попередня цитата, має промовистий заголовок «Семіологічна пригода»).

Першою інтертекстуальною студією Р. Барта було есе «**Смерть автора**» (1967 р., публікація – 1968 р. «Manteia»), у якому фігурує хрестоматійне визначення тексту як тканини, зітканої з цитат: «Текст являє собою не лінійний ланцюжок слів, які виражають єдиний, подібний до теологічного сенс (“повідомлення” Автора-Бога), а багатовимірний простір, де поєднуються і сперечаються між собою різні види письма, жоден із яких не є вихідним; *текст зітканий із цитат, які відсилають до тисяч культурних джерел*. Письменник нагадує Бувара й Пекюше, цих вічних переписувачів, величних і смішних водночас, глибока комічність яких позначає істину

письма; він може лише *вічно наслідувати те, що було написано раніше* й саме писалося не вперше; у його владі – усього лиш змішувати різні види письма, зіштовхувати їх один з одним, не спираючись цілком на жоден із них» [25, с.387-388]. Однак цим твердженням зацікавлення бартівською статтею для дослідників інтертекстуальності не повинне вичерпуватися. Заслугують на увагу принаймні ще дві тези. Перша: Р. Барт анонсує смерть Автора і ставить на його місце Скриптора, який не творить, а лише пропускає крізь себе й фіксує на письмі знаки інтертексту. Вирішальна роль відведена читачеві [25, с. 388]. Ця ідея була втілена в рецептивній концепції інтертекстуальності, яка першочергове значення в текстопородженні відводить реципієнтові. Однак реалізується вона не завдяки, а всупереч твердженню Р. Барта, для якого і скриптор, і читач – не реальні люди, а певні умовні ампула: «Читач – це людина без історії, без біографії, без психології, він – усього лише хтось, хто зводить воедино всі ті штрихи, які творять письмо» [25, с. 389].

Має рацію Т. Васильчикова, коли називає цю бартівську працю (зокрема зацитовану дефініцію тексту) тією межею, яка привела до подвоєння єдиного магістрального напрямку інтертекстуальних студій: «Від цього підсумкового висновку деконструктивізму починається своєрідна ідейна “розвилка” між подальшим формуванням теорії інтертексту у вітчизняній філології і західній. “Традиційна” філологія йде своїм шляхом, враховуючи нові можливості вивчення художнього твору, які відкриваються з уведенням поняття “інтертекстуальність”. Деконструктивістські стратегії дрейфують у бік заперечення поняття “автор”, а потім і “читач”, розмиваючи поняття “текст” до його повної глобалізації, коли світ трактується як гіпертекст, у якому все вже було сказане» [72, с. 192]. Ця теза може бути спроектована на загальний стан тогочасних студій інтертекстуальності, адепти якої поділилися на прихильників «широкої» і «вузької» концепції.

В есеї «Смерть автора» поняття інтертекстуальність (інтертекст) ще не застосовується; уперше воно зринає на сторінках книги «**S / Z**» (1970). У бартівському розумінні інтертекст зливається з Текстом: «Ідеальний текст пронизаний сіткою численних, переплєтених між собою внутрішніх ходів, які не мають влади один над одним; він являє собою *галактику означуючих*, а не структуру означуваних» (...) вервечка кодів, які він мобілізує, губиться десь у безкінечній даліні» [24, с.33]. Ретельно аналізуючи різні рівні оповіді, дослідник прив’язує інтертекст до поняття коду (уточнюючи, що кодом, у його розумінні, є «*перспектива цитації, міраж, зітканий із структур*»; він звідкись виникає і кудись зникає – ось усе, що про нього відомо; (...) це *скалки* того, що вже було прочитане, виокремлене, здійснене,

пережите» [24, с.45]). Р. Барт визначає п'ять ключових кодів: Емпірії (про-айретизми), Особистості (семи), Знання (культурні коди), Істини (герменевтизми) й Голос Символу, – й зазначає: «Оце скупчення голосів (кодів) і стає письмом, стереографічним простором» [24, с. 46]. На відміну від попередньої студії, у книзі «S / Z» Р. Барт не обмежується абстрактним теоретизуванням. Він простежує химерне випадкове переплетення кодів у новелі О. де Бальзака «Сарразін». Підсумовуючи дослідження «бальзаківського тексту» («Беатріса», «Модеста Міньйон», «Донька Єви», «Другий силует жінки», «Таємниці княгині де Кадиньян»), учений констатує: «Немає жодних підстав не включати в нього текст “Сарразіна” (це можна зробити, якщо спробувати продовжити й розвинути гру множинності): помалу текст може вступити в контакт із будь-якою системою: *інтертекст знає лише один закон — закон безкінечних відновлень*» [24, с.192].

У статті «**Від твору до тексту**» (1971) дублюється текстильна метафора тексту [див.: 718] (паралельно застосовується концепт «текст – сітка»). Текст, за Р. Бартом, «всуціль *зітканий із цитат*, референцій, відгомонів; усе це мови культури (а яка мова не є такою?), старі й нові, які проходять крізь текст і творять потужну стереофонію. Будь-який текст – це *між-текст* по відношенню до якогось іншого тексту, але цю *інтертекстуальність* не слід розуміти так, що в тексті є якесь походження; будь-які пошуки “джерел” і “впливів” відповідають міфу про філіацію творів, текст же утворюється з анонімних, невловних і водночас уже читаних цитат – *із цитат без лапок*» [24, с.417]. Така характеристика повторюється і в есеї «**Задоволення від тексту**»: «Текст *твориться, виробляється шляхом нескінченного плетення безлічі ниток*; заблукавши в цій тканині (у цій текстурі), суб'єкт зникає як павук, розчинений у продуктах своєї секреції» [24, с.514].

Цикл студій Р. Барта, пов'язаних із проблематикою інтертекстуальності, завершує стаття «**Текстовий аналіз однієї новели Едгара По**» (1973). Наголошуючи на необхідності розмежування текстового й структурного аналізу, дослідник вказує: «Текст підлягає спостереженню не як завершений, замкнений продукт, а як *виробництво*, що відбувається на наших очах, “підключене” до інших текстів, інших кодів (*сфера інтертекстуальності*), пов'язане тим самим із суспільством, з Історією, але пов'язане не відносинами детермінації, а відносинами цитації» [24, с.423]. Порівняно із «S / Z», критик доповнює кількість кодів за рахунок культурних суб-кодів (які він називає «трамплінами інтертекстуальності») – наукового, риторичного, хронологічного, соціоісторичного тощо. Мета текстового аналізу – спостерігати, як «текст вибухає й розсіюється в міжтекстовому просторі» [24, с.424]. «Основу тексту, – твердить Р. Барт, – складає не його

внутрішня, закрита структура, що може бути вивчена вичерпно, а його вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки; *текст існує лише завдяки міжтекстовим взаєминам, завдяки інтертекстуальності*» [24, с.427].

Ототожнюючи текст та інтертекст, Р. Барт доводить, що інтертекстуальність є не просто явищем, а загальним принципом літератури – способом розкриття тексту в зовнішній світ. Дослідник протиставляє симптоматичні поєднання: «анонімні формули» (джерела яких фактично не можна встановити) й «цитати без лапок». Логічним підсумком таких рефлексій є уявлення про світ як глобальний текст, у якому все вже сказане; нове можливе лише за принципом міксування – поєднання одних і тих же елементів у нових комбінаціях. Теоретичні рефлексії Р. Барта є оригінальними й цікавими, але їхня «прагматична» продуктивність виявляється незначною. Як слушно зауважує Г. Косіков, «бартівський Текст, за визначенням, не може стати ані об'єктом якихось аналітичних процедур, ані предметом тієї чи іншої наукової дисципліни (утім, Барт і сам цього не приховував)» [258, с.37-38], адже безкінечний Текст породжує «безкінечну герменевтику».

Разом із Ю. Крістєвою<sup>2</sup> і Р. Бартом одним із фундаторів *глобальної моделі інтертекстуальності*<sup>2</sup> вважають також французького філософа **Жака ДЕРРІДУ**. Він не займався безпосередньо проблематикою міжтекстових зв'язків, не застосовував у своїх працях поняття «інтертекстуальність» («інтертекст»), однак деякі його тези мали значний вплив на подальший розвиток інтертекстуальних студій. Передовсім варто звернути увагу на одну з перших книг автора – **«Про граматику»** (1967). Розгортаючи в ній аналіз філософії мови Ж.-Ж. Руссо, Ж. Дерріда центральне місце відводить поняттям «письмо», «мова» й «мовлення». Текст фігурує тут лише принагідно і в його трактуваннях дослідник близький до бартівської концепції. Ключовою в цій концепції є теза про те, що писемний текст постійно «обертається серед інших текстів і постійно до них відсилає» [142, с.302]. Далі, спираючись на інтерпретацію ідей Ф. де Сосюра, Ж. Дерріда проголошує одну з ключових тез постмодернізму: *«Поza текстом нічого не існує»* [142, с.319]. За Ж. Деррідою, текстом є все, навіть історичні епохи (*«Уся минула епоха була влаштована як текст»* [142, с.112]). Як слушно підкреслює Н. Кузьміна, «оскільки все – історія, культура, суспільство й сама людина, її свідомість – може бути витлумачене як Текст, то весь процес комунікації, за Деррідою, зводиться до безкінечних проєкцій і посилянь

<sup>2</sup> Паралельно застосовуються терміни «широка інтертекстуальність» або «радикальна модель інтертекстуальності». У межах цього наукового напрямку французькі постструктуралісти досліджували явище інтертекстуальності з погляду філософії мови, мовної діяльності людини й культури загалом.

одного тексту на інший і на всі одразу, адже всі разом вони є складниками “всезагального Тексту”» [275, с.13]. Застосовуючи текстильну метафору, яка набула поширення в інтертекстуальних студіях, Ж. Дерріда наголошує на тому, що «Руссо *тче свою тканину із різних ниток*» [142, с.365]; до іншотекстових вкраплень у його трактатах філософ відносить покликання на книгу Буття, алюзивні антропоніми Адам, Каїн, Ной, факти з історії й міфології. Ще одна важлива його теза стосується особливостей ставлення письменника до запозиченого матеріалу: «Зазвичай Руссо *включає запозичені уривки в абсолютно нову структуру*. (...) [він] переглядає ці уривки, перетлумачує їх як переоцінювач» [142, с.401].

Певний інтерес у межах досліджуваної проблеми має також бесіда Ж. Дерріда з Ю. Крістєвою, опублікована 3 червня 1968 р. під заголовком «**Семіологія та граматиологія**». Висловлюючи міркування про взаємозв'язаність текстів і текстових одиниць, Ж. Дерріда постулює: «Чи то в порядку усного дискурсу чи письмового дискурсу, жоден з елементів не може функціонувати як знак, не відсилаючи до якогось іншого елемента, який, у свою чергу, не залишається просто присутнім. Завдяки такій зчепленості кожний “елемент” – фонема або графема – конститується на підвалинах відображеного в ньому відбитка інших елементів ланцюжка чи системи. Це зчеплення, *ця тканина є текстом, що продукується лише в порядку трансформації якогось іншого тексту*» [143, с.42]. Відповідно до тверджень Ж. Дерріда, будь-який текст функціонує, лише постійно покликаючись на інші тексти, серед слідів одного тексту в іншому. Однак дослідник застерігає від спокуси трактувати інтертекстуальність як звичайне механічне вплетення раніше створених текстів (чи їх елементів) у новостворений текст. Адже насправді йдеться про відкритість смислового простору або всезагальний інтертекстуальний простір, «універсум текстів», у якому кожне нове «висловлювання» постає як палімпсест, написаний поверх попередніх висловлювань.

1979 р. у книзі «**Деконструкція й критика**» Ж. Дерріда опублікував есе «**Вціліти**» («Survivre»). 1986 р. цей твір разом із трьома іншими есеями вийшов друком у паризькому видавництві «Galilée» в книзі «Parages». У вступі, обігруючи заголовок книжки, який у перекладі з французької означає «місця / краї», автор акцентує увагу на тому, що навіть в одному слові можуть зберігатися напластування (сліди) інших слів. На його думку, заголовок існує не сам по собі, як автономне слово, «кожен із його складів, як хвиля, є відображенням іншого слова», зберігає пам'ять про нього (наприклад, «parages» включає асоціативну пам'ять про «*pa, par, para, ra, rage, age*» [697, с.17]). Далі, рефлексуючи з приводу художньої спадщини

М. Бланшо, філософ приходять до тези про те, що текст є не закритою структурою, а «мережею, тканиною слідів, які безкінечно відсилають до інших слідів» [697, с.127]. Покликаючись на сліди «Тріумфу життя» П.-Б. Шеллі в оповіданні М. Бланшо «Смертний вирок», автор нотує: «Один текст читає інший. Наприклад, можна стверджувати, що “Смертний вирок”, серед інших текстів, читає “Тріумф життя”. Так само й інші тексти. *Кожен текст – це машина з декількома головами для читання інших текстів*» [697, с.152]. Символом культури постмодерну віднині стали лапки.

Розмірковуючи про становище лінгвістики, Ж. Дерріда в книзі «Про граматику» підкреслює, що вона «може бути наукою лише за умови, що її сфера суворо обмежена, що вона являє собою систему, упорядковану відповідно до внутрішньої необхідності, і що у певному сенсі ця структура виявляється замкнутою» [142, с.151]. Ці вимоги постали й перед теорією інтертекстуальності. На цьому етапі, як слушно підкреслює Г. Косіков, дослідники постали перед необхідністю «звуження і конкретизації понять тексту й інтертекстуальності, розмежування інтертекстуальності й інтердискурсивності», а головне – «чіткого визначення завдань інтертекстової теорії» [258, с.39]. Зважаючи на це, на противагу до глобальної інтертекстуальності постструктуралістів, структуралісти запропонували **модель обмеженої інтертекстуальності**, пов'язану, як вказує З. Мітосек, із «обігриванням текстів, стилів, поетик, яке зумовлює семантичні ефекти, пов'язані з подвійним мовленням: із діалогом, повторенням, імітацією й залученням того, що вже було сказане й що існує в мистецькій та культурній традиції як поле безнастанних співвіднесень та застосувань» [346, с.350].

На першому етапі наукової діяльності ім'я **Жерара ЖАНЕТТА**<sup>3</sup> було пов'язане з історією французького структуралізму: уподовж 1960-х років він був учасником авангардної літературно-критичної групи «Tel Quel», друкувався в однойменному часописі, був одним із найближчих молодших «соратників» Р. Барта. Ж. Жанетта вважали одним із провідних теоретиків нового методу, адже він сформулював його програмні принципи й захищав структуралістську методологію в численних дискусіях («Структуралізм і літературна критика», «Обґрунтування чистої критики», «Щастя Малларме?» тощо). Зазвичай розмову про жанеттівську концепцію інтертекстуальності дослідники починають із книги «Палімпсести. Література в другому ступені», однак проблематика міжтекстових зв'язків цікавила його й раніше, тому незайвим буде звернутися до перших книг, аби з'ясувати, як розвивалися його погляди й удосконалювалася термінологія.

<sup>3</sup> У більшості інтертекстуальних студій фігурує антропонім Жерар Женетт, однак за нормами французької мови в першому складі має читатися А, а не Е.

У першому томі «**Фігур**» [701] (1966) привертає увагу стаття «**Утопія літератури**», у якій Ж. Жанетт декларує провідні тези структуралізму – зв'язок твору з іншими творами, пріоритетність читання / читача порівняно з письмом / автором (скриптором); солідаризуючись із Борхесом і Валері, науковець доводить, що «автор не має і не користується ніякими переважними правами на твір; від самого свого народження (а може й до того) він (твір – Л.С.) перебуває в публічному користуванні й живе лише своїми численними зв'язками з іншими творами у безмежному просторі читання. (...) Кожна книга народжується заново при кожному прочитанні, й історія літератури – це тією ж мірою історія способів або причин читання, як і способів письма чи його об'єктів...» [701, с.129]. Рефлексує над змодельованою Борхесом утопією літератури, Ж. Жанетт визнає, що в ній більше істини, ніж у всіх істинах літературної «науки»: «Література – це пластичне поле, *викривлений простір*, де в будь-який момент можливі найнесподіваніші взаємини, найпарадоксальніші зустрічі» [701, с.131-132]. В есе «**Пруст-палімпсест**» Ж. Жанетт уперше застосував метафору палімпсесту, яка стала візитівкою його інтертекстуальних студій, однак первісно її семантика була іншою: «Уся творчість Пруста – це *палімпсест*, де змішуються й накладаються одна на одну кілька фігур і сенсів, які присутні всі одразу і які можливо розшифрувати лише в їх сукупності, в їх цілковитій тотальності» [701, с.67]. Вказуючи на специфіку інтерпретації цього образу у творчості М. Пруста, дослідник зауважує, що його розуміння ближче до бодлерівського, ґрунтованого на «*Suspiria de Profundis*» Т. Де Квінсі, відповідно до якого людський мозок є безмежним природним палімпсестом [701, с.67].

У другому томі «**Фігур**» [702] (1969) значний інтерес викликає стаття «**Про одну барокову оповідь**», проблематика якої випереджає міркування Ж. Жанетта про гіпертекстуальні феномени в «Палімпсестах». Щоправда, поняття інтертекстуальності чи гіпертекстуальності тут ще не фігурують. Об'єктом дослідження науковця стала «героїчна іділія» Марка-Антуана де Сент-Амана «Врятований Мойсей». Підкреслюючи зв'язок аналізованого твору з біблійною книгою «Вихід», Ж. Жанетт застосовує поняття *ампліфікації*: «Ми маємо право розглядати “Врятованого Мойсея” як досвід ампліфікації і вивчати його як такий; сюжет – запозичений і його аналіз швидше став би розбором біблійного тексту, аніж тексту Сент-Амана; тому наша увага буде зосереджена на самій ампліфікації, на розробці біблійного оповідання» [702, с.195]. Поняття ампліфікації дослідник тлумачить подвійно – як розгортання біблійної фабули (за допомогою додавання епізодів, котрі мають «заповнити сцену») і як власне *auxesis* чи *amplificatio* (у термі-



нах старовинної риторики – як прийом, що дозволяє розширити історичне, моральне, релігійне значення обраного сюжету). Спираючись на текстовий матеріал, Ж. Жанетт визначає три способи поширення сюжету: 1) ампліфікація за рахунок розвитку (просте розтягування оповіді, заповнення лакун, які існували в прототексті, розгортання побутової деталізації, описів тощо); 2) А. за рахунок вставних оповідань; 3) А. за рахунок авторського втручання в текст (цей тип безпосередньо чи опосередковано не пов'язаний із дієгезисом) [702, с.196-208]. Аби уникнути критичних інсинуацій, дослідник визнає, що ці терміни є дуже приблизними й надалі потрібно уточнити їх нарративний статус.

На початку 1970-х років у діяльності Ж. Жанетта відбувся злам, спершу він переключився на сферу наратології, а на початку 1980-х років почав розвивати ідеї, близькі до постструктуралізму. Своєрідною візитівкою інтертекстуальних студій Ж. Жанетта є його таксономія транстекстуальних елементів. Уперше вона була апробована в книзі «**Вступ до архітексту**» (1979). В одинадцятому розділі дослідник констатує: «У цей момент текст цікавить мене (лише) своєю *текстуальною трансцендентністю, тобто тим, чим він безпосередньо чи приховано пов'язаний з іншими текстами*. Я називаю це *транстекстуальністю*» [703]. У це загальне поняття Ж. Жанетт включає: 1) *інтертекстуальність* (присутність одного тексту в іншому); 2) *метатекстуальність* (зв'язок, який об'єднує коментар і текст, котрий він коментує); 3) *паратекстуальність* (деякі види зв'язків, що зводяться до наслідування й трансформації); 4) *архітекстуальність* (зіставлення тексту зі своїм архітекстом)<sup>4</sup>. На думку Ж. Жанетта, іманентним об'єктом поезики є *архітекст*, натомість *текст* (як одиничний завершений «твір») стає об'єктом критики у вузькому розумінні терміну.

Найвагомішим здобутком Ж. Жанетта-інтертекстолога є його монографія «**Палімпсести. Література в другому ступені**» (1982) [704]<sup>5</sup>. Заслугують на увагу кілька аспектів його наукової концепції. По-перше, Ж. Жанетт чітко відмежувався від ідей Ю. Крістевой: «У той час інтертекстуальністю називали найрізноманітніші відносини між текстами. Натомість я займався більш специфічним типом реляцій, для яких запропонував новий термін – гіпертекстуальність» [174, с.22]. По-друге,

<sup>4</sup> У «Вступі до архітексту» дослідник зазначає, що поняття архітекстура й прикметник архітекстуальний застосовувала у своїй студії «Le passage du roeme» Мері-Енн Коуз (САІЕВ, травень 1978), але в іншому значенні. Натомість у «Палімпсестах» згадано, що цей термін запропонувала Луїза Марен (у студії «До теорії параболічного тексту», 1974) на позначення «оригінального тексту з будь-якого можливого дискурсу», його походження та його середовища творення».

<sup>5</sup> Надалі застосовуємо скорочений варіант – «Палімпсести».

чотири типи транстекстуальних взаємин (у «Вступі до архітексту») тут перетворилися на п'ять: інтертекстуальність, метатекстуальність, паратекстуальність, гіпертекстуальність та архітекстуальність<sup>6</sup>. По-третє, дослідник запровадив поняття «гіпертекстуальність» і уточнив семантику терміну «паратекстуальність». Утім, найважливішим є те, що в трактуванні Ж. Жанетта концепція інтертекстуальності втрачає властиву постструктуралізму розмитість, нечіткість і перетворюється на об'єкт наукової рефлексії, який можна класифікувати й аналізувати. Докладніше в цій студії дослідник зупинився на характеристичі гіпертекстуальності – міжтекстових реляцій, які пов'язують текст В («гіпертекст») із текстом А (попереднім текстом, «гіпотекстом»), із якого він походить.

Наступна монографія Ж. Жанетта «**Пороги**» [705] (1987) присвячена дослідженню паратексту – тих «загальних прийомів, за допомогою яких авторська стратегія впливає на публіку» [174, с.21-22]. Заголовок книги не випадковий: паратекст перебуває на «порозі» тексту, попередньо готуючи реципієнта до його адекватного сприймання й інтерпретації. За Ж. Жанеттом, усі паратекстуальні елементи можна поділити на дві ширші категорії – перітекст (те, що перебуває всередині тексту: заголовок, підзаголовок, назви розділів, епіграф, присвята, передмова, примітки тощо) та епітекст (він є «зовнішнім» щодо тексту: інтерв'ю з автором, рекламні оголошення, рецензії критиків тощо). Дослідник аналізує різні види видавничого перітексту, а також публічного й приватного епітекстів.

До заслуг Ж. Жанетта-інтертекстолога належить не лише написання статей і монографій, а й створення платформи для оприлюднення результатів досліджень і розгортання наукових дискусій. Ідеться про заснований 1970 р. Ж. Жанеттом і Ц. Тодоровим журнал «*Poétique*» («Поетика»). Цей часопис та однойменна книжкова серія стали новим явищем у літературознавстві. Уперше у Франції з'явилися видання, зосереджені на питаннях не історії, а теорії літератури. 27 число журналу «*Poétique*» (1976 р.) було присвячене інтертекстуальній проблематиці. Тут опубліковані статті Л. Женні, Л. Делленбаха, Ж.-Ф. Контіні, П. Зумтора, Ж. Вер'єра, А. Топіа, Л. Перрон-Муазес. Добір матеріалів засвідчує активне розгортання інтертекстуальних студій, їх поступове поширення за межами Франції.

Своєрідним інтелектуальним «камертоном» цього числа журналу стала концептуальна стаття професора Женевського університету **Лорана ЖЕННІ «Стратегія форми»** [719]. Як слушно зазначає Г. Косіков, починаючи з цієї розвідки, «зусилля значної частини дослідників спрямовані, по-перше, на те, аби звузити й конкретизувати поняття тексту й інтертекстуальності,

<sup>6</sup> Докладніше ця таксономія схарактеризована в другому розділі.

розмежувати інтертекстуальність та інтердискурсивність тощо, а по-друге, чітко визначити завдання інтертекстової теорії, надавши їй операційність. Із цього погляду, перед теорією інтертекстуальності стоять щонайменше три завдання: 1) обмежити сам предмет інтертекстової теорії, яка повинна займатися не виявленням суб'єктивно-асоціативних перегуків сенсів, а пошуком безпосередніх, безсумнівних, доведених зв'язків між текстами, тобто тими випадками, коли маємо більш чи менш пряме перенесення одного тексту в інший (...); 2) опрацювати реляційний аспект інтертекстової теорії; 3) висунути на перший план творчий, “трансформаційний” вимір інтертексту» [258, с.39].

Студія Л. Женні має чітку продуману структуру, назви розділів відображають прагнення дослідника охопити ключові проблеми прагматичної (вузкої) теорії інтертекстуальності. Зокрема, у ній ідеться про: 1) імпліковану й експліковану І. (її зв'язки з історичною поетикою, критикою, про межі І., перегуки з поняттями коду, жанру, тексту, транспозиції, статус інтертекстуального мовлення); 2) проблеми межі; 3) інтертекстові дії; 4) фігури І. (параномазію, еліпсис, ампліфікацію, гіперболу, інверсію тощо); 5) особливості «інтертекстуальної ідеології». У трактуванні дослідника відчитування інтертекстуальності є обов'язковим складником рецепції художніх творів, адже «поза інтертекстуальністю літературний твір був би просто не зрозумілим, як слова якоїсь ще не знаної мови» [720, с.265]. Будучи послідовником Р. Барта, центральну роль Л. Женні відводить не авторові, а читачеві, який повинен бути достатньо компетентним, аби розпізнати іншотекстові вкраплення й декодувати їх. Така компетентність, зазначає науковець, набувається «лише в спілкуванні з безліччю текстів; для декодування необізнаність – річ неможлива» [720, с.265]. Трактуючи алюзію як прояв «слабкої інтертекстуальності», дослідник визнає, що такі текстові перегуки буває складно помітити в тексті й висновує, що кожне інтертекстуальне покликання ставить читача перед альтернативою: або продовжувати читати текст, ігноруючи наявність чужорідного включення, розглядаючи інтертекстовий фрагмент нарівні з іншими як невід'ємну частину текстової синтагматики; або звернутися до претексту, здійснивши щось на кшталт інтелектуального анамнезу, сприйняти цей фрагмент як складник якоїсь забутої синтагматичної системи [720, с.276]. Читач може обрати будь-який варіант інтерпретації, однак у першому випадку його розуміння твору буде неповним.

Покликаючись на праці перших теоретиків інтертекстуальності, Л. Женні підкреслює: поетика постала перед нагальною потребою виступити як проти класичної традиції (дослідників, котрі й далі намагаються пояснити текст крізь призму біографії автора), так і проти невинуватих

інновацій (некритичне запозичення матеріалу й інструментарію нелітературних дисциплін – історії, соціології, психоаналізу тощо). У таких умовах інтертекстуальність має стати тією методологічною пропозицією, яка поверне науку про літературу в її питомі межі. Однією з ключових проблем, на думку Л. Женні, є потреба надати інтертекстуальності чіткого наукового статусу: «Термін, який ми успадкували, є доволі “збаналізованим”, тож нам належить надати йому певний сенс» [720, с.271]. Це завдання виявляється складним. Адже, з одного боку, – дефініції Ю. Крістєвої й Р. Барта, які вже набули популярності. З іншого, виникає проблема відмежування інтертекстуальності від «доброї старої» теорії джерел, яка загрузла в самодостатніх пошуках впливів і запозичень. «Ми пропонуємо говорити про інтертекстуальність лише тоді, – продовжує науковець, – коли можна виявити в тому чи іншому тексті такі елементи, які були структуровані ще до його виникнення» [720, с.271]. Л. Женні наголошує, що вислів «сукупність взаємин з іншими текстами» означає не їхнє механічне поєднання чи додавання, а активну трансформацію: інтертекст вбирає в себе безліч різних текстів і злитовує їх воедино, прагнучи, аби вони, з одного боку, не руйнували один одного, а з другого, – аби твір не розвалився як структуроване ціле» [720, с.271]. Також Л. Женні акцентує увагу дослідників на тому, що звичайна алюзія чи ремінісценція (як типові приклади інтертекстуальних вкраплень) вилучаються зі звичного контексту й поміщаються в «нову текстову синтагматику як парадигматичний елемент», набуваючи нових (інколи – несподіваних) семантичних відтінків.

Інші матеріали часопису мають доповнювальний характер. Для прикладу, бразильська літературознавиця **Лейла ПЕРРОН-МУАЗЕС** у статті «Критична інтертекстуальність» [735] розширює рамки застосування інтертекстуальної теорії, вказуючи, що цей підхід ефективний і в процесі аналізу критичних текстів, у яких перетин одного тексту з іншим є експліцитним і безпосередньо задекларованим. Спираючись на дослідження праць трьох «емблематичних критиків» – Барта, Бютора й Бланшо, авторка визначає найважливіші прикмети критичної інтертекстуальності. Покликаючись на дефініції Ю. Крістєвої, Л. Перрон-Муазес висновок: «Критичний текст є інтертекстуальним, коли в коментарі відбувається поглинання й трансформація того тексту, який вивчається; отже, коли є письмо» [735, с.380]. Фактично, у цій статті йдеться про той тип міжтекстових зв'язків, який Ж. Жанетт називає метатекстуальністю. Хрестоматійним в інтертекстуальних студіях стало твердження Л. Перрон-Муазес, що в процесі читання автор і текст перетворюються на єдине «безкінечне поле гри

письма», у якому сенс тексту постійно змінюється, а авторські істини розчиняються [735, с.383].

**Люсьєн ДЕЛЛЕНБАХ** опублікував у цьому числі «Поетики» наукову розвідку «Інтертекст та автотекст» [695]. Порівняно з передніми дослідниками, він тлумачить інтертекстуальність значно вужче – як взаємодію різних видів внутрішньотекстових дискурсів (дискурс оповідача про дискурс персонажів, дискурс одного персонажа про дискурс іншого тощо). Розвиваючи ідеї Ж. Рікарду, науковець пропонує розрізняти три види інтертекстуальності: загальну, обмежену й автаркічну<sup>7</sup>. Загальна передбачає наявність зв'язків між текстами різних авторів; обмежена – між текстами одного автора; автаркічна трактується як «відношення тексту до себе». Другий і третій типи є прикладами автотекстуальності. Згодом рефлексії, висловлені в цій статті, набули розвитку в книзі Л. Делленбаха, присвяченій вивченню *mise en abyme* [696].

Упродовж 1970-х років паралельно з французькими науковцями в царині інтертекстуальності активно працювали американські дослідники; найперше, варто звернути увагу на наукові концепції Х. Блума й М. Ріффатерра.

До числа найвідоміших праць американського філолога **Харольда БЛУМА**, у яких він звертається до проблематики міжтекстових взаємодій, належать видані в 1970-х рр. «Страх впливу» (1973), «Карта перечитування» (1975), «Поезія й витіснення» (1976). Назва першої праці може дезорієнтувати читача, натякаючи на причетність до наукового дискурсу класичної «впливології», яка в другій половині ХХ століття зазнала нищівних ударів провідних компаративістів. Утім, цей прогноз виявляється хибним; поняття «вплив» у концепції Х. Блума присутньо змодернізовано. У передмові науковець підкреслює, що його «теорія поезії постає як опис *поетичного впливу*, оповідь про *внутрішньопоетичні взаємини*. Ця теорія прагне виправити, деідеалізувати звичні уявлення про роль одного поета у формуванні іншого. (...) Історію поезії практично неможливо відрізнити від поетичного впливу, адже історію цю творять сильні поети, коли вони, одержимі прагненням розчистити простір для своєї уяви, перечитують один одного» [52, с.10]. Дистанціюючись від «впливології», представники якої трактували вплив як однобічний процес, у якому домінує автор протексту, американський дослідник наголошує: «Поетичний вплив не повинен робити поетів менш оригінальними; найчастіше він робить їх більш оригінальними, хоч і не завжди вдосконалює. Глибини поетичного впливу неможливо звести до вивчення джерел або до історії ідей, до відтворення

<sup>7</sup> Жан Рікарду називає цей різновид «внутрішньою інтертекстуальністю».

образів за зразками» [52, с.13]. Намагаючись інтегрувати традиційне поняття «впливу» в модерну концепцію інтертекстуальності, дослідник запропонував вивчати взаємини між окремими авторами / творами в межах літературної традиції, яка їх поєднує (у самого Х. Блума йдеться про англо-американську традицію).

Ще виразніше розрив дослідника з класичною впливологією простежується в книзі «**Карта перечитування**». У вступі акцентовано на тому, що ця книга «присвячена дослідженню поетичного впливу, котрий я, як і раніше, не вважаю переходом образів та ідей від ранніх поетів до пізніх. Вплив, як я його розумію, – це існування не текстів, а лише взаємин між текстами. Ці взаємини залежать від критичної дії перечитування, чи недонесення, яке один поет здійснює щодо іншого і яке нічим не відрізняється від неминучих критичних дій, які відтворює кожний сильний читач при про-читанні будь-якого тексту» [52, с.137]. Принциповими для Х. Блума є два твердження. Перше: вплив одного письменника на іншого відбувається не особисто, а через текст, тому є сенс говорити про міжтекстовий вплив. Друге: у процесі впливу неминуче відбувається трансформація того, що впливає. «Поетичний вплив, – нотує Х. Блум, – це частина найдавнішого явища інтелектуального ревізіонізму» [52, с.30]. І далі: «Історія плідного поетичного впливу, який варто вважати провідною традицією західної поезії з часів Відродження, – це історія страху й самозберігаючої карикатури, викривлення, збочення, навмисного ревізіонізму, без яких сучасна поезія як така існувати не змогла б» [52, с.32]. Це твердження американського науковця виявляється релевантним для українського письменства 1920-х років (особливо, коли йдеться про вплив Т. Шевченка).

Для окреслення характеру взаємин літературних «батьків і дітей» Х. Блум активно апелює до психоаналітичної термінології, яка органічно поєднується з риторичною. На його думку, кожен поет у власній творчості намагається боротися з традицією, персоніфікованою попередниками. Х. Блум нотує: «Битва між рівними за силою могутніми суперниками, батьком і сином, Лайєм та Едіпом, на перехресті доріг – ось мій предмет, хоча деякі батьки, як ми далі побачимо, – це збірні образи. Навіть мені цілком зрозуміло, що й найсильніші поети підлягають непоетичним впливам, але мій предмет – лише *поет у поеті*, або первинне поетичне “я”» [52, с.16]. Ключем до декодування стосунків двох поетів є Едіпівська ситуація: наступник (син) заміщує символічну фігуру батька (попередника), якого він обирає собі за авторитет і щодо якого переживає «страх поетичного впливу». Поведінка поета-початківця (за Блумом – «ефеба») вписана в «діалектику ревізії» сильних поетів-попередників, у тричленну схему чи-

тання-письма: обмеження, компенсація, репрезентація. Ідучи далі, Х. Блум пропонує шість кроків ревізії, котрі пояснюють, як один поет відхиляється від іншого: 1) *клінамен* – поетичне перечитування; 2) *тессера* – доповнення й антитеза; 3) *кеносис* – крок до розриву з попередником; 4) *даймонізація* – реакція на Піднесене попередника; 5) *аскесис* – дія самоочищення; 6) *апофрадес* – «повернення мерців».

Як можна переконатися, теорію інтертексту Х. Блум розглядає в аспекті зв'язку між окремими авторами й літературною традицією. Нині ставлення до наукових ідей американського дослідника залишається неоднозначним. Як вказує М. Шаповал, «поняттєвий апарат Х. Блума через його незвичність практично не вживається й вербалізується лише як приклад психоаналітичного дискурсу в літературознавстві, хоча американський дослідник розглядає цікавий аспект кореляції творчості окремого письменника з літературною традицією через засоби інтертекстуальності» [656, с.24]. На думку М. Ювана, заслуга Х. Блума в тому, що його праці «внесли заряд революційності, напруженої діалектики, інтелектуального ревізійонізму у вивчення взаємин філіації між попередніми й наступними авторами / творами, котре до того виконувало лише консервативну культурну функцію (слугуючи зміцненню традицій, як континуїтету імітування канонічних творів» [674, с.25].

До теорії інтертексту дотична й стаття американського вченого **Джонатана КАЛЛЕРА «Пресупозиція та інтертекстуальність»** [694] (1976). У вступі, розмірковуючи над тим, завдяки яким чинникам його студія може бути зрозумілою й цікавою для представників іншого культурного дискурсу, науковець приходиться до висновку: «Сказавши, що моя стаття зрозуміла лише з огляду на попереднє тіло дискурсу – інші проекти й думки, які вона приховано чи безпосередньо приймає, продовжує, цитує, спростовує, трансформує – я сформулював проблему інтертекстуальності й указав на інтертекстуальну природу будь-якого словесного твору» [694, с.1381]. Дослідник репрезентує ці міркування як один із найпростіших прикладів пресупозиції: у цьому випадку читачі неминуче покликаються на свій досвід читання схожих наукових студій. Але навіть у такому простому випадку, зазначає Дж. Каллер, «ми стикаємося з нескінченною інтертекстуальністю, у якій не можна простежити джерело умовних пресупозицій і таким чином позитивістично ідентифікувати їх» [694, с.1382]. Авторитетними «співрозмовниками» Дж. Каллера стали Ю. Крістева й Р. Барт, яких він часто цитує, polemізує з ними, доповнює. Як і для зачинателів інтертекстуальних студій, для американського дослідника «інтертекстуальність – це не так

назва для позначення взаємозв'язку між твором та конкретними попередніми текстами, як вказівка на участь твору у певному просторі вираження, на його посилання на коди, які є потенційною формалізацією цього простору» [694, с.1383]. Поняття «інтертекстуальність» автор схильний пояснювати через категорії читання й письма, які допомагають позиціонувати твір у дискурсивному просторі, пов'язуючи його з іншими текстами й кодами цього простору. Також Дж. Каллер акцентує увагу на тому, що вивчення інтертекстуальності не є дослідженням джерел і впливів, вона є значно ширшим поняттям, адже включає анонімні дискурсивні практики, коди яких із часом втрачаються. У трактуванні поняття впливу Дж. Каллер «діалогізує» з Х. Блумом. Констатуючи, що наслідки запровадження поняття «інтертекстуальність», безсумнівно, багатообіцяючі, науковець визнає, що воно (поняття) «виявляється надзвичайно складним у застосуванні: це зумовлене самою природою інтертекстуального простору, його кодами та конвенціями, що, як здається, виходять за межі опису» [694, с.1384]. Для характеристики інтертекстуальності Дж. Каллер пропонує застосовувати поняття пресупозиції й презумпції. Твердження про те, що «лінгвістична аналогія, як, здається, є корисною» автор доповнює рефлексіями про два можливі шляхи вивчення інтертекстуальності. Перший шукатиме в аналізованому тексті специфічні пресупозиції, а також спосіб, у який моделюється прототекст, інтертекстуальний простір, елементи котрого можуть мати чи не мати зв'язки з іншими реальними текстами. Другий шлях веде до поетики, котра менше цікавиться елементами інтертекстуального простору, завдяки яким можливе розуміння твору, конвенціями, що лежать в основі дії або простору вираження.

Намагаючись окреслити наукові здобутки **Мішеля (Майкла) РІФФАТЕРРА**, М. Шаповал підкреслює, що його «творча доля пролягла між лінгвістикою та літературознавством, між структуралізмом та рецептивною естетикою, між американською та французькою культурами. У жодному з цих контекстів М. Ріффатерр не посів чільного місця, хоча кожному з них надав енергії руху. Стрункість та авторитарність мислення вченого робить його співмірним із такими постатями як У. Еко та Ю. Лотман, зосередженість на процесі читацького сприйняття тексту – з Г.-Р. Яуссом» [656, с.34]. К. Ковальова додає також, що концепція М. Ріффатерра «займає проміжне становище між широким і вузьким розумінням [інтертекстуальності] і враховує роль читача в інтерпретації тексту» [236]. Погляди науковця на інтертекстуальну проблематику відображені в трьох ключових статтях: «Семіотика інтертекстуальності: інтерпретант», «Інтертекстуальний силепсис» (в англійській версії – «Силепсис») і «Слід інтертексту».



У студії «Семіотика інтертекстуальності: інтерпретант» [743] (1979) М. Ріффатерр кваліфікує інтертекстуальність як основу текстуальності, окреслює переваги концепції інтертексту порівняно з теорією джерел та впливів. На думку науковця, ця перевага полягає в тому, що критику не потрібно доводити зв'язок між автором та його попередниками; достатньо, аби читач помітив зближення двох або більше текстів. Науковець критикує Р. Барта за те, що він не помічав обов'язкового характеру інтертекстуальності, сплутував її з випадковими зближеннями, а також педалював думку, що інтертекст існує незалежно від будь-якої хронології чи філіації, і натомість твердить, що «будь-які інтертекстуальні зближення зумовлені не випадковими лексичними збігами, а структурною ідентичністю» [744, с.301]. Ключовим у цій статті є поняття інтерпретанта – своєрідного посередника між твором та інтертекстом. Цей термін науковець запозичив у Ч.С. Пірса (котрий за його допомогою вказував на зв'язок між знаком і його предметом). Порівняно з Ч. Пірсом, М. Ріффатерр пропонує розширити його значення й перенести на процес читання, тут знаку Ч. Пірса відповідатиме текст, який читач має перед очима, а предметові – інтертекст. Інтерпретантом стає певний третій текст, який автор використовує в ролі часткового еквівалента системи знаків, які він побудував, аби заново переписати / написати інтертекст. Ця еквівалентність, на думку М. Ріффатерра, «обов'язково передбачає форму лексичних або граматичних запозичень, навіть цитати (комбінації цих двох типів запозичень) або алюзій, що виглядають як аномалії, форми, спотворені по відношенню до об'єкта, тобто інтертексту» [744, с.303]. Схематизуючи відносини тексту / інтертексту / інтерпретанта, зокрема ту роль, яку відводять інтертексту в усвідомленні тексту як єдиного знака чи єдності знаків, автор вдається до семантичного трикутника Фрего.

Друга стаття М. Ріффатерра має назву «**Інтертекстуальний силепсис**» [742]. Винесене в заголовок поняття науковець запозичив із книги Ж. Дерріди «Диссемінація»: «Змішані тропи, що зветься силепсисами, полягають у тому, що одне й те ж слово застосовується водночас у двох різних значеннях, одне з яких є вихідним або вважається таким, щонайменше вважається власним, а друге – фігуральне або вважається таким, навіть якщо воно не є таким насправді; такі тропи можуть виникати завдяки метонімії, завдяки синекдосі або завдяки метафорі» [141, с.273; 545]. Утім, перед тим, як звернутися до поняття силепсису й обговорення деррідеанських рефлексій з приводу поезії С. Малларме, М. Ріффатерр висловлює деякі загальні міркування, які розширюють його концепцію інтертекстуальності.

1) У студії «Семіотика поезії» (1978) М. Ріффатерр визначає дві стадії читання: «евристичне» й «ретроактивне» (герменевтичне). На першій (евристичній) стадії реципієнт референційно сприймає лінгвістичні знаки, формуючи первісний варіант інтерпретації. «Ретроспективне» (або «герменевтичне») читання звертає увагу на ті граматичні порушення (наприклад, коли певні текстові фрагменти виявляються непридатними для референційного пояснення або коли твір спершу виявляє одне значення, а згодом інше), які були зафіксовані на попередній стадії читання. На цьому етапі важливу роль відіграє літературна компетенція читача, яка дозволяє йому інтерпретувати такі явища як граматичні порушення відповідно до гіпограмної моделі. Паралельно в аналізованій статті М. Ріффатерр вказує на інші два способи читання (які є можливими, але не взаємовиключними) – ретроактивне й інтертекстуальне [745, с.626]. Інтертекстуальним науковець називає читання, коли відбувається переадресація від одного тексту до іншого або виникає припущення, що таке порівняння має бути здійснене. Зазвичай у такому випадку текст містить певні підказки для реципієнта – формальні й семантичні лакуни, що натякають на додатковий інтертекст, який чекає на декодування.

2) М. Ріффатерр застерігає від сплутування понять «інтертекстуальність» та «інтертекст», яке спостерігається в більшості досліджень, що з'явилися на хвилі тимчасового захоплення цією концепцією. На його думку, інтертекст – це корпус текстів, які читач може закономірно поєднати з тим, який знаходиться перед його очима. Цей корпус текстів вільний, має гнучкі межі. Теоретично, він буде розширюватися, якщо коло читання реципієнта розширюватиметься, якщо будуть опубліковані тексти, пов'язані з прочитаним твором. І навпаки, якщо реципієнт має незначний рівень читацької компетентності, то інтертекст звужуватиметься, але все ж не зникне зовсім, адже навіть некомпетентний читач спроможний розпізнати текстові аномалії, що натякають на присутність інтертексту.

3) Принагідні рефлексії про текстові аномалії були вже в книзі М. Ріффатерра «**Виробництво тексту**» (1979). Про їхню важливу роль у розпізнаванні інтертекстуального зв'язку дослідник пише і в аналізованій статті. На його думку, про аномалії можна говорити тоді, коли увагу читача привертають незрозумілі формулювання, фрази, для декодування яких знання контексту виявляється недостатньо [745, с.627]. Непомічений або «втрачений» інтертекст дослідник називає нульовою (нереалізованою або неактуалізованою) інтертекстуальністю. Для М. Ріффатерра текст є не звичайною послідовністю слів, організованих як синтагми, а послідовністю передумов, адже в літературному творі «кожний лексичний елемент є верхівкою

айсберга, лексичного комплексу, семантична система якого стискається в одному слові» [745, с.627].

4) Дослідник розрізняє три типи інтертекстуальності: 1) *додатковий* («complementary type»; оскільки кожен знак має реверс і аверс, читач змушений інтерпретувати текст як негативний, як фотографію сенсу, його інтертекст); 2) *опосередкований* («mediated»), де посилення тексту на інтертекст здійснюється через посередництво третього тексту, що функціонує як інтерпретант; 3) *інтратекстуальний* тип (де інтертекст частково кодується в тексті й конфліктує з ним через стилістичну або семантичну несумісність).

5) Спираючись на цю типологію, дослідник намагається увиразнити відмінності інтертексту від впливології й теорії джерел. За його твердженням, «вплив тексту на текст або зв'язок між текстом і джерелом є «вертикальним» відношенням, пов'язаним із повторенням і подібністю, тоді як інтертекст пов'язаний з текстом «латерально», взаєминами одночасності й суміжності, взаємної солідарності; текст функціонує як літературний артефакт лише тією мірою, якою він доповнює інший текст»; і далі: «Було б неправильним сплутувати інтертекст з алюзією або цитатою, оскільки зв'язок між ними й текстом є алеаторним – ідентифікація залежить від культури читача, тоді як реляції між текстом і пресупозицією є облігаторними (обов'язковими), оскільки для їх сприйняття потрібна лише мовна компетентність» [745, с.628].

Окресливши теоретичне підґрунтя власного дослідження, М. Ріффатерр переходить до «практичної» частини, покликаній детальніше з'ясувати характер зв'язку між інтертекстуальністю, що діє за принципом обмеження при читанні, й неоднозначністю, що перешкоджає читачеві повністю розпізнати, які відповідні значення слова прийнятні в контексті. Наприкінці дослідник висловлює власне тлумачення силепсису як «розуміння одного й того ж слова двома різними способами водночас – у межах контекстуального й інтертекстуального значення. (...) Через те, що він підсумовує подвійність текстової референції – його семантичну й семіотичну природу, силепсис є літературним знаком *par excellence*» [745, с.638].

Найповніше інтертекстуальна концепція М. Ріффатерра презентована в статті «Слід інтертексту» [740] (1980). Підкресливши різницю між інтертекстуальністю та інтертекстом («*Інтертекстуальність* – це сприймання читачем взаємозв'язків між твором та іншими творами, які йому передували або слідували за ним. Ці інші твори є *інтертекстом* першого» [740, с.4]), дослідник пропонує докладніше зупинитися на залежності інтертексту від режиму читання. Відповідно до його концепції,

інтертекстуальність є продуктом читання, а читач має бути визнаний єдиним експертом наявності / відсутності міжтекстових зв'язків, які він може виявляти завдяки пам'яті й читацькій / загальнокультурній компетентності. Дослідник декларує: «Інтертекст змінюється залежно від читача: фрагменти, які він об'єднує у своїй пам'яті, зближення, які він робить, диктуються йому більшим чи меншим рівнем культури, а не буквою тексту» [740, с.5]. Важливо, що ці зближення, за М. Ріффатерром, не є випадковими, неконтрольованими, вони обумовлені текстовою структурою (яка може допускати різні варіанти, однак усі вони зрештою апелюють до інваріанта). Окрім того, науковець підкреслює, що інтертекст не є недиференційованим: він включає цитати, зближення, літературні алюзії, теми й мотиви тощо (ця термінологія перегукується із традиційною історико-літературною парадигмою).

Принципово важливою для цього дослідження є теза М. Ріффатерра про важливість розрізнення *обов'язкової* (необхідної) й *випадкової* (факультативної) інтертекстуальності. Обов'язкова І. важлива для сприйняття художньої концепції твору, читач не може не розпізнати її, адже «інтертекст залишає в тексті невитравний *слід*, певну формальну константу, що відіграє для читачів роль імперативу, керує розшифровкою цього повідомлення / коду в його літературному аспекті» [740, с.5]. Цей слід (згаданий у заголовку статті) завжди має форму аберації на одному або кількох рівнях комунікації; за твердженням дослідника, він може бути лексичним, синтаксичним, семантичним, але завжди відчувається як деформація норми або несумісність щодо контексту. Ці сліди інтертексту залишаються чіткими навіть тоді, коли інтертекст залишається невідомим (адже літературні твори швидко забуваються, ідеологічні зміни нерідко призводять до того, що частина текстів відсувається на маргінесі). Як змінюється читання завдяки декодуванню цих інтертекстуальних слідів? Відповідь очевидна: інтертекст змінює сенс, збагачує розуміння, тому дешифровка елементів обов'язкової інтертекстуальності є принципово важливою для адекватної інтерпретації твору.

Концепція інтертекстуальності, запропонована М. Ріффатерром, викликала жваві дискусії. Дослідника звинувачували в тому, що, надавши читачеві повну свободу, він делегує йому право не лише розпізнавати й ідентифікувати інтертекст, а й застосовувати власну компетентність і пам'ять як унікальні критерії, що дозволяють розпізнати інтертекстуальність. Найпоследовніше критика цієї теорії представлена в книзі Н. П'єге-Гро (розділ про М. Ріффатера має промовистий заголовок «Тероризм референції»). На думку дослідниці, за умови застосування цього підходу, «інтертекстовим ви-

являється будь-який слід, який я зможу відгадати, чи то експліцитна цитата, чи то розпливчата ремінісценція. І немає ніякої потреби доводити об'єктивність відчутого мною схрещення текстів. Це означає, що інтертекст ніяк не обмежений ані колом читання автора, ані якоюсь хронологією: якщо, для прикладу, я прочитую “Жалі” Дю Белле у світлі романтичної лірики, то ніщо не перешкоджає мені розглядати це прочитання як інтертекстовий феномен» [428, с.56-57]. Авторка вважає, що визначення інтертекстуальності за допомогою категорії читання може «перетворити це читання на примусову процедуру, коли інтертекст стає формою терору: такий інтертекст – це вже не те, що я вільно можу сприймати, а те, що я зобов'язана вишукувати. Тобто інтертекст постає як своєрідний примус, і якщо ви цього не помічаєте, отже, ви не відчуваєте самої природи тексту» [428, с.57]. Небезпека цієї теорії полягає в необмеженій суб'єктивізації читацьких міжтекстових зіставлень. Тут ідеться не так про нездатність розпізнати інтертекст, як про те, що «межі інтертексту можуть бути розширені з огляду на те, що пам'ять освіченого, ерудованого читача, яким рухає бажання спроектувати на текст власні референції, може бути гранично інтенсифікована; такий читач буде вважати феноменом необхідної інтертекстуальності те, що насправді є лише випадковою ремінісценцією» [428, с.58].

Застереження Н. П'єге-Гро доречні лише частково. Найперше тому, що М. Ріффатерр, як можна переконатися, встановлює межі інтерпретаційному свавілля читача, постійно фіксуючи увагу на порушенні граматичних норм в інтертексті, необхідності розпізнавання слідів інтертексту тощо. По-друге, лише компетентність і сумнінність здатні застерегти читача від надінтерпретації, сплутування обов'язкової й факультативної інтертекстуальності. Ідеї М. Ріффатерра (принаймні частково) стали підґрунтям для моделювання вузької концепції інтертекстуальності. У польському літературознавстві їх розвивав Р. Нич, у російському – М. Ямпольський, І. Смирнов, І. Арнольд та ін. Принципово важливим аспектом наукового дискурсу М. Ріффатерра є те, що він, на відміну від постструктуралістів, пише не лише про стихійний, невпорядкований інтертекст, а про обов'язкову інтертекстуальність і, що важливо, про об'єктивні способи виявлення міжтекстових вкраплень.

Наприкінці 1970 – на початку 1980 років вийшли друком кілька колективних збірників, що стали своєрідною «трибуною» для обговорення інтертекстуальної проблематики. Так, у 1978 р. у спеціальному випуску журналу «**New York Literary Forum**» («2: Intertextuality. New Perspectives in Criticism») з'явилася підбірка досліджень у цій царині. На початку 1980-х років німецькою мовою опубліковано два збірники статей: «**Діалогічність**»

(1982, укл. Р. Лахманн) і «**Діалог текстів**» (1983, за ред. В. Шмідта й В.-Д. Стемпела), їх науковим стрижнем була бахтінська ідея діалогу.

У березні 1984 р. у Мюнхені відбувся симпозиум, а через рік за його матеріалами було видрукувано збірник «**Інтертекстуальність: форми й функції – на англійському матеріалі**» [715] (упорядн. У. Бройх і М. Пфістер). Укладачі констатують: усі дослідження, які увійшли до цієї книжки, об'єднує прагнення застосувати до аналізу літературних текстів різні гіпотези, що виникли в полеміці з проблем інтертекстуальності. Вони, вочевидь, занепокоєні тим, що в процесі функціонування поняття «інтертекстуальність» втрачає наукову конкретність і перетворюється на термін, у який різні дослідники інкорпорують різний сенс. У. Бройх і М. Пфістер наголошують: не варто заперечувати продуктивність цього наукового поняття, але, з огляду на його полівалентність, варто поставити під сумнів його когнітивну цінність, а головне – варто пристосувати його для практичного аналізу тексту.

Структурно книга складається з двох частин – теоретичної й «прикладної». У п'яти компактних розділах теоретичної частини репрезентовані найважливіші проблеми інтертекстуальності; загалом вона нагадує не збірник, а колективну монографію, написану за чітким продуманим планом (у вступі анонсоване застосування системного підходу, який дозволяє обговорювати найважливіші аспекти цього феномену, методологічно відокремлені, але *de facto* пов'язані один з одним). Водночас редактори намагалися поєднати переваги монографії з принципами антології, у якій, не зважаючи на загальні вимоги, були б репрезентовані різні «методи, позиції й темпераменти». Не зважаючи на те, що упорядники анонсують прагнення зайняти серединну позицію між прихильниками глобальної й вузької моделей інтертекстуальності, фактично вони більше тяжіють до другого напрямку: «У центрі рефлексії та аналізу повинно бути не постструктуралістське поняття інтертекстуальності (...), а вужче поняття, яке дасть змогу відрізнити інтертекстуальність від неінтертекстуальності, а також диференціювати історично й типологічно різні форми інтертекстуальності» [715, с.Х].

У першій статті **Манфред ПФІСТЕР** наводить лаконічний огляд головних концепцій інтертекстуальності. Коло опрацьованих наукових проблем відображають заголовки підрозділів: «Від “діалогічності” Бахтіна до “інтертекстуальності” Крістєвої», «Універсальний інтертекст vs. специфічна інтертекстуальність» [736] (тут науковець, покликаючись на рефлексії Р. Барта, Ш. Гривеля, М. Ріффатера, Х. Блума та інших дослідників, розмірковує про те, які типи міжтекстових стосунків підпадають під визначення «інтертекстуальності», про взаємини автора й реципієнта, масштаби

інтертекстуальності). Для характеристики інтенсивності інтертекстуальних покликань автор моделює систему, що включає якісні й кількісні критерії («рівність у правах», комунікативність, «авторорефлексивність», синтагматична інтеграція текстових елементів тощо). Дослідник наводить фрагментарні міркування про щільність і частоту інтертекстуальних покликань окремих літературних епох.

У другому розділі **Ульріх Бройх** описує форми маркування інтертекстуальності. Вихідним для нього є твердження, що «інтертекстуальність існує тоді, коли автор не лише усвідомлює використання інших текстів під час написання свого твору, а й очікує, що реципієнт розгадає ці зв'язки між його текстом та іншими текстами» [690, с.31]. Ця модель бере до уваги індикатори, що спонукають читача шукати міжтекстові зв'язки. Ці сигнали можуть бути відсутні, наприклад, коли йдеться про плагіат, неусвідомлену інтертекстуальність чи постмодерні тексти (у яких щільність покликань на інші твори така значна, що автор розраховує на їх автоматичне розпізнавання читачами). В інших випадках інтертекстуальні вкраплення маркуються в тексті: актуалізуючи їх навмисно й свідомо, автор прагне, аби вони були декодовані реципієнтом і виявили додатковий рівень смислотворення. Успішність такого декодування, на думку дослідника, залежить від «інтертекстуальної свідомості» (Intertextualitätsbewußtsein) обох партнерів, задіяних у комунікативному процесі. У. Бройх пропонує розрізнити паратекстові (примітки, заголовок / підзаголовок, епіграф, передмова / післямова, інтерв'ю, листи тощо), текстові (виразні антропоніми, лапки, інший шрифт, курсив, розрядка, іншомовні вкраплення, стильовий контраст тощо) й позатекстові форми маркування інтертекстуальності. Дослідника цікавлять також питання взаємодії різних форм маркування та їхня динаміка в текстах різних епох.

Третій розділ («Поля інтертекстуальності») складається з трьох частин, у яких йдеться про однотекстову (У. Бройх), системно-текстову референцію (М. Пфістер), інтертекстуальність і жанр (У. Суербаум). Продуктивним у цій частині є розрізнення однотекстової (цитата, епіграф, центон, переклад, адаптація, наслідування – у класичному сенсі, парафраз тощо) й системно-текстової референції. Водночас У. Бройх визнає, що ці класи не є замкнутими, адже пастиш, алюзія, пародія і травестія можуть покликатися і на єдиний текст, і на систему текстів. Паралельно з інтертекстуальністю дослідник вказує на існування факультативних форм: 1) покликання автора на інший свій твір (самостійний чи включений до «серії»; цей феномен дуже подібний до інтертекстуальності), 2) покликання тексту на самого себе (автоматична або внутрішньотекстова референція). У другому підрозділі М. Пфістер докладніше зупиняється на текстових покликаннях на різні

типи дискурсів (релігійний, філософський, науковий, політичний), архетипи й міфи, а також на твори, що належать до інших мистецьких гатунків.

У четвертому розділі «Можливості інтертекстуальності» об'єднано статті **Генріха Ф. Плетта** («Лінгвістичні складники інтертекстуальної поетики»), **Вольфганга Каррера** («Інтертекстуальність як елемент і структура відтворення»), **Моніки Лінднер** («Форми інтеграції інтертекстуальності»), **Вернера в. Копенфельса** («Інтертекстуальність та зміна мови: літературний переклад»), **Бернда Ленца** («Інтертекстуальність та зміна жанру: трансформація літературних жанрів»), **Хорста Зандера** («Інтертекстуальність та зміна медій»). П'ятий розділ присвячений дослідженню функцій інтертекстуальності (його автор – **Бернд Шульте-Мідделіх**); шостий об'єднує шість статей, що репрезентують спроби інтертекстуального аналізу на матеріалі англійської літератури. Цей збірник показово презентує здобутки інтертекстуальних студій у Німеччині.

До цього регіонального дискурсу належить і науковий доробок **Ренате ЛАХМАНН**. У книжці «Пам'ять і література: інтертекстуальність у російському модернізмі» [726] (1990) вона вперше зібрала статті, опубліковані, починаючи з 1982 р., у різних журналах, а також нові студії, присвячені проблемам інтертекстуальності, мемуарної літератури, діалогізму, синкретизму карнавальної культури, російського модернізму тощо. Головна методологічна пропозиція дослідниці полягає в залученні до вивчення інтертекстуальності понять, запозичених зі студій пам'яті: «Дискусія з проблем пам'яті, особливо в тому її розумінні, яке лежить в основі античної мнемотехніки й апелюючої до неї традиції, дозволяє включити феномен текстової інтертекстуальності в ряд культурних контекстів, структура яких обумовлена певними моделями пам'яті» [288, с.6]. Ідейним лейтмотивом книги можна вважати твердження, що «простір пам'яті вписаний в текст так само, як текст вписаний у простір пам'яті. Пам'ять тексту – це його інтертекстуальність» [288, с.36]. У вступі Р. Лахманн декларує намір досліджувати «проблему інтертекстуальності та її стимулювальної чи стримувальної ролі в процесі творення сенсу літературних текстів у світлі концептів культурної пам'яті і симулякра» [288, с.6]. Авторка слушно трактує літературу як «мнемонічне мистецтво *par excellence*», адже пам'ять є однією з важливих передумов існування культури; художній текст має амбівалентну природу: його творення пов'язане з актом роботи пам'яті й водночас він веде запис культурної пам'яті. Для Р. Лахманн зв'язок пам'яті з інтертекстуальністю цілком очевидний: «Пам'ять тексту є інтертекстуальність його зв'язків, яка виникає в процесі письма – як свого роду обхід і огляд міжтекстового простору. Вписую-



чись у мнемонічний простір між текстами, текст утворює водночас і свій імпліцитно йому притаманний мнемонічний простір, запас інтертекстів, чій синтаксис і семантика підлягають опису в античних термінах *loci* й *imagines*. (...) інтертекстуальність та архітектуру пам'яті варто мислити в їх єдності. Текст перетинає простори пам'яті, осідає в них, але й сам віддзеркалює простір пам'яті» [288, с.37].

Далі Р. Лахманн характеризує *три моделі інтертекстуальності*, вибудовані з урахуванням текстових взаємозв'язків: партиципацію, тропіку й трансформацію (тобто доповнення / відтворення, заперечення, переписування заново). *Партиципація* в концепції німецької дослідниці – «здійснюване в процесі письма прилучення до текстів культури, спроба сформулювати у вигляді тексту цю “тугу за світовою культурою”, про яку говорить Мандельштам. Прилучення до них мислиться як їх повторення, (...) наслідування їм» [288, с.39]. *Тропіка* мислиться, услід за Х. Блумом, як «відхилення» від попереднього тексту, боротьба з ним, протистояння впливу чужих текстів, спроба їх перевершити, стерти їхні сліди. *Трансформація* – це дистанціювання, «ствердження власного суверенітету і водночас за допомогою узурпації засвоєння чужого тексту (цей текст зазвичай приховують, завуальовують, ведуть із ним гру, перебудовують за допомогою складних прийомів до невпізнаності, без належної поваги переставляють у ньому смислові полюси, змішують безліч текстів, виявляють тенденцію до езотеричності, криптографії, лудизму й синкретизму» [288, с.40]. Дослідниця визнає, що на практиці ці моделі не підлягають чіткому розмежуванню, адже «всі тексти партиципують, повторюють, є актами згадування, всі являють собою наслідок відхилення й подолання текстів-попередників, усі включають разом із маніфестними слідами чужих текстів й очевидними трансформаціями елемент таємниці, ознаки криптограми, усі позначені подвійністю маніфестного й латентного (усвідомленого й несвідомого) сенсу» [288, с.40].

Себто про партиципацію, тропіку чи трансформацію є сенс говорити лише тоді, коли йдеться про певний текстовий фрагмент, а не цілісну художню структуру. Намагаючись провести межу між метонімічним і метафоричним типами міжтекстового зв'язку, дослідниця визначає, що модель партиципації виявляє тенденцію до метонімічності (тут стираються межі між передтекстами й новим текстом, вони проникають один в інший); а трансформація – до метафоричності (що виникає, коли новий текст використовує попередній, водночас його приховує й перебудовує). Тексти з інтертекстуальними вкрапленнями Р. Лахманн асоціює з криптограмами; їх читання перетворюється на багаторазово повторювану процедуру пошуку

слідів, нашарувань, порожнин, «зарубок», які збереглися «від тієї роботи з їх трансформації, із включення в них таємних відсилок, яка над ними відбувалася» [288, с.51]. Тобто читання запускає механізм дешифровки, який відхиляє завісу над «первісним текстовим ландшафтом». Виявити його в чистому вигляді неможливо, адже неможливо повністю стерти нашаровані на нього пізніші записи. Найкраще цей феномен характеризує метафора палімпсеста.

У другому розділі дослідниця докладніше зупиняється на проблемі «інтертекстуальність і діалогізм». Кваліфікуючи інтертекстуальність як одне з найяскравіших понять сучасного літературознавства, Р. Лахманн вказує, що воно потребує уточнення й зміни, переходу від структуралістської до постструктуралістської парадигми. Рефлексує з приводу наукових концепцій Ф. де Соссюра, Ж. Старобінські, Ю. Крістевої, М. Ріффатерра, Ж. Женні й особливо М. Бахтіна (який є центральною фігурою розділу), дослідниця аналізує інтертекстуальні прийоми й інтерпретацію породжуваних ними смислових структур. До цього процесу залучається понятійний апарат риторики, лінгвістичної поетики, філософії, семіотики, структуралізму, постструктуралізму, міфопоетики. Через те, що «дисциплінувати» поняття «інтертекстуальність» надто складно (адже його полівалентність, на думку дослідниці, не піддається редукції), Р. Лахманн спрямовує власні роздуми трьома лініями: 1) по лінії теорії тексту; 2) аналітичного опису текстів; 3) критики літератури й культури.

Приєднуючись до наукової концепції М. Ріффатерра й дещо модернізуючи її, авторка пропонує розрізняти *навмисну* (що визначає поверхневу організацію тексту) й *латентну інтертекстуальність*. Ці два підвиди належать до типу *продуктивної інтертекстуальності*, який варто відмежовувати від *інтертекстуальності рецептивної*, яка включається лише в процесі читання художнього твору. Для аналізу «інтертекстуально організованих текстів» (тобто «текстів з установкою на інтертекстуальність») запропоновано застосовувати такі загальні поняття, як: 1) маніфестний текст; 2) референтний текст; 3) референційний сигнал; 4) інтертекстуальність. З огляду на цю термінологічну парадигму, Р. Лахманн формулює визначення інтертекстуальності – це «та нова властивість тексту, яка витікає із забезпеченого референційним сигналом імплікативного відношення між маніфестним і референтним текстами» [288, с.63]. За твердженням авторки, інтертекстуальність може бути деконструктивістською і консервативною, авторитарно-узурпаторською й діалогічною, кожний тип має іншу смислову інтенцію. Але спільною для різних концепцій є проблема впливу інтертекстуальності на творення смислу.

Відповідно до особливостей функціонування референтних сигналів у маніфестних текстах, Р. Лахманн уважає за доречне розрізняти *два типи інтертекстуальних структур*, що характеризуються за допомогою понять контамінація й анаграма. Контамінація виникає внаслідок відбору окремих елементів із різних референтних текстів і їх комбінації, монтажу чи нашарування в маніфестному тексті; натомість анаграма складається з елементів, розсіяних у просторі маніфестного тексту; зібрані воедино, вони дозволяють розпізнати зв'язну, але дисперсну структуру чужого тексту [288, с.65]. Надалі дослідниця переключається на дослідження «літератури, зробленої з літератури» (тут розрізняються моделі «письмо слідом», «письмо навпаки» й «письмо-переписування»). Теоретичні міркування Р. Лахманн унаочнює прикладами текстуального аналізу; «головними героями» її книжки стали твори А. Белого, О. Пушкіна, В. Маяковського, Ф. Достоевського, О. Мандельштама й А. Ахматової.

У третьому розділі («Синкретизм і карнавалізація») семантика подвійного кодування й феномену невизначеності (характерні для інтертекстуально організованих текстів) проаналізована в контексті синкретизму. Також ідеться про змішування гетерогенного текстового матеріалу, вихід за межі жанру й епохи. Синкретизм стає для Р. Лахманн тим стильовим напрямом, у якому поєднуються діалогічний принцип та інтертекстуальність [288, с.166-167]. У четвертому розділі («Пам'ять та imitation») концепт «пам'ять» набуває статусу концептуальної передумови для розуміння культурного сенсу інтертекстуальності. По-перше, науковиця пише про інтерпретацію інтертекстуальності як мнемонічного простору, що розгортається між текстами (концепт «текст як пам'ять»), по-друге, про опис простору пам'яті всередині конкретних текстів, який формується завдяки інтегрованим у нього інтертекстам (концепт «пам'ять у тексті»). У п'ятому розділі («Криптограматика й подвоєння»), звертаючись до понять подвійного кодування й криптограматики, дослідниця аналізує комплексикацію й дисперсію. Тексти, змодельовані як криптограми (скажімо, «Слабке серце» Достоевського чи «Запрошення на страту» Набокова), дають можливість оцінити інтертекстуальні способи транспозиції й трансформації. Завершує книгу шостий розділ («Декомпозиція і рекомпозиція»), у якому інтертекстуальність і прийоми її творення розглядаються з точки зору їхньої участі в процесі сенсотворення, спрямованості на консолідацію сенсу чи його розсіювання, у контексті проблеми взаємин модернізму й постмодернізму.

У 1991 р. вийшло друком ще три наукові збірники, присвячені проблематиці інтертекстуальності. У першому, «**Intertextuality**» [716], зібрані англomовні статті переважно німецьких літературознавців (частина з них

уже була опублікована в збірнику за редакцією М. Пфістера й П. Бройха). У теоретичному підрозділі представлені прихильники різних точок зору. Так, **Генріх Ф. Плетт** намагається окреслити контури семіотичної моделі інтертекстуальності, яка спирається на риторичний аналіз тексту. **Ханс-Петер Май** («В обхід інтертекстуальності: герменевтика, текстова практика, гіпертекст») розмірковує про концепт інтертекстуальності, виходячи з поняття тексту: якщо Ю. Крістева й група «Tel Quel» визначають текст не як об'єкт, а як діяльність, то інтертекстуальний аналіз залишається консервативним. Як альтернативу до вихідної концепції та її традиційного застосування Х.-П. Май розглядає кібернетичну модель, яка об'єднує всі літературні тексти за допомогою поняття інформації й визначає текст як «гіпертекст». Концепція гіпертексту передбачає застосування поняття інтертекстуальності, яке виходить за межі традиційного літературознавства й суголосне з вихідною концепцією Ю. Крістевой. Низка статей про «структури інтертекстуальності» ілюструє часткові аспекти інтертекстуального аналізу, наприклад, «Інтерфігуральність» (**Вольфганг Г. Мюллер**), тобто відношення літературних образів-фігур із різних текстів один до одного чи інтертекстуальна функція заголовків та епіграфів (**Вольфганг Каррер**). **Удо Хебель** («Про дескриптивну поетику алюзії») повертається до проблеми примату алюзії над цитатою. **Теодор Ферваєн** (Verweyen) і **Гюнтер Віттинг** (Witting), які вже присвятили низку статей специфічним інтертекстуальним феноменам (пародії й фальсифікації), розглядають центон («Центон: різновид інтертекстуальності, між монтажем і пародією»).

У третій частині статті пов'язані з історичним аспектом інтертекстуальності. **Ріхард Шук** (R. J. Schoek) підтримує тезу, що інтертекстуальність є продовженням ренесансного вчення про наслідування (лат. imitatio). Стаття **Дерека Вуда** (D. N. C. Wood) пов'язана з творчістю Мільтона («Творчі зигзаги в інтертекстуальному просторі: інтертекстуальність в “Самсоні-борці” Мільтона»). У статтях **Лінди Хатчеон** і **Манфреда Пфістера** інтертекстуальність розглядається крізь призму постмодернізму. Збірник підсумовує бібліографія теоретичних досліджень інтертекстуальності (від початків до 1989 р.).

Збірник «**Intertextuality: theories and practices**» [717] (1991, за ред. М. Вортон) презентує огляд різноманітних аспектів інтертекстуальної проблематики, пов'язаних із теорією культури, літературою, аналізом текстів. Теоретико-літературні проблеми представлені в статті **М. Ріффатерра** про інтертекстуальні стратегії побудови тексту. Домінантною в дослідженні є постструктуралістська методологія, однак автор прагне зайняти «примирювальну» позицію, тож інтертекстуальність трактується тут як «проміж-

на дисципліна», «трансдисципліна, дисципліна, схильна до трансвестизму, адже вона постійно запозичує свої прийоми то в психоаналізу, то в політичній філософії, то в економіці» [717, с. XII]. Термін «текст» тлумачиться у вузькому сенсі (тобто літературний текст) і в широкому (як усе те, що може сприйматися як «знакова структура»). У передмові **Дж. Стілла** (J. Still) і **М. Уортона** (M. Worton) викладена історія міжтекстових зв'язків від Платона й Монтеня до Ріффатерра, Дерріди й Блума. Уортон і Стілл не прагнуть дати жорстке визначення чи конкретизацію цього поняття, тому, наприклад, антична імітація кваліфікується в них як інтертекстуальна практика. У цьому екскурсі в історію літератури – у повній відповідності до принципів постструктуралізму – не потрібно розрізняти метатексти про інтертекстуальність (у найширшому сенсі) й авторів, які працюють в «інтертекстуальній манері».

Статті **Дж. Фроу** (J. Frow) «Інтертекстуальність і онтологія» й **Ш. Хенда** (S. Hand) «Мені сумно без тебе: інтертекстуальність, транспозиція і мова любові» виходять із нерозрізнення понять тексту й інтертекстуальності, прочитують соціальні (Дж. Фроу) чи психоаналітичні (Ш. Хенд) структури як тексти. Низка студій присвячена аналізу тексту. У двох статтях досліджений зв'язок автобіографії й інтертексту: у праці **Д. Найт** (D. Knight) «Ролан Барт: інтертекстуальна фігура» розглянута «прожита автобіографія» вченого; у студії **Е. Джефферсона** (A. Jefferson) – автобіографія написана («Автобіографія як інтертекст: Барт, Саррот, Роб-Гріє»). Д. Найт робить крок від інтертекстуальності до інтерсексуальності, що додає новий відтінок в палітру інтертекстуальної проблематики; а Е. Джефферсон досліджує зв'язок автобіографії й художнього вимислу на прикладі французького «нового роману». Для статей цього збірника характерне послідовне подолання меж – не лише між текстами, а й між текстом і життям, текстом і теорією (Р.Ф. Лак «Інтертекстуальність чи вплив: Крістева, Блум і “Вірші” Ізидора Дюкасса»), між різними дискурсами (С. Бріттон «Вимисел, факт і безумство: інтертекстуальні відношення між жіночими образами в А. Жіда»), між різними медіями (К. Рідер «Література / кінематограф / телебачення: інтертекстуальність у “Заповіді доктора Кордельє” Жана Ренуара»).

Збірник «**Influence and intertextuality in literary history**» [714] (1991) містить статті, написані у форматі семінару з англістики у Вісконсинському університеті (США). Проблематика цих студій зосереджена, як можна зрозуміти із заголовка, на зв'язку «інтертекстуальності» та «впливу», а також на можливості застосування інтертекстуальності у феміністичній теорії літератури, взаєминах жінок-письменниць і читачок, зв'язках французької й американської теорії літератури. У тринадцяти есеях збірки на основі

англійської та американської літератури розглядається взаємозв'язок між інтертекстуальністю й впливом – їх суперництво, спорідненість, діапазон використання.

Ознайомлення молодих науковців із проблематикою інтертекстуальних студій зазвичай починається з класичної студії французької дослідниці **Наталі П'єге-Гро** «Вступ до інтертекстуальності», яка побачила світ у 1996 р. у паризькому видавництві «Дюно». Вона вигідно вирізняється з-поміж старіших видань тим, що це не фундаментальне дослідження, написане складно й заплутано, не імпресіоністично-інтуїтивні замітки, а підручник, зорієнтований на популярний виклад важливих, часто дискусійних наукових проблем. У середині 1990-х років це було перше узагальнювальне, оглядово-аналітичне дослідження, присвячене інтертекстології як розділу поетики, що перебуває на стадії становлення. Перше завдання, яке постало перед авторкою, – позиціонувати свою книгу в калейдоскопі різноманітних підходів до інтертекстуальності, напрацьованих європейським та американським літературознавством, лінгвістикою, філософією мови. Як слушно зазначає Г. Косіков (автор передмови до російського видання), «у тій багаторічній дискусії про теоретичний статус інтертекстуальності – дискусії, у якій висували межові, часто екстравагантні точки зору, Н. П'єге-Гро зайняла зважену позицію, міцність якої забезпечена незаперечним фактом: простір культури – це місце взаємної орієнтації та взаємодії текстів, коли будь-який із них може бути прочитаний як продукт всмоктування й трансформації безлічі інших текстів» [258, с.42]. Відзначивши два полярних, крайніх погляди на інтертекстуальність (широкий – у Ю. Крістевої, обмежувальний – у Ж. Жанетта), Н. П'єге-Гро намагається стати над обома, стверджуючи: «Аби поняття інтертекстуальності змогло залишитися дієвим аналітичним інструментом, його не варто ані непомірно розширювати (у цьому випадку будь-який слід гетерогенності доведеться вважати ознакою інтертекстуальності), ані надмірно звужувати (у цьому випадку доведеться брати до уваги лише імпліцитні форми, розглядаючи їх поза будь-яким зв'язком з автором та Історією). Думаємо, що таке відхилення жодним чином не свідчить про те, що ми потай повертаємося до старої історії джерел» [428, с.82].

Структурно книга складається з трьох частин:

I – «Історія і теорія інтертекстуальності» – містить стислий огляд основних концепцій (російських формалістів і М. Бахтіна, Ю. Крістевої, Ж. Жанетта, М. Ріффатерра, Р. Барта та ін.); як зазначає Н. П'єге-Гро, «мета цієї праці не в тому, аби запропонувати нове визначення інтертекстуальності, приєднавши його до безлічі вже існуючих, і не в тому, аби спробувати вирішити суперечності, які між ними виникають. Швидше йдеться про те,

щоб показати всю складність цього поняття. Це буде предметом обговорення у першому розділі, де ми нагадаємо про те, що контури інтертексту не завжди піддаються чіткому визначенню, і спробуємо показати не лише амбівалентність, а й плідність цього поняття» [428, с.44];

II – «Типологія інтертекстуальності» – у цій частині дослідниця пропонує власну таксономію інтертекстуальних елементів: 1) відносини співприсутності (цитата, референція, плагіат, алюзія); 2) відносини деривації (пародія і бурлескна травестія, стилізація);

III – «Поетика інтертекстуальності» – поділена на три розділи: «Смисли інтертекстуальності» (ключові проблеми: характеристика персонажів, місце й пам'ять, інтертекст, міф та історія); «Режими інтертекстуальності» (ідеться про маркери інтертекстуальності в тексті, функції читача-інтерпретатора й читача-співучасника); «Естетика інтертекстуальності» (розкрито поняття наслідування й творчність, палімпсест, маніпулювання твором, колаж і бриколаж). Розглянувши різні форми інтертексту, авторка шукає відповіді на питання: як інтертекст змінює сенс тексту; у чому полягає модифікація його тональності тощо. Завершують студію антологія, додатки, бібліографія й покажчик імен.

Не зважаючи на зазначене у вступі небажання формулювати власну дефініцію інтертекстуальності, дослідниця не може уникнути цього й на початку першого розділу характеризує основні підходи до визначення термінів «інтертекст», «інтертекстуальність» та суміжних понять. Для Н. П'єге-Гро «ідея інтертекстуальності – це проста й навіть банальна констатація того факту, що будь-який текст перебуває в оточенні безлічі попередніх творів і що позбутися літератури неможливо. Інтертекстуальність, отже, – це пристрій, за допомогою якого один текст перезаписує другий текст, а інтертекст – це вся сукупність текстів, які відобразилися в цьому творі, незалежно від того, чи він пов'язаний із твором *in absentia* (наприклад, у випадку алюзії) чи включається в нього *in praesentia* (як в випадку цитати)» [428, с.49]. Для дослідниці інтертекстуальність – це також слід, залишений історією та ідеологією; вона «постає не лише у вигляді вертикальної моделі – моделі традиції й філіації, а у світлі моделі горизонтальної, яка передбачає взаємообмін з усією сукупністю мов» [428, с.70]. Н. П'єге-Гро доводить, що феномен інтертекстуальності може тлумачитися як форма самонасичення літератури.

С. Зенкін слушно вказує кілька визначальних рис цієї книжки, які роблять її надзвичайно привабливою для читачів: «Н. П'єге-Гро любить і вміє працювати з текстом. Вона віртуозно виловлює в літературних фрагментах складні, не завжди очевидні цитати й ремінісценції (...) Каталогізує типові

метафори, якими культура позначає ті чи ті текстуальні форми й відносини»; «у своїй концепції авторка прагне до здорової обачності». Водночас критик вказує на обмеженість запропонованої концепції, у якій «недооцінюється *динамічний* аспект проблеми, коли тексти, культура постають як саморегульовальна система, що формується під час силових процесів – деавтоматизації, нормалізації, редукції шоку, подолання бар'єрів» [186]. Утім, не зважаючи на певні застереження, а також те, що від часу виходу друком цього видання минуло понад 20 років, посібник Н. П'єге-Гро й нині вартий пильного студювання.

Підсумовуючи розвиток інтертекстуальних студій за перші три десятиліття, німецький літературознавець Генріх Ф. Плетт слушно зауважив, що «інтертекстуальність» стала модним терміном, який кожен розуміє по-своєму (поява низки публікацій не вирішила проблему, а лише збільшила плутанину). Усіх дослідників міжтекстових реляцій учений ділить на три групи: 1) прогресивні інтертекстуалісти; 2) традиціоналісти; 3) антиінтертекстуалісти.

*Прогресивні інтертекстуалісти* намагаються культивувати й розвивати «революційну спадщину творців нової концепції», невтомно цитують, перефразовують, інтерпретують праці М. Бахтіна, Р. Барта, Ю. Крістєвої, Ж. Дерріди та інших авторитетних мислителів. Їхні ідеї – це складний конгломерат марксизму, фрейдизму, семіотики й філософії, зрозумілий винятково елітарним колам. «Незалежно від того, називають вони себе постструктуралістами, деконструктивістами чи постмодерністами, їхня основна мета однакова – витіснити академічне вчення з його традиційних причалів. Але повалення старої ортодоксії, парадоксально, але логічно, лише привело до створення нової» [716, с.4]. Головною проблемою таких студій Г.Ф. Плетт вважає надмірну «езотеричність» і відірваність від реальності, безпосередньої практики текстового аналізу.

До кола *традиціоналістів* здебільшого належать не лінгвісти, семіотики, філософи чи соціологи, а звичайні літературознавці, які після «періоду обережних сумнівів», зумовлених радикальністю наукових пропозицій прихильників постструктуралізму / деконструкції, поцікавилися, чи можуть ідеї інтертекстуальності застосовуватися до власне літературознавчих проблем. Дослідники, схильні до аналітики, пере-відкрили цитати, алюзії й центони як інтертекстуальні форми; теоретики жанру сконцентрували увагу на інтертекстуальному потенціалі пародії, травестії, колажу; перекладознавці й фахівці в царині ЗМІ переконалися, що новий підхід може бути корисним для відповідних галузей. Як слушно зазначає німецький учений, їм (принаймні частково) вдалося пристосувати інтертекстуальність до влас-



них потреб, однак у цих студіях майже одразу виявилися «підводні камені»: вузькість мислення, акцент на схоластиці, ігнорування динамічності інтертекстуальних знакових процесів, перетворення дослідницької діяльності на «статичний феноменологічний бухгалтерський облік» [716, с.4].

*Антиінтертекстуалісти* перебувають в опозиції до нового підходу. Їхні стратегії аргументації розгортаються двома шляхами: прогресивних інтертекстуалістів звинувачують у суб'єктивності, ірраціональності, повній відсутності наукової думки; традиціоналістів – у відсутності новизни (адже дослідження міжтекстових зв'язків має двотисячолітню традицію, що сягає *imitatio auctorum* греко-римської античності й типологічних алегорез елінізму й патристицизму), застосуванні традиційної термінології (за таких умов інтертекстуальність виглядає як старе вино в нових міхах) [716, с.5].

Заснована у працях французьких дослідників, теорія інтертекстуальності швидко проникає не лише в країни Західної Європи та Америки, а й у Росію, Польщу, Україну.

\* \* \*

На теренах СРСР інтертекстуальні студії започаткували праці Ю. Лотмана й П. Торопа. Надалі в російському літературознавстві й лінгвістиці вони розвивалися у двох напрямках – у студіях представників **тартусько-московської семіотичної школи** (Б. Гаспаров, О. Жолковський, Ю. Лотман, В. Мейзерський, Ю. Степанов, П. Тороп) й прибічників **лінгвостилістики / лінгвістики художнього тексту** (І. Арнольд, Н. Волгіна, М. Гаспаров, А. Євтюгіна, С. Золян, І. Льїн, Ю. Солодуб та ін.). У межах семіотики поняття тексту набуває розширеного трактування: уся культура розглядається як текст, котрий має не лише вербальну, а й інші форми репрезентації (малюнки, фотографії, інші артефакти культури як вторинні семіотичні системи). Представники лінгвостилістики й лінгвістики художнього тексту сконцентрували увагу на мовній реалізації інтертексту, здебільшого вони репрезентують вузьку концепцію стилістично маркованих інтертекстем.

**Юрій ЛОТМАН** у своїй науковій діяльності терміни «інтертекст», «інтертекстуальність» не застосовував, однак проблематика його досліджень була безпосередньо дотична до концепції міжтекстових реляцій. Як і бахтінський «діалог», запроваджені Ю. Лотманом поняття «текст у тексті» й «текст про текст» посіли чільне місце в російських інтертекстуальних студіях.

Принагідні міркування про міжтекстові зв'язки (як складник ширшого поняття «позатекстові структури») можна знайти в праці «**Структура**

**художнього тексту**) (1970). На думку дослідника, «створений автором текст виявляється включеним у складну систему позатекстових зв'язків, які своєю ієрархією нехудожніх і художніх норм різних рівнів, узагальнених досвідом попередньої художньої творчості, творять складний код, що дозволяє дешифрувати інформацію в тексті» [310, с.80]. У наступній книзі «**Аналіз поетичного тексту. Структура вірша**» (1972) привертає увагу підрозділ «“Чуже слово” в поетичному тексті» (ключовий концепт запозичений у М. Бахтіна). Процес «реконструкції чужої мови» дослідник ілюструє на прикладі пушкінської поеми «Руслан і Людмила»: заспівні рядки «Пісні першої» («Дела давно минувших дней, Преданья старины глубокой») трактуються як цитата з Оссіана, добре відома читачам тих років. На думку вченого, такий «вступ був розрахований на те, що аудиторія включиться в певну систему ідейно-культурних зв'язків, у задане – високе, національно-героїчне переживання тексту. Ця система передбачала певні ситуації та їх допустимі поєднання. Наприклад, героїчні епізоди могли поєднуватися з елегантними і не могли – з веселими, еротичними чи фантастичними...» [307, с.107]. Але в процесі розгортання тексту поет відступив від оссіанівської традиції, магістральним став інший тип художньої організації – орієнтація на жартівливу «богатирську» поему. Рефлексує про класичний пушкінський твір, Ю. Лотман констатує: «Текст поеми вільно і з навмисною безтурботністю переключався з однієї системи в іншу, зіштовхуючи їх, а читач не міг знайти у своєму культурному арсеналі єдину “мову” для всього тексту. Текст говорив багатьма голосами, і художній ефект виникав від їх зіставлення, не дивлячись на удавану несумісність. Так розкривається структурний сенс “чужого слова”» [307, с.109].

Найбільший інтерес інтертекстологів закономірно викликає стаття Ю. Лотмана «**Текст у тексті**» [311](1981). На його думку, «будь-яка динамічна система занурена в простір, у якому розміщені інші такі ж динамічні системи, а також уламки структур, які були зруйновані, своєрідні комети цього простору. Унаслідок цього будь-яка система живе не лише за законами саморозвитку, але водночас вона включена в різні зіткнення з іншими культурними структурами. Зіткнення ці мають здебільшого випадковий характер. Прогнозування їх майже неможливе» [309, с.104]. Література (чи навіть окремий художній твір) також може трактуватися як динамічна система, тому ці закономірності і для неї залишаються релевантними. Підкреслюючи, що історія культури будь-якого народу може розглядатися у двох ракурсах (по-перше, як іманентний розвиток, по-друге, як наслідок різноманітних зовнішніх впливів), дослідник, на перший погляд, перебуває в полі традиційної теорії впливів і запозичень, однак насправді його

розуміння впливу тяжіє до структуралізму. На думку Ю. Лотмана, «випадок, коли зовнішнє вторгнення приводить до перемоги однієї з систем і пригнічення іншої, характеризує далєбі не всі події. Часто зіткнення породжує щось третє, принципово нове, яке не є очевидним, логічно прогнозованим наслідком жодної з цих систем. Справа ускладнюється тим, що новоутворене явище дуже часто привласнює собі найменування однієї з цих структур, насправді приховуючи під старим фасадом щось принципово нове» [309, с.105].

Структура *«текст у тексті»* – один із показових прикладів вторгнення чужого тексту. Механізм її породження такий: фрагмент (уламок) чужого тексту, вилучений із природного поля семантичних зв'язків, механічно вноситься в інший смисловий простір, де він може виконувати низку функцій: відігравати роль смислового каталізатора, змінювати семантику, залишатися непоміченим тощо. Найбільше дослідника цікавить перша функціональна модель. *«Текст у тексті»*, – нотує Ю. Лотман, – це специфічна риторична побудова, у якій відмінність у закодованості різних частин текстів стає виявленим фактором авторської побудови й читацького сприймання тексту. Переключення з однієї системи семіотичного усвідомлення тексту в іншу на якомусь внутрішньому структурному рубежі становить у цьому випадку основу генерування смислу. Така побудова передовсім загострює момент гри в тексті: із позиції другого способу кодування, текст набуває рис підвищеної умовності, підкреслюється його ігровий характер: іронічний, пародійний, театралізований і т. д. смисл» [309, с.110]. Прикладом текстової реалізації цієї структури є включення в текст фрагменту, закодованого тим же подвоєним кодом, що й весь простір твору (картина в картині, театр у театрі, фільм у фільмі, роман у романі; наприклад, *«Гамлет»* у *«Гамлеті»* В. Шекспіра). Термінологічний конструкт *«текст у тексті»* може збігатися з поняттям інтертекстуальності (як і *«чуже слово»*), а може виходити за його межі.

Друга термінологічна пропозиція Ю. Лотмана – *«текст про текст»* (як було зазначено, про інтертекстуальність учених ніде не згадує, однак поняття *«метатекст»*, *«метакомунікація»* є звичайними в його науковому словнику). Дослідник не наводить чітких дефініцій цього поняття, лише за допомогою терміну *«оповідання про оповідання»*<sup>8</sup> намагається схарактеризувати структурні особливості роману М. Булгакова *«Майстер і Маргарита»*. Лотманівські міркування про світ / культуру як єдиний текстовий простір розгортаються паралельно з концепціями європейських учених

<sup>8</sup> Можливо, лотманівський концепт *«рассказ о рассказе»* доречніше перекласти (у цій ситуації) як оповідь про оповідь.

(Ю. Крістеві, Р. Барта, Ж. Дерріди). На його думку, «культура загалом може розглядатися як текст. Однак дуже важливо підкреслити, що це складно влаштований текст, який розпадається на ієрархію “текстів у текстах” і творить складні переплетення текстів» [309, с.120-121]. Поняття тексту в праці Ю. Лотмана уточнене: разом з уявленням про текст як однорідно організований смисловий простір зринає думка про вторгнення в нього «випадкових» елементів інших текстів, які «вступають у непередбачувану гру з основними структурами й різко збільшують резерв можливостей непередбачуваності подальшого розвитку. Якби система розвивалася без непередбачених зовнішніх вторгнень (тобто являла собою унікальну, замкнуту на собі структуру), то вона розвивалася б за циклічними законами. (...) Постійна принципова інтеграція в систему елементів ззовні надає їй рухові характер лінійності й непередбачуваності водночас» [309, с.122]. Ю. Лотман багато увагу приділяв дослідженню структури й прагматики тексту, його комунікативних аспектів, що привело до глобального розуміння тексту як тексту всієї культури, котрий розпадається на ієрархію «текстів у текстах». Лотманівське поняття «текст у тексті» виявилось привабливим і продуктивним, зокрема в колі представників тартусько-московської семіотичної школи. Скажімо, у тому ж збірнику «Труды по знаковым системам» (1981) автори ще трьох статей експлуатують його в процесі літературознавчих / культурологічних досліджень: В. Іванов вивчає «фільм у фільмі», Ю. Левін характеризує оповідну структуру як генератор смислу (на прикладі «тексту в тексті» Х.Л. Борхеса), Р. Тименчика цікавить реалізація структури «тексту в тексті» у творчості акмеїстів.

У збірнику «**Культура й вибух**» (1992), що репрезентує зрілий період наукової діяльності Ю. Лотмана, у науковий обіг уведено нові поняття «семіосфера», «семіотичний простір». За аналогією з біосферою В. Вернадського, розглядаючи різні види мистецтва, культуру як створені людством семіотичні системи, дослідник заявляє про існування семіосфери, елементи якої перебувають у постійному русі. Семіотичний простір він трактує як «багатошаровий перетин різних текстів, які разом складаються в певний пласт зі складними внутрішніми зв'язками» [309, с.42]; цей простір заповнений вільними рухливими уламками різних структур, які зберігають у собі пам'ять про ціле й, потрапляючи в чужі простори, можуть раптово бурхливо реставруватися [309, с.177]. У книзі «**Всередині мислячих світів**» на особливу увагу заслуговує лотманівська концепція культурної пам'яті. Визначаючи функції тексту, науковець акцентує: «Текст – не лише генератор нових сенсів, а й конденсатор культурної пам'яті. Текст має здатність зберігати пам'ять про свої попередні контексти» [308, с.21].

Теоретичні пропозиції науковця стали каталізатором розгортання інтертекстуальних студій на теренах СРСР.

У тому ж збірнику «Труди по знаковим системам» надрукована стаття естонського літературознавця **Пеетера ТОРОПА** «Проблема інтексту». На відміну від Ю. Лотмана (який тяжіє до самодостатньої наукової рефлексії), П. Тороп виявляє обізнаність зі здобутками французьких інтертекстуалістів. У його статті є покликання на Ю. Крістеву, Р. Барта, Л. Женні, Л. Делленбаха, Р. Лахманн, Я. Славінського, А. Поповича та ін. Завдяки продуктивному діалогу із зарубіжними вченими науковець розробляє концепцію *інтексту*. Цей термін виявився вдалим, у російській лінгвістиці й літературознавстві він витіснив такі традиційні дефініції, як інтертекст, інтертекстуальний елемент, інтертекстуальний знак.

Покликаючись на бахтінську тезу про діалогічність тексту, П. Тороп рефлексує про загальні принципи інтексту, гіпотетичну поведінку тексту в тексті, характеризує механізм функціонування інтексту, його типи тощо. Водночас він активно застосовує терміни «метатекст» і «метакомунікація», які переадресовують компетентного читача не лише до праць М. Бахтіна, а й до здобутків російської формальної школи, польської школи стилістики й поезики, студій Д. Дюришина про системність конфліктів між текстами, К. Гурського про алюзію, тез Ф. Міко й Дж. Холмса. Як і А. Попович, естонський учений тлумачить метатекст як «інтерсеміотичне вивчення окремих специфічних мов мистецтва»; на його думку, «літературна комунікація не замикається на ланцюжку: автор – текст – реципієнт. За нею йде метакомунікація, у процесі якої творяться *метатексти* – первинний текст стає тим *прототекстом* (курсив мій – Л.С.), на основі якого створений текст (...) На основі такого розуміння літературної комунікації теорія метатекстів поділяється на три частини: літературна компаративістика (авторські метатексти), соціологія літератури (метатексти літературної культури), історична поезика (метатексти літературної традиції)» [569, с.37].

Різні аспекти теорії метатекстів об'єднує типологія, в основі якої лежать чотири типи примикання метатексту до прототексту: 1) імітувальне (плагіат, переклад, цитата); 2) селективне (пародія, пастиш); 3) редукувальне (коментар, резюме, анотація); 4) комплементарне (примітки, післямова). З огляду на соціологію літератури, авторські метатексти запропоновано поділяти на: 1) автометатексти; 2) «цитування» іншого автора; 3) квазіметатексти. На рівні літературної традиції П. Тороп вибудовує градацію метатекстів від ствердження до полеміки, що включає: 1) калькування текстів; 2) «переклад» схеми і її перетворення; 3) монтаж; 4) уведення текстів без шансів на розвиток; 5) перебудова тексту; 6) виникнення «архітексту»;

7) уведення втрачених чи перенесених текстів як актуальна проблема розвитку; 8) реконструкція втраченого чи відсутнього тексту; 9) відкриття нового тексту; 10) передчасна реалізація тексту; 11) деструкція тексту; 12) виключення тексту [569, с.37, 37].

Не маючи наміру занурюватися в теорію метатексту, П. Тороп зосереджує увагу лише на одному аспекті – проблемі контактів між текстами на рівні внутрішньотекстових зв'язків. Термін «інтекст» не варто плутати чи ототожнювати з «інтертекстом». За твердженням ученого, він є «семантично насиченою частиною тексту, смисл і функція якої визначається принаймні подвійним описом (у цьому сенсі він є двотекстом)» [569, с.39]. Характеристика метатексту передбачає його упізнавання (через зіставлення з іншим текстом) й інтерпретацію (з'ясування його функцій у тексті, виявлення актуального зв'язку з вихідним текстом) [569, с.39]. Взаємини між інтекстом і вихідним текстом описані як процес перекладу. З огляду на це дослідник розмежовує такі *типи інтекстів*: точний переклад (цитата, центон, аплікація), формальний або макростилістичний (пастиш, буріме), цитатний (перифраз, глоса), мовний або мікростилістичний (ремінісценція, стилізація), описовий (парафраза), тематичний (антономазія, адаптація, іррадіація), вільний (алюзія), експресивний (бурлеск, травесті, кеннінг). Дослідник визначає три групи проблем у дослідженні інтексту: 1) генетичний аспект; 2) семантико-прагматичний аспект (інтекст у буквальному значенні, інтекст як знак, як діалог, як «авторитарний текст», як «еквівалент» тексту тощо); 3) синтаксичний рівень (розрізнення мовних, парамовних, графічних, персонажних, автономних включень). Докладніше ці ідеї П. Тороп репрезентував у монографії «Тотальний переклад» [570].

Одним із перших системних досліджень інтертекстуальності, що репрезентувало не лише теоретичні, а й практичні засновки аналізу міжтекстових реляцій, була книга російсько-німецького філософа й філолога **Ігоря СМІРНОВА** «Породження інтертексту (Елементи інтертекстуального аналізу з прикладами із творчості Б. Л. Пастернака)» [747], видана 1985 р. у Відні. Через десять років з'явилося друге видання російською мовою. За твердженням Н. Кузьміної, ця книжка «тривалий час була єдиною опублікованою російською мовою працею, де інтертекст виступає в ролі об'єкта дослідження й центрального теоретичного поняття» [275, с.15]. Інтертекстуальність дослідник розглядає як процес текстопородження, іманентну властивість літератури й визначає три аспекти її аналізу: *ідеологічний* (трансформація темо-ремаітичних зв'язків антецедентів), *семіотичний* (трансформація знаково-референтних зв'язків антецедентів), *комунікативний* (прийоми, за допомогою яких літературний твір вказує ідеальному

читачеві на свою трансформаційну історію). На думку І. Смирнова, вона є складником «широкого родового поняття, так би мовити, інтер<...>альності, яке передбачає, що сенс художнього твору повністю або частково формується за допомогою покликання на інший текст, який можна відшукати у творчості того ж автора, у суміжному мистецтві, суміжному дискурсі чи в попередній літературі. Навіть більше, це також один із проявів певної не замкнутої в межах гуманітарних дисциплін загальнонаукової тенденції, що набуває математичного обґрунтування у теорії категорій і прагне поширення на дослідження будь-яких складних систем» [524, с.11]. Тобто фактично вона опиняється в одному ряду з інтермедіальністю та інтердискурсивністю.

Окреслюючи дослідницькі виміри інтертекстуальності, І. Смирнов відмежовує її, з одного боку, від теорії запозичень і впливів; із другого – від теорії М. Бахтіна (адже вона не зводиться до діалогу, не є аналогом практичної комунікації) [524, с.19]. Беручи до уваги функціональний аспект міжтекстових зв'язків, науковець пропонує розрізняти *реконструктивну* (літературний твір спирається на реально існуючий преінтертекст і функціонує як покликання на покликання; відтворюється або трансінтертекстуальний зв'язок, який об'єднує творчість різних авторів, або автоінтертекстуальний зв'язок, який пронизує творчість одного автора), *конструктивну* (письменник відкриває «паралелізм якихось попередніх текстів, які насправді не входять у когерентний преінтертекст», «розшифровує їх глибинну семантичну спорідненість, серед іншого – жанрову, але й будь-яку іншу, наприклад, зумовлену причетністю джерел до однієї фази культурної еволюції тощо») й *реконструктивно-конструктивну* (котра «виникає тоді, коли письменник, використовуючи будь-яке джерело, простежує незалежні одна від одної філіації цього претексту в пізнішій літературі» [524, с.20]), *діахронічну* й *синхронічну* інтертекстуальність.

Теоретичні міркування дослідник підтверджує прикладами з поетичної спадщини Б. Пастернака. Окрім того, І. Смирнов пише не лише про інтертекстуальність, а й про *метод інтертекстуального аналізу*, що, за його твердженням, має радше онтологічний, а не операціональний статус («Це не означає, що за допомогою інтертекстуального аналізу ми відтворюємо реальну послідовність переробки письменником художньої інформації, яку він здобуває з минулого досвіду. Онтологічність передбачає у цьому випадку, що інтертекст конститується в ролі продукту не рецепції аналізованого тексту, але процесу текстопородження» [524, с.6]). Подальшу розробку інтертекстуальної теорії автор пов'язує з теорією пам'яті, насамперед – семантичної. Дослідник вважає, що інтертекстуальність передбачає

установку на «модельовання адресата як носія спільної з адресантом пам'яті» [524, с.125]: автор, поєднуючи у процесі творення свій текст із власними й чужими текстами, розкривається як читач і сподівається, що реальний читач буде мати близький до авторського обсяг інформації та алгоритм мислення. Такий підхід дозволяє розглядати інтертекстуальність у когнітивному аспекті.

Поширенню інтертекстуальних студій у Росії сприяла наукова діяльність Іллі ІЛЬІНА, який був фахівцем із закордонних літературних концепцій, теорій і методологій, працював в ІНІОН РАН; йому належить низка праць про постструктуралізм, зокрема про концепції Ю. Крістевої, Р. Барта, Ж. Дерріди. Стаття І. Ільїна «**Стилістика інтертекстуальності: теоретичні аспекти**» [198] (1989) була однією з перших у російському літературознавстві студій, безпосередньо присвячених проблемам інтертекстуальності. У монографіях «Постструктуралізм. Деконструктивізм. Постмодернізм» (1996), «Постмодернізм від витоків до кінця століття», довіднику «Сучасне зарубіжне літературознавство (країни Західної Європи і США): концепції, школи, терміни» [197] (1996) автор знайомив читачів із концепціями французьких та американських дослідників.

Чільною представницею лінгвостилістичного напрямку в російській інтертекстології є Ірина АРНОЛЬД. У 1992 р. вона опублікувала свою першу статтю «**Проблема інтертекстуальності**» [17]; наступні студії дослідниці зібрала під однією обкладинкою в збірнику «**Семантика. Стилістика. Інтертекстуальність**». Свій науковий напрям І. Арнольд назвала «стилістикою декодування», підкреслюючи, що в її розумінні текст є «повідомленням, адресованим читачеві від автора, який перебуває з ним у діалозі, як джерело інформації та впливу» [18, с.413]. Представники цього напрямку обмежують інтертекстуальність навмисне маркованими включеннями, тобто такою взаємодією, яка фактично підтверджується текстом; заявляють, що лише критерій усвідомленого авторського запозичення дозволяє говорити про смислову значимість інтегрованого елемента для розуміння всього тексту чи його фрагменту.

Указуючи на розмаїття концепцій інтертекстуальності в працях французьких, німецьких та американських учених, дослідниці підкреслює: застосовуючи термін Ю. Крістевої, власну концепцію вона вибудовує, орієнтуючись передовсім на тези М. Бахтіна. Інтертекстуальність вона тлумачить як «включення в текст цілих інших текстів з іншим суб'єктом мовлення або їх фрагментів у вигляді цитат, ремінісценцій та алюзій» [18, с.351]. Продуктивними для модельовання цілісної теорії інтертексту є міркування І. Арнольд про зв'язок інтертекстуальності з теорією герменевтичного тлу-



мачення тексту. Розмірковуючи про специфіку розпізнавання інтертекстуальних включень, авторка констатує, що для цього потрібна «міжтекстова компетенція», зумовлена тим, що «в об'ємі пам'яті читача зберігаються сліди раніше прочитаного, прийоми літературних описів, принципи різних жанрів, моделі можливих переосмислень (наприклад, іронічних), різних тропів, схеми можливих стратегій інтерпретації» [18, с.377]. Чим вища ця компетенція, тим вірогідніше, що читач зможе розпізнати й адекватно проінтерпретувати інтертекстуальні елементи.

Найповніше свої погляди на інтертекстуальну проблематику І. Арнольд висловила в студії «Проблеми діалогізму, інтертекстуальності й герменевтики» (1995; 1997), що містить матеріали спецкурсу з інтерпретації художнього тексту. Діалогізм та інтертекстуальність тлумачаться тут як складники поетики. Окрім диференціації мовних і текстових включень, дослідниця пропонує розрізняти *зовнішню* (коли зміна суб'єкта мовлення є реальною) й *внутрішню* інтертекстуальність (включення в роман листів, щоденників, літературних творів героїв тощо; ця інтертекстуальність фіктивна, адже вставні елементи створив сам автор). На мою думку, друге поняття, яке в концепції І. Арнольд з'явилося під впливом бахтінського «чужого голосу», необґрунтовано розширює царину міжтекстових реляцій. Про внутрішню інтертекстуальність (точніше автоінтертекстуальність) доречно говорити лише як про цитування автором своїх попередніх творів. Невиправданим видається також включення до «оптичного поля» інтертекстуальності «крилатих слів» як проміжного явища між кодовою й текстовою інтертекстуальністю. Не зважаючи на окремі суперечливі моменти, концепція інтертекстуальності І. Арнольд зберігає наукову цінність для сучасних дослідників, особливо, коли йдеться про конкретні проблеми: характер маркування інтертекстуальних включень, їх упізнаваність у тексті, функції, особливості взаємодії з текстом-джерелом, формальні й семантичні трансформації.

Первісно студії інтертекстуальності обмежувалися лінгвістичними / літературними феноменами; із початком 1990-х років відбувається розширення дослідницького поля. Дедалі частіше науковці виявляють інтерес до особливостей функціонування інтертексту в ЗМІ, музиці, живописі. У цьому напрямі працював і російсько-американський дослідник **Михайло ЯМПОЛЬСЬКИЙ**, який у 1991 р. у Всесоюзному НДІ кінематографії захистив докторську дисертацію «Проблема інтертекстуальності в кінематографії», а за два роки узагальнив матеріали дослідження в монографії «**Пам'ять Тиресія**». У цій книжці докладно проаналізовано «міжтекстові» зв'язки (на рівні фільм / фільм, фільм / поезія, фільм / театр) в авангардних стрічках

Гріффіта, Дреєра, Орсона Уеллса, Леже, Ейзенштейна, Тинянова та ін. В основі авторської концепції – поняття аномалії, яка виникає в тексті, блокуючи його розвиток, змушуючи до інтертекстуального читання [678, с.60]. Її підґрунтям є концепція М. Ріффатерра, який запропонував тлумачити подібну ситуацію в межах опозиції між мімезисом і семіозисом. На перший план у дослідженні М. Ямпольського виходить аналіз цитат, гіперцитат, витіснених джерел, анаграм, що дозволяє виявити центральний інтертекст, котрий прояснює присутність однотипних текстуальних аномалій у різних творах і приховано бере участь у формуванні сенсу. Із концепції М. Ріффатерра російський учений запозичив також поняття «третього тексту» – інтерпретанта. М. Ямпольського цікавлять здебільшого ситуації, коли певний фрагмент тексту для своєї інтеграції в контекст не може обійтися відсилкою до одного джерела; у процесі рецепції він перетворюється на своєрідну «сміслову воронку», створюючи «вавилон смислів».

Цікавим аспектом дослідження М. Ямпольського є експлікація інтертекстуального феномену, умовно позначеного як «*хибне цитування*». Це техніка смислотворення, яка не лише не полегшує розуміння, а навпаки, вводить у нього складну загадку. На думку дослідника, інтертекстуальність як логічний механізм працює лише там, де виявляється схожість між текстами; там, де такої схожості немає, інтертекстуальність виявляється неефективною, блокується. У такому випадку реципієнту доводиться ввести в контекст фігуру автора й, звертаючись до сфери авторської психології, шукати відповідь, чому в тексті подана хибна вказівка на першоджерело. Відмовившись від фрейдистських обґрунтувань, М. Ямпольський творчо апелює до тез Х. Блума. На його думку, «хибну цитату в такому контексті можна розуміти як вказівку на наявність істинної цитати, яку вона маскує і приховує. Хибна цитата стимулює пошук іншої цитати, іншого інтертексту, здатного зняти видиму аномалію. Здебільшого хибна цитата виявляється ефективним стимулятором інтертекстуальних процесів» [678, с.102].

Підсумовуючи свої міркування, М. Ямпольський висловлює переконання, що «дуже часто ми можемо глибше зрозуміти твір, лише коли прочитаємо наступний твір того ж автора, який проливає світло на ранній текст. Чи не означає це звичне явище, що такий текст у якомусь сенсі виявляється джерелом раннього? Така перевернута хронологія задана, зрозуміло, перспективою читання, яка лежить в основі інтертекстуального підходу до культури» [678, с.408]. Науковець слушно зауважує, що «кожен твір, вибудовуючи своє інтертекстуальне поле, створює власну історію культури, переструктурує весь культурний фонд. Саме тому можна стверджувати, що теорія інтертекстуальності – це шлях до оновлення нашого розуміння

історії, яка може бути включена в структуру тексту в динамічному, постійно змінному стані. Інтертекстуальний підхід також дозволяє нам оновити уявлення про художню еволюцію, куди включаються не лише прямі попередники, а й різноманітні явища культури, частина з яких може бути віддалена від тексту, який нас цікавить, на століття» [678, с.408].

Американський філолог російського походження **Борис ГАСПАРОВ**, як і Ю. Лотман, не застосовує терміни «інтертекст» / «інтертекстуальність», однак твердження дослідника про те, що «наша мовна діяльність здійснюється як безперервний потік “цитацій”, що черпається з конгломерату нашої мовної пам’яті» [96, с.14], на пряму кореспондує з проблематикою міжтекстових реляцій. У його книзі «**Мова. Пам’ять. Образ**» (1996) експлікуються тези, які можуть бути продуктивними в інтертекстології. Найперше, варто згадати запропоноване Б. Гаспаровим поняття *комунікативного простору* (фактури, ландшафту), у який занурений будь-який суб’єкт мовлення і де виявляються прототипічні образи, ситуації в їх жанровій та емоційній своєрідності. Комунікативному простору делегується здатність фокусувати думку мовця, надавати їй чіткості, конкретності: один і той же «фразовий контур» занурюється щоразу в інше середовище, а отже включається в інший ланцюжок асоціацій, жанрів, тому має інтерпретуватися по-різному. По-друге, продуктивним може бути визнане поняття *комунікативного фрагмента* як «первинної, безпосередньо заданої у свідомості одиниці мовної діяльності» [96, с.120], яка має смислову злітність, специфічну комунікативну зарядженість (здатність направляти рух комунікації), зберігається в пам’яті мовця і якою він оперує як готовим блоком при творенні й інтерпретації висловлювань. Дотичним до інтертекстуальних студій є також розроблений Б. Гаспаровим *метод мотивного аналізу*, що передбачає дослідження інтертекстуальних перегуків, породжених мовною тканиною художнього твору.

Класикою російської інтертекстології є книжка **Наталії ФАТЄСВОЇ** «**Контрапункт інтертекстуальності, або Інтертекст у світі текстів**», у якій зібрано під однією обкладинкою статті [595; 597], опубліковані наприкінці 1990-х років. Апелюючи в заголовку до поняття «контрапункт» (що тлумачиться як: 1) одночасне поєднання двох чи більше самостійних мелодій у різних голосах; 2) мелодія, яка дописується до певної мелодії; 3) поліфонія; 4) повторне проведення поліфонічної побудови із зміною інтервалів між мелодіями або часом їх вступу одна відносно іншої), авторка доводить, що «всі ці виміри “контрапункту” можуть бути застосовані до явища міжтекстової взаємодії» – «тоді виявиться маловивчена на цей момент проблема організації часових планів при інтертекстуальних зв’язках» [596, с.5].

У працях теоретиків явище інтертекстуальності часто вивчалось на прикладі постмодернізму, для цієї студії принципове значення має теза Н. Фатєєвої про те, що «таке розщеплення єдиного текстового потоку, коли майже кожне слово відсилає до претекстів, і розірваність нитки оповіді, задана самою формою тексту, *виникли не зараз, а якраз в епоху модернізму*» [596, с.8]. Дослідження інтертекстуального дискурсу українського письменства доби «червоного ренесансу» є показовим підтвердженням цієї тези.

Продуктивною видається пропозиція Н. Фатєєвої розрізняти два типи інтертекстуальності – *читацьку* (дослідницьку) й *авторську*: «Із точки зору читача інтертекстуальність – це установка на (1) поглиблене розуміння тексту або (2) подолання нерозуміння тексту (текстових аномалій) за рахунок багатовимірних зв'язків з іншими текстами ( $T > 1$ )» [596, с.16]. Із погляду автора – «спосіб генези власного тексту й постулювання власного поетичного “Я” через складну систему відносин опозицій, ідентифікацій і маскування з текстами інших авторів (інших поетичних “Я”» [596, с.20]. Увагу дослідниці привернуло також явище автоінтертекстуальності, коли міжтекстовий «діалог» виникає в межах творчості одного автора; механізми текстопородження в цій ситуації подібні до власне інтертекстуальності. Значну увагу науковиця приділила проблемам «інтертекст і троп», «інтертекст як риторична фігура», питанню про вибір стратегії розпізнавання міжтекстового зв'язку. Окрім того, узагальнивши теорії П. Торопа й Ж. Жаннета, Н. Фатєєва змодельовала власну класифікацію інтертекстуальних елементів, яка нині вважається однією з найповніших в російській філології<sup>9</sup>.

Інтерес **Наталі КУЗЬМИНОЇ** до проблем інтертекстуальності з'явився в часи її роботи над докторською дисертацією<sup>10</sup>. Згодом уточнена й розширена авторська концепція була викладена в книзі «**Інтертекст і його роль у процесах еволюції поетичної мови**» [274]. Її новаторство в тому, що тут вперше змодельовано інтертекстуальну теорію на перехресті лінгвістики, фізики, синергетики, теорії інформації, що відповідає сучасній ідеї наукового синтезу, створює можливість по-новому проінтерпретувати когнітивну й комунікативну природи мовних феноменів цитатій й архетипів. Для характеристики цього явища авторка застосовує базові поняття природничих наук (енергія, ентропія, резонанс тощо). Після захисту дисертації вона продовжила розробку проблем інтертекстуальності на матеріалі реклами, політики, освітнього дискурсу, студіювала мову ЗМІ, займалася проблема-

<sup>9</sup> Докладніше про цю класифікацію йдеться в другому розділі.

<sup>10</sup> Тема дисертації: «Інтертекст і його роль у процесах еволюції поетичної мови» (захищена 1999 р. на засіданні спецради Уральського державного університету).

ми художнього перекладу, інтертекстуальної компетенції мовної особистості, аналізом гендерних стереотипів, що реалізуються засобами мови.

За справедливим зауваженням Н. Кузьміної, терміни «інтертекст» та «інтертекстуальність» нині тлумачаться довільно, коферентно, вільно замішуючи один одного, «інтертекстуальність» незрідка поглинає «інтертекст»; тож спершу варто чітко розмежувати їх, без цього неможлива подальша продуктивна праця. Взявши до уваги бартівське поняття «енергії тексту», а також ідеї М. Бахтіна, О. Потебні, П. Флоренського, К.Г. Юнга, Ю. Лотмана й В. Налімова, дослідниця визначає *інтертекст* широко – як «об'єктивно існуючу інформаційну реальність, яка є продуктом творчої діяльності Людини, здатну безкінечно самогенеруватися по стрілі часу» [275, с.20], як семіотичну культуросферу, у якій відбуваються процеси породження, розуміння / інтерпретації й взаємодії текстів. Далі, звужуючи сферу застосування терміну, характеризує інтертекст «як явище мови в її креативній функції, що забезпечує здатність мови не лише адекватно передавати готові повідомлення, але й створювати нові повідомлення (тексти), які є непрогнозованими за автоматичними алгоритмами» [275, с.20]. Трьома головними субстанціями інтертексту, на думку науковиці, є Час, Людина, Текст. *Час* – необхідна умова існування інтертексту; для експлікації власних рефлексій Н. Кузьміна апелює до поняття історичного часу (взятого з природничих наук), найважливішими властивостями якого є одновимірність, асиметричність і незворотність (анізотропність). *Людина* тлумачиться як Homo cogens; до Тексту вона причетна як Автор або Читач. Створення *Тексту* не мислиться без опертя на вже існуючі тексти. На думку дослідниці, «художній твір стає текстом тоді, коли актуалізується його інтертекстуальність» [275, с.25].

Характеризуючи енергетичний складник інтертексту, дослідниця справедливо зазначає, що він не є постійною величиною, адже «енергія тексту піддається природному затуханню в часі, що відбувається, коли немає притоку енергії ззовні, з боку читача (читачів). “Забуті” тексти не зникають, вони залишаються в складі інтертексту і можуть бути вилучені з нього в будь-який момент, якщо будуть знову сприйняті новим поколінням читачів у відповідності з новим часом і новими соціальними запитами» [275, с.49]. Ця та інші зауваги щодо енергетичного потенціалу інтертексту є плідними для характеристики інтертекстуального простору українського письменства 1920-х років. У цій книзі Н. Кузьміна застосовує також поняття презумпції і стратегії інтертекстуальності. Презумпція існує для автора й для читача; у автора вона може виявлятися на підсвідомому рівні як власність творчої пам'яті; у читача – пов'язана з глибинним факультативним

семантичним шаром твору, який він може актуалізувати залежно від когнітивних прагматичних умов сприймання. Стратегія інтертекстуальності визначається як характеристика когнітивного плану висловлювання, що контролює оптимальне вирішення комунікативних завдань мовця в умовах відсутності інформації про ситуацію спілкування та її учасників. Стратегія інтертекстуальності реалізує експліцитний складник енергії автора, пре-зупмція – імпліцитну.

Початок ХХІ століття засвідчив розширення й поглиблення російських інтертекстуальних студій. У наукових установах, столичних і регіональних вишах проводили наукові конференції, симпозіуми, присвячені проблемам інтертекстуальності; опублікована низка монографій, збірників, посібників Г. Лушнікової [315], Г. Денисової [139], В. Москвіна [352]).

\* \* \*

У переліку праць польських дослідників – предтеч інтертекстуальних студій М. Гловінський згадує працю К. Гурського [710], утім, якщо брати до уваги не принагідні згадки чи опосередковано дотичні до проблеми міжтекстових реляцій студії, а системні ґрунтовні розвідки, то розмову варто починати зі статті самого М. Гловінського.

Першим вагомим інтертекстуальним дослідженням **Міхала ГЛОВІНСЬКОГО** була стаття «**Про інтертекстуальність**» [708], надрукована 1986 р., а згодом перекладена українською мовою й видана в антології «Теорія літератури в Польщі». Ця студія принесла вченому титул першого інтерпретатора проблеми інтертекстуальності в Польщі [346, с.355]. Не зважаючи на те, що дослідник присвятив інтертекстуальній проблематиці низку інших студій [706; 707], нині увагу дослідників привертає передовсім цей перший трактат, що містив не лише експлікацію здобутків зарубіжних дослідників, а й елементи дискусії, критичні оцінки самого явища інтертекстуальності. Розпочинаючи огляд традиційно – згадками про Ю. Крістева, польський учений констатує: «Ми маємо бути вдячні цій дослідниці за таку вдалу термінологічну ініціативу, хоча треба відразу сказати, що те, що вона говорить про саме явище, вже не викликає такого ентузіазму і схиляє до різного роду принципових сумнівів – особливо якщо взяти до уваги праці, які відтоді написано на цю тему. (...) Її наслідком стали – й це підкреслюють автори інших праць на дану тему – з одного боку, надмірна загальність, з другого – надмірна схематичність. Тож не випадково дослідження інтертекстуальності швидко вийшли за рамки, які встановила Крістева» [135, с.284].

Встановивши розбіжності між інтертекстуальністю й теорією впливів та запозичень, М. Гловінський переходить до дискусійних моментів. По-перше, він чітко прописує стосунки теорії інтертекстуальності й бахтінської концепції діалогічності, яка хоч і визнана попередницею інтертекстуальності, однак має інші дослідницькі пріоритети. Цілком очевидно, що діалогічність є ширшим поняттям, аніж інтертекстуальність, а тому прагнення науковців продовжувати «лінію» М. Бахтіна часто виводять їх за межі інтертекстуальної проблематики. Критичні зауваги висловлює М. Гловінський і щодо таксономії транстекстуальних відносин Ж. Жанетта, із його п'ятичленної класифікації він залишає три типи: інтертекстуальність (до якої увійшли власне інтертекстуальність, паратекстуальність і гіпертекстуальність), метатекстуальність та архітекстуальність.

У викладі М. Гловінським теорії інтертексту виявляється кілька важливих проблемних кіл: інтертекстуальність і формальний міметизм, рецепція інтертекстуальних конструкцій, умотивування міжтекстових відносин, їх історико-літературні риси, розрізнення, зв'язок із традицією. На противагу до «радикальної» концепції Ю. Крістевой й Р. Барта, науковець намагається обмежити сферу дослідження, скорегувати наукову оптику. На його думку, *«про інтертекстуальність, підкреслимо, можна говорити лише тоді, коли посилання на попередній текст є елементом значеннєвої будови тексту, у якому воно здійснюється, або ж – послуговуюсь термінологією Зіви Бен-Порат, – коли відбувається семантична активізація двох текстів»* [135, с.292].

Другий принциповий момент стосується критерію усвідомленості / неусвідомленості покликань на інші тексти. М. Гловінський наполягає на тому, що «інтертекстуальне посилання – це завжди *навмисне посилання*, тобто запроваджене свідомо (хоча ступінь цього усвідомлення може бути різним), адресоване до читача, який повинен відчувати, що з тих чи тих причин автор говорить у даному фрагменті свого твору чужими словами. А відбувається так тому, що інтертекстуальне посилання є *структурним елементом тексту»* [135, с.295].

Третє концептуально важливе твердження дослідника: інтертекстуальне покликання в новому семантичному оточенні не є пасивним, незмінним: «Запозичений елемент може в новому для себе оточенні виконувати найрізноманітніші ролі, іноді протилежні до тих, які він виконував у своєму питомому оточенні. Тут ми маємо справу з явищем деконтекстуалізації та реконтекстуалізації» [135, с.295-296].

Для розпізнавання інтертекстуальності й відмежування її від супутніх явищ польський дослідник використовує критерії гри й діалогізму. Якщо у

твори є покликання на чужі тексти у формі алюзій, цитат, наслідування тощо, але вони не виконують ці умови (тобто коли відсутня будь-яка гра між текстами), такі випадки, стверджує М. Гловінський «не можна включати до сфери інтертекстуальності, оскільки за видимих подібностей вони протиставляються їй» [135, с.299]. За межі інтертекстуальних відносин науковець виводить і явище *алегації*<sup>11</sup>. У концепції М. Гловінського його трактовано по-новому. Алегаціями науковець називає «будь-які текстові посилання, не пов'язані зі стихією діалогічності, такі, в яких цитата чи алюзія не тільки не стає чинником багатоголосся, а – навпаки – стверджує одноголосність. Відбувається це тоді, коли наведений текст потрактовується як авторитативний, обов'язковий, апіорно правильний і вартісний; у такий спосіб текст, який цитує, підпорядковується цитованому текстові» [135, с.299]. Це явище характерне передовсім для тенденційної літератури. Ця пропозиція вченого не видається слушною, адже семантично, структурно й функціонально алегації здебільшого не відрізняються від звичайних інтертекстем.

Значну увагу М. Гловінський приділяє проблемі розуміння / розпізнавання інтертекстуальних феноменів і їх функціонуванню у «великому часі». Дослідник слушно вказує, що з «плином часу у творі часто затираються ті посилання, які для читачів-сучасників його поставання були очевидними. (...) Не розпізнаються передусім посилання на тексти, яким не дано було залишитися у читацькому обігу, хоча колись вони були популярними й навіть важливими» [135, с.306]. Утім, якщо читач не розпізнає таку інтертекстему, це не перешкоджатиме загальному розумінню твору. Дослідник підкреслює, що кожна епоха має свою сферу апробованої / постульованої інтертекстуальності та інтертекстуальності відкинutoї / запереченої, що в літературі існують інтертекстуально нейтральні царини; однак їх ґрунтовніше дослідження відкладає на перспективу. Із другого боку, констатує, що твір, який «розглядається у великій часовій перспективі, входить у такі інтертекстуальні зв'язки, які є непередбачуваними і яких немає в тексті; у таких випадках можна говорити про нав'язану, вторинну чи позірну інтертекстуальність» [135, с.306]. Ці міркування дослідника стали поштовхом до обговорення в польському літературознавстві важливих проблем теорії міжтекстових взаємодій.

Від М. Гловінського «естафету» інтертекстуальних досліджень перейняв **Генрик МАРКЕВИЧ**. У 1988 р. вийшла друком його стаття «**Різновиди інтертекстуальності**» [729]. Учений підкреслює, що проблема міжтекстових відносин і залежностей існувала в літературі вже в давні часи, на доказ цього він наводить слова Теренція: «Нічого не сказано, про що ще

<sup>11</sup> Цей термін Жізель Матьє-Кастеляні застосувала в студії про специфічні властивості ренесансної інтертекстуальності.



не було сказано». Значну увагу Г. Маркевич присвятив аналізу найважливіших концепцій інтертекстуальності, які з'явилися в дискусії про взаємини між текстами від кінця 1960-х років. Як раніше М. Гловінський, науковець наголошує на тому, що, з одного боку, теорія інтертекстуальності ХХ століття новою мовою називає феномени, які вже були предметом рефлексій у давнину; з іншого, визнає, що чимало визначень феномену, які циркулюють у науковому дискурсі, або надто загальні, або надмірні. Як і М. Гловінський, він намагається звузити поняття, наукового його обґрунтувати.

Г. Маркевич пропонує «регульовальне» визначення інтертекстуальності як «відношення до прото / архтексту в самому тексті, що передбачає його включення в текст», завдяки якому обидва тексти модифікуються. Дослідник вважає за доречне говорити про інтертекстуальність лише тоді, коли вона відкривається в тексті і є помітною компетентному читачеві. Деякі міжтекстові й транстекстуальні зв'язки є інтертекстуальними обов'язково (цитати, колажі, тематичні посилання, а також стилізація, пародія, пастиш); інші можуть стати інтертекстуальними за певних умов (імітації, метатекстові посилання тощо) [729, с.262-263]. На його думку, явище інтертекстуальності може виникнути в таких ситуаціях: коли є пряма вказівка на прототекст, безпосередня цитата, прототекст є необхідним складником тлумачення тексту, прототекст модифікує значення цитованого тексту, існує семантична напруга між текстом і прототекстом, структурна конвергенція між ними. Г. Маркевич також пропонує власну таксономію, що включає дев'ять категорій транстекстуальності. Через те, що його класифікація повторює пропозиції С. Бальбуса (про які йтиметься далі), а умови, які він окреслює, не функціонують у науковому обігу як чіткі категорії, докладно ці засади поділу розглядати немає сенсу.

**Едвард КАСПЕРСЬКИЙ** виявляє активне зацікавлення проблематикою діалогу. Габілітацію докторського ступеня він отримав за дослідження «Ідеї, форми й традиції діалогу» (1990). До переліку його інтертекстуальних студій належать: «Літературні відносини, інтертекстуальність і світова література» [723], «Теорія інтертекстуальності й дилеми порівняльних досліджень у постструктуралізмі й феноменології» [722] тощо. Указуючи на зв'язок теорії інтертекстуальності й традиційних порівняльних досліджень, науковець афористично зауважує, що «інтертекстуальність для компаративіста є тим, чим був степ для козака».

Аби проілюструвати особливості наукової концепції Е. Касперського, варто звернутися до його студії «**Літературні відносини, інтертекстуальність і світова література**». На думку вченого, у польській літературі проблема різнотипних літературних зв'язків «гостро й виразно

окреслилася в добу романтизму, зокрема в дискусіях про оригінальність поезії й наслідування “старожитних зразків”» [724, с.91]. Упродовж XIX–XX ст. міжтекстові взаємини постійно перебували в полі зору науковців, однак інтертекстуальність надала їм нового поштовху, змінила сучасні погляди на художній текст і літературу, «поставила під сумнів автономію і самодостатність тексту, його замкненість у композиційних межах», підірвала «усталену романтичну віру в головну роль автора в тексті, його авторитаризм», зруйнували «критерії демаркації літератури» [724, с.95]. Водночас теорія інтертекстуальності постала перед низкою загроз; з одного боку, ідеться про регресію й нескінченність пошуку «цитат», десубстанціалізацію тексту; із другого – про уподібнення до старої позитивістської теорії впливів і запозичень. Тому вона вимагає коригування й доопрацювання. Прихильники «глобальної» інтертекстуальності, як слушно підкреслює Е. Касперський, використовують надто загальне розуміння тексту й спираються здебільшого на твори масової культури (які є деперсоналізованими, точніше «анонімними», спрощеними, знівельованими й повторюваними), а тому випускають із поля зору авторство, жанрові риси, історичне оточення (контекст і кон’юнктуру), сферу значень (філософія, світогляд, ціннісна орієнтація), історичне мовне тло тощо.

Власне бачення інтертекстуальної проблематики він вибудовує на постулатах про те, що 1) інтертексти є компонентами (частинами) тексту; 2) текст не розчиняється й не гине в інтертекстах, він є відносно автономним та індивідуальним; 3) завдяки цьому він може виступати в ролі інтертексту по відношенню до інших текстів. Користуючись метафорою М. Бахтіна, Е. Касперський уявляє текст як «ціле, як незалежну, окрему, індивідуалізовану “монаду”, яка поглинає всесвіт текстів у певній галузі комунікації, перетворює й асимілює їх, згодом – перетворюється й перетворює поправки – “відбиває” й виражає їх як аспект власної автономної структури» [724, с.97]. У такий спосіб текст вплітається в процес загальної комунікації, межі якої історично рухомі. На думку вченого, «це подвійне буття тексту – як самостійного цілого, у якому є частки інших текстів, і як частини, яка відображає й переломлює в собі всю цю сферу комунікації, до якої вона (як одна з його рівних частинок) належить, – пояснює явище інтертекстуальності глибше, ніж метафора тканини чи мозаїка цитат» [724, с.97]. Вихідним елементом тексту і його значення є активність, а не зчитування (*deja lu*) того, що існувало до нього. Взаємини між текстами дослідник пропонує розглядати як діалог, у якому відображаються відносини відображення, партиципації, евокації, референції, приховування й трансформації, близькості й дистанціювання, присвоєння й відчуження. Друга

частина наукової студії Е. Касперського містить рефлексії про дві стратегії інтертекстуальності у творах К. Іржиковського й Б. Шульца.

Проблематика інтертекстуальності відображена і в циклі наукових студій **Ришарда НИЧА**, зокрема в статті «Інтертекстуальність і її діапазон: тексти, жанри, світи» [732] й монографії «Світ тексту. Постструктуралізм і знання про літературу» [733]. Підкреслюючи, що «запровадження нових загальних і розмитих теоретичних термінів, зазвичай, супроводжується тривалими суперечками, що стосуються як легітимності такої термінологічної інновації, так і точності назви або обсягу її застосування» [732, с.95], Р. Нич знайомить читачів з основними напрямками інтертекстуальних студій. Для початку він окреслює широке розуміння інтертекстуальності як категорії, що охоплює той аспект властивостей та зв'язків текстів, який «вказує на залежність його продукування й рецепції від знань учасників комунікативного процесу про інші тексти й архітексти (жанрові правила, стилістичні й мовні стандарти)» [732, с.97]. Однак майже одразу обумовлює, що наявність інтертекстуальних відносин визначається існуванням текстових показників у досліджуваній роботі; вони є інтерпретантами, отриманими з контексту. Сигнали міжтекстових відносин, які має розпізнати читач, літературознавець називає показниками й ділить їх на три типи:

1) пресупозиції – логіко-семантичні, екзистенційні, прагматичні, інші пов'язані форми умовних імплікатур, які вказують на судження, тексти, вирази й стилістичні закономірності, відмінні від тих, що були безпосередньо втілені в тексті; пресупозиції присутні, наприклад, у пародії;

2) аномалії – граматичні, семантичні, а також прагматичні й літературні порушення загальних «мовних принципів» Гресе, літературних норм і конвенцій; це темні, незрозумілі, неграматичні, некогерентні місця, які зазвичай свідчать про виникнення інтертекстуальності в тексті;

3) атрибуції – тип посилань, виведений із мовних сигналів про належність цього фрагмента до окремих контекстів (інші твори, поля, стилі, жанри, конвенції). Увага сконцентрована на подібності форми слова, властивостей, правил і норм розглянутого тексту.

Крім того, Р. Нич (услід за М. Ріффатером) пропонує вирізнити обов'язкову (необхідну для розуміння твору) й необов'язкову (нав'язану чи вторинну) інтертекстуальність. У відносинах текст-текст про обов'язкову інтертекстуальність можемо говорити тоді, коли автор звертається до канону літературної традиції, який є відносно стійкою, обов'язковою частиною компетенції учасників літературної комунікації. Інтертекстуальні вкраплення, узяті поза межами цього канону, зазвичай не зобов'язують одержувача розпізнавати їх (окрім необхідності враховувати загальні властивості на

рівні подій і видів висловлювань). Описані показники можуть сигналізувати про міжтекстові відносини на рівні текст – текст, текст – жанр, текст – реальність. Питання про межі інтертекстуальності в цій ситуації залежить від того, який тип (типи) міжтекстових взаємин бере до уваги дослідник. Р. Нич описує всі три групи відносин, а також відносини літератури з іншими видами мистецтва.

**Станіслав БАЛЬБУС** у студіях «Інтертекстуальність та історико-літературний процес» [687] (1990), «Між стилями» [688] (1993; 1996) висвітлює проблематику міжтекстових реляцій на прикладі стилізації. Предметом уваги є зв'язки стилізації з інтертекстуальністю й літературною традицією, історико-літературна активність стилізації, типологія стратегій інтертекстуальності і її семантико-прагматичні критерії, еволюція та революція інтертекстуальності. Із часу появи «Енеїди» Вергілія імітація інших текстів є звичайним елементом існування літератури, а виявлення міжтекстових зв'язків – компонентом будь-якого акту читання. У концепції С. Бальбуса кожен текст є тканиною цитат, запозичених із тисяч джерел культури, тому неможливо прочитати щось, чого ми ще не читали. Інтертекстуальні властивості твору, зв'язки між окремими творами виявляються лише в процесі читання, лише читач присвоює їм певні значення, тлумачить їх. Однак акт читання суб'єктивний, сприймання міжтекстових відносин залежить компетенції читача (його попереднього читання, загальної ерудиції). У своїй монографії дослідник застосовує категорії й концепції, напрацьовані постструктуралістською теорією інтертекстуальності.

Для С. Бальбуса стилізація є основним елементом породження інтертекстуальних відносин. Дослідник трактує її як «особливий художньо-семіотичний спосіб інтерпретації (переосмислення) літературної спадщини та встановлення поточної традиції, тобто, іншими словами, оновлення цієї спадщини, її художня (творча) й герменевтична активація – у ситуаціях, до яких стилізований текст належить як продукт» [688, с.20]. Аби виявилася інтертекстуальна залежність, необхідні три основні елементи: евокація моделі (взірця), ідентифікація цього взірця як стилю (при цьому має зберігатися необхідна відстань між цитуванням і цитованим текстом) та реінтерпретація. На основі аналізу текстів, що представляють різні стилі й літературні епохи, С. Бальбус моделює таксономію стилістичних залежностей, що включає: *активне продовження* (ренесансом – античності, Сенкевичем – традицій Скотта); *реституцію форми* (Броневський і Велика еміграція, Мілош і моралізаторська поезія Просвітництва); *епігонізм* (соціалістичний реалізм проти тенденційних романів); *відкриту імітацію* / пряме наслідування (Софія Тебецька й англійська поезія садів); *стилістич-*

ні ремінісценції (Словацький і трагедії Шекспіра); культурну тематичну транспозицію (Герберт і класична середземноморська культура); стилізацію та її варіації (полемічну, пародійну, травестію, низький бурлеск, полемічний пастиш тощо); парастилізаційне міжсеміотичне перетворення (формальний низький бурлеск – порушення принципу декоративності, високий бурлеск – формальна пародія, ероїкоміка). Оскільки відносини, описані постструктуралістами, відбуваються на вищих рівнях, аніж звичний взаємозв'язок між окремими текстами, С. Бальбус пропонує називати такі явища інтерсеміотичними, що визначає «системний характер інтертекстуальних відносин», котрі розгортаються між мовами, кодами й жанровими формами. На завершення своєї студії науковець пропонує розрізняти шість різновидів інтертекстуальності: чисту, синекдохальну, репрезентативну, чисту інтерсеміотичність (інтертекстуальні виключення), чисту інтерсеміотичність (факультативна інтертекстуальність) та фальшиву інтерсеміотичність. Ці категорії важливі в дослідницькій стратегії С. Бальбуса, однак вони не знайшли підтримки в інших науковців.

**Зофія МІТОСЕК** у книзі «Теорії літературних досліджень» [346] розглядає інтертекстуальну проблематику разом з іншими літературознавчими методологіями. Підкреслюючи, що в історії літератури завжди були письменники, особливо схильні до інтертекстуальності (для прикладу, Петроній, Данте, Кохановський, Расін, Пушкін, Словацький, Лотреамон, Берент, Джойс, Еліот, Томас Манн, Анджеєвський, Мілош та ін.), авторка вказує, що прикметною рисою їх творів є «“літературна надсвідомість”»: письменники, які звертаються до інших письменників, до іншої літератури, тим самим ніби дистанціюються від самого акту творення, аби показати, що література вже раніше з приводу цієї теми щось говорила» [346, с.344]. Разом із тим існують «неінтертекстуальні» літературні жанри та явища (реалістична література, натуралізм, література факту тощо). Оскільки до цього часу в літературознавчих і лінгвістичних студіях немає однозначного визначення інтертексту, кожен із дослідників моделює власну дефініцію. На думку З. Мітосек, «у найпростішому випадку можна сказати, що інтертекст – це фрагмент чужого, попереднього тексту, уведений у новий, свіжо створений літературний твір. Це власне цитата, ремінісценція чи алюзія, ім'я персонажа, порівняння, метамовне висловлювання на кшталт: “як би тут сказав” (Шекспір, Словацький, Норвід)» [346, с.344].

Об'єктом дослідження інтертекстуальності є «інтертекстуальні жанри» (стилізація, пародія, антифраза, наслідування, поема з авторськими відступами, героїко-комічна поема тощо), а також автотематичні твори й металітературні висловлювання. Явища, традиційно позначувані цим

терміном, добре досліджені, тому, як слушно вказує З. Мітосек, інтертекстуальність можна вважати новою назвою конкретної, багато разів аналізованої літературної практики. Разом із ними існують значно складніші для розуміння й цікавіші для дослідження випадки часто непомітних у тексті лаконічних фрагментів чужого висловлювання (прихована цитата, ремінісценція, алюзія, метафора). Для визначення функції інтертекстуальних посилай З. Мітосек, покликаючись на М. Ріффатерра, пропонує враховувати текст-інтерпретант. У науковій оптиці дослідниці «відношення тексту до інтертексту трактується як семантична гра, яка щоразу вимагає від читача з'ясування її правил», цьому «сприяють системи розшифрування, які варто шукати принаймні одним рівнем вище від рівнів, що визначають ідеологію інтертексту: це власне *інтерпретанти*, посередники між текстом та інтертекстом, знаки, на які треба перекласти інші, конкретно наявні знаки» [346, с.346].

Оскільки метою З. Мітосек є репрезентація різних теорій літературознавчих досліджень, авторка прагне не до вироблення власної моделі розуміння інтертекстуальності, а до репрезентації відомого – уявлень про глобальну й обмежену концепції, близькість інтертекстуального аналізу до герменевтики. Авторка твердить, що «збіжність, вплив та відмінність – це категорії, що видаються основними для визначення інтертекстуальних явищ. Проте вплив розуміється інакше, ніж у філології XIX століття: не як підпорядкування, а як підхоплення того, що було сказане. Тож для інтертекстуалістів має вагу тотожність і відмінність, семантика нового підпорядковує собі старий сенс, оволодіння є освоєнням і виграє те, що нове; а все ж ті, що чують в новому відлуння старого, не можуть заткнути вуха: поліфонія домагається вияснення, звуки повинні бути заново гармонізовані в читанні» [346, с.352]. З. Мітосек резонно порушує проблему, чи можна вважати міжтекстовістю вживання фразеологізмів, стереотипів і кліше, а також низку інших актуальних проблем, що виникають в інтертекстології.

Упродовж 1990-х років у Польщі з'явилася низка інтертекстуальних досліджень, зібраних у колективних монографіях [730], виданих окремими книгами, розпорошених у фахових виданнях [698; 718; 728; 737; 746]<sup>12</sup>. У цьому розділі репрезентовані інтертекстуальні студії зарубіжних науковців, які побачили світ упродовж 1960–1990 років. Обсяг монографії унеможливорює докладніший аналіз новіших студій, тож за необхідності вони будуть актуалізовані в наступних розділах книги.

---

<sup>12</sup> Тут репрезентовані кілька принагідних студій, бібліографія польських інтертекстуальних студій дуже розмаїта й різнопланова.

Українські інтертекстуальні студії започатковані в середині 1990-х років. За два десятиліття вітчизняні науковці пройшли шлях від популяризації, осмислення й творчого засвоєння здобутків зарубіжних дослідників до формування власних оригінальних теоретичних концепцій. З огляду на те, що реєстр інтертекстуальних студій українських науковців доволі широкий (більше 400 статей, 49 дисертацій, 18 монографій, 3 навчальні посібники<sup>13</sup>), варто обмежитися визначенням найважливіших тенденцій і найпомітніших здобутків<sup>14</sup>. У процесі дослідження виокремлено три етапи розвитку інтертекстуальних студій в Україні: I – 1995–2002 роки, II – 2003–2008 роки; III – від 2009 року дотепер. Такий поділ пов'язаний із тими специфічними завданнями, які реалізували дослідники в той чи той історичний момент.

**1. Перший етап (1995–2002 рр.).** Із об'єктивних причин інтертекстуальні студії в Україні були започатковані лише в середині 1990 років (майже через 30 років після того, як цей термін увійшов у науковий обіг). До цього часу в зарубіжному літературознавстві з'явилося чимало цікавих концепцій, тож українська наука мала ґрунт, на якому можна вибудовувати власні візії. Ключовими завданнями першого етапу розвитку українських інтертекстуальних студій були засвоєння напрацювань зарубіжних дослідників і популяризація методології серед учених, учителів, студентів. Це зумовило потребу в публікації низки «пропедевтичних» матеріалів (підручників, посібників, довідників тощо). Паралельно відбувалася інтеграція інтертекстуальності в дослідницьку парадигму українського літературознавства. Упродовж 1997–2002 року захищені п'ять кандидатських дисертацій, одна докторська (усі вони написані на матеріалі російської літератури<sup>15</sup>), опублікований один навчальний посібник і 32 статті. Вивчення інтертекстуальності у вітчизняній науці про літературу можна починати зі статей **Миколи ТКАЧУКА** [564; 565] й **Віри АГЕСВОЇ** [2]<sup>16</sup>, датованих 1995–1996 роками. Наступного року реєстр публікацій поповнився розвідками

<sup>13</sup> Динаміка вітчизняних досліджень у цій царині така значна, що будь-які кількісні показники дуже швидко «старіють». Тому варто окремо наголосити на відносності цифр.

<sup>14</sup> Інтертекстуальний метод нині широко застосовується в літературознавстві, лінгвістиці, музикознавстві, естетиці, дослідженнях у царині соціальних комунікацій тощо. У цьому розділі увага зосереджена на літературознавчих складниках українських інтертекстуальних студій. Друге важливе уточнення: зараз ідеться про дослідження «материкових» літературознавців, висвітлення здобутків діаспорних учених у цій царині має бути предметом іншої студії.

<sup>15</sup> Виняток – дисертація О. Бердник «Історія Русів» як метатекст» (Донецьк, 2001).

<sup>16</sup> У зв'язку з тим, що укладений покажчик праць українських дослідників із проблем інтертекстуальності не остаточний і буде доповнюватися, це твердження може коригуватися.

М. Коваль [237], В. Корнійчука [254], Л. Краснової [267], Н. Лихоманової [297], А. Магковської [329], І. Пономаренко [416] та ін.

Однією з перших в українському літературознавстві феномен інтертекстуальності почала системно вивчати **Наталія КОРАБЛЬОВА**. У 1999 р. дослідниця захистила кандидатську дисертацію [251] й видала навчальний посібник [252]. Підкреслюючи, що поняття інтертекстуальність «перетворилося на один із термінологічних символів сучасної філології» [252, с.1], вона розглянула історію його появи, місце в системі філософсько-естетичних координат, спробувала сформулювати власну типологію інтертекстуальних зв'язків. На перших сторінках посібника Н. Корабльова вказує на різні підходи до тлумачення понять «інтертекстуальність» та «інтертекст» і пропонує схему, що відображає динаміку означування цих термінів [252, с.2]. У другому підрозділі конкретизовані проблеми, пов'язані з дефініціями термінів «текст», «твір», «контекст», «метатекст» тощо. На основі цих рефлексій авторка доходить висновку, що інтертекст варто сприймати як «опредмечування і взаємну кореляцію метатекстуальних і контекстуальних зв'язків, що виявляються у творі й закріплені в тексті. Це текст, що існує як самопроявлюваний контекст, це внутрішня форма контекстуального існування твору. Твір розгортається з тексту (у момент сприйняття) не довільно, а за лініями й напрямками, що визначаються інтертекстом» [252, с.5-6]. Принагідно вона аналізує взаємозв'язки понять твір – інтертекст, текст – інтертекст, контекст – інтертекст, інтертекст – метатекст. Одним із ключових питань інтертекстології є визначення типів міжтекстових зв'язків. Ураховуючи критерій безпосереднього / опосередкованого вияву інтертексту, Н. Корабльова розрізняє текстуальні, контекстуальні й метатекстуальні зв'язки<sup>17</sup>.

У четвертому підрозділі – «Інтертекст в системі філософсько-естетичних координат» – лаконічно схарактеризовано категоріальні особливості інтертексту (віртуальність, феноменальність, інтерсуб'єктивність, діалогізм [252, с.14]), Н. Корабльова розмірковує про інтертекст як систему валентностей, про співвідносність понять «інтертекстуальність» та «інтерсуб'єктивність», «інтертекстуальність» і теорію цілісності. Підсумовуючи, дослідниця зауважує, що її посібник «по суті є онтологічним, оскільки ґрунтується на постульованій абсолютності творчого буття, що набуває в конкретно-історичних і конкретно-особистісних формах риси відносності й співвідносності» [252, с.22]. Характерною прикметою книжки є намагання урівноважити два «вектори впливу» – російський та європейсько-американський (у частині досліджень, про які йтиметься далі, російський

<sup>17</sup> Докладніше ця таксономія представлена на початку другого розділу.



вплив виявляється значно потужнішим), тому разом із концепціями І. Арнольд, Р. Драгунової, А. Ліпатова, Ю. Лотмана, І. Смірнова, П.Х. Торопа, А. Устіна, Н. Фатєєвої тут активно представлені студії Ю. Крістевої, М. Ріффатерра, Р. Лахманн, У. Бройха й М. Пфістера, Дж.Стілла й М.Уортона, Дж. Клейтона, Е. Ротштейна, Г. Ф. Плетта та ін.

У 2001 р. захищена кандидатська дисертація **Оксани ТРОЦИК** [573]. Дослідниця прагнула системно проаналізувати біблійні мотиви в ліриці Ганни Ахматової, визначити їх роль у контексті окремих творів і всієї творчості поетеси; розкрити особливості художності «семикнижжя» як циклу. У роботі розглянуті особливості наскрізного сюжету в ліриці Ахматової, проаналізовані біблійні образи, тропи, жанрові форми, ремінісценції з книг Святого Письма. Теоретичні аспекти інтертекстології в цій роботі не досліджувалися; загалом з автореферату виникає враження, що винесення терміну «інтертекстуальність» у заголовок є даниною часу й «науковій моді». Методологічним підґрунтям дисертації є засади компаративістики, зокрема теорії традиційних мотивів та образів<sup>18</sup>. Предметом дослідження **Ілони ДІТКОВСЬКОЇ** [146] була природа інтертекстуальності, її форми й функції в прозі В. Пелевіна. Мотивуючи продуктивність цього підходу, дослідниця зазначає: «У перехідні періоди визначається система координат літератури майбутнього, оскільки найважливішою властивістю постмодерністської поетики є інтертекстуальність, то саме її вивчення дозволить виявити ті контрпроцеси, які забезпечать формування нового в літературі» [146, с.7]. У дисертації **Алли РУБАН** [449] осмислюються поняття «неоміфологія» й «інтертекстуальність» у їхніх взаємозв'язках, здійснюється аналіз міфопоетики найбільш репрезентативних творів Л. Андрєєва, встановлюються не помічені раніше зв'язки з інтертекстом Біблії, античною міфологією, творами російської літератури.

Традиції драматичної творчості О. Блока в інтертексті драматургії російського постмодернізму 1980–1990 років є магістральним напрямом дослідження **Марини САМСОНОВОЇ** [461]. Однією з визначальних авторка вважає проблему встановлення межі між модернізмом і постмодернізмом на рівні інтертекстуальності. Спираючись на результати проведеного дослідження, вона висновує: «Співвіднесеність життя з театром, традиційна для всіх культур перехідних періодів, виявляє найвиразніші відмінності в поетиці модернізму і постмодернізму, характер визначальної межі між ними. Театралізація життя в модернізмі дозволяє вивести людину зі світу в міф, як деякий “четвертий вимір”, покликаний допомогти зрозуміти

<sup>18</sup> Зрештою, на першому етапі ще не було проведено чіткий «вододіл» між компаративістикою й теорією інтертекстуальності, тож такий підхід не був рідкістю.

світ реальності і, відсторонившись від нього, щось у ньому змінити. Постмодернізм, навпаки, включає театр до реального життя та детеатралізує його, не дозволяючи життю відрізнятись від вистави» [461, с.16]. Розширюючи дослідницьку фабулу дисертації, М. Самсонова спершу аналізує природу інтертекстуальності ліричних драм самого О. Блока, а вже згодом звертається до виявлення типів і функцій блоківського інтертексту у творах О. Греміної, Вен. Єрофеева, А. Іванова, Г. Мамліна, Л. Петрушевської, В. Сорокіна, К. Ходіян.

У докторській дисертації **Валентини МАЦАПУРИ** [333] інтертекстуальний аналіз застосований як один з ефективних інструментів дослідження українського матеріалу у творчості російських письменників, паралельно вона апелює до історико-генетичного й порівняльно-типологічного методів, принципів системного й міфопоетичного аналізу. Дослідниця акцентує увагу на перегуках текстів, «слідах» (мотивах, цитатах, ремінісценціях), які залишав один текст в іншому. Інтертекстуальний аналіз дозволив їй зробити висновок про глибокі зв'язки між фольклорними, історичними й художніми текстами, підтверджуючи гіпотезу про вплив на розвиток української теми в російській літературі збірок «малоросійських» пісень, виданих М. Цертелевим, М. Максимовичем, І. Срезневським, а також історичних джерел – «Історії Малої Росії» Д. Бантиша-Каменського, «Історії Русів» псевдо-Кониського тощо [333, с.27].

Цікаві міркування з проблем інтертекстуальності можна знайти і в статтях. Із 32 публікацій: 2 – «теоретично-ознайомлювальні», у 18 інтертекстуальність досліджується на матеріалі українського письменства, 9 – російського, 2 – античного, 1 – американського. В українському письменстві об'єктом зацікавлення науковців була імпресіоністична проза (В. Агеєва), твори І. Франка (М. Ткачук, В. Корнійчук, Н. Науменко), Л. Костенко (І. Пономаренко), Г. Пагутяк і С. Майданської (Н. Синицька), Вал. Шевчука (Н. Беляєва), В. Петрова (Н. Мішеніна), В. Стуса, І. Світличного (Л. Біловус), Ю. Липи (С. Киричук), О. Кобилянської, М. Яцкова (Н. Науменко), Л. Мосендза (В. Просалова), Ю. Тарнавського (М. Сорока). На окрему увагу заслуговує стаття **Олександра АСТАФ'ЄВА** «Інтертекстуальність як літературна стратегія» [19]. Покликаючись на поетичні твори діаспорних митців (О. Ольжича, О. Зуєвського, митрополита Іларіона, Є. Маланюка, О. Лапського й Е. Андіївської), учений аналізує специфіку «тексту в тексті», місце й функції іншотекстових вкраплень у художньому творі, типи й форми інтертекстуальності.

**Другий етап (2003–2008 роки).** Кількісно і якісно його здобутки більші й цікавіші: 6 монографій (Є. Нахліка, П. Рихла, В. Просалової, а також

В. Борбунюк, С. Журби, О. Кобзар), 2 посібники (Л. Біловус), 18 захищених дисертацій і 155 статей. Перша тенденція: значне розширення кола науковців, які системно чи принагідно цікавляться інтертекстуальністю (I етап – 21 особа, II етап – 60 осіб, у цьому переліку дублюються прізвища лише чотирьох науковців). Друга прикмета: значно зростає кількість досліджень інтертексту, написаних на матеріалі української літератури. Із 18 дисертацій: 2 захищені з теорії літератури (кандидатська Л. Біловус, докторська В. Просалової), 16 – з історії літератури (10 з української – за творчістю М. Чернявського, В. Домонтовича, І. Сенченка, Ю. Липи, Н. Королевої, Л. Костенко, В. Дрозда, Р. Іванчука, К. Мотрич, Л. Талалая, І. Калинця, 4 з російської – за творами А. Чехова, О. Купріна, М. Булгакова, Д. Мережковського, 3 пов'язані із західноєвропейською та американською літературами – творами Дж.Г. Байрона, Т.-С. Еліота, П. Целана).

**Леся БІЛОВУС** видала два навчально-методичні посібники [45; 46] за матеріалами кандидатської дисертації. У цих працях вона систематизувала інформацію про основні принципи теорії інтертекстуальності, «специфікуючи її щодо української традиції»; проаналізувала лірику В. Стуса й І. Світличного з погляду вияву в ній різних «модифікацій чужого слова» (ремінісценцій, алюзій, рамкових компонентів). Окреслюючи теоретико-методологічне підґрунтя свого дослідження, авторка значну увагу приділила діалогічній концепції М. Бахтіна, мотивуючи це тим, що теорія інтертекстуальності «розвиває, доповнює та верифікує Бахтінські концепти» [44, с.10]. У дисертації теорія інтертекстуальності, застосована до творчості поетів-шістдесятників, пов'язана з мотивами пам'яті культури, збереження слова, діалектики традиції й новаторства. Послугуючись принципами й поняттями теорії міжтекстової взаємодії, дослідниця робить висновок, що В. Стус та І. Світличний вкладали новий смисл у текст, уже освячений традицією, який володіє власним первинним значенням, і своєрідно це значення верифікували, надаючи мистецькому творові нового звучання, не перекреслюючи старе [44, с.157].

2003 р. вийшла монографія **Євгена НАХЛІКА** «Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики» [364]. Інтертекстуальний підхід, органічно переплетений з ідеями літературної компаративістики<sup>19</sup>, присутній у цьому дослідженні не лише в другому розділі, що має характерний заголовок «Питання рецепції та перцепції. Інтертекстуальні зв'язки

<sup>19</sup> Ця тенденція набула в українському літературознавстві неабиякого поширення. Принагідно варто згадати ще одне шевченкознавче дослідження з інтертекстуальним «ухилом» – недавно захищену докторську дисертацію Олександра Бороня «Джерела, типологія та інтертекст Шевченкових повістей».

(відношення до окремого тексту)», а в усій книзі. Науковець докладніше рефлексує над питаннями про пушкінський вплив на Шевченка, рецепцію Кобзарем творчості Лермонтова, Міцкевича, Красінського, проводить інтертекстуальні дослідження трьох поем – «Дзядів», «Мідного вершника» й «Сну». Є. Нахлік, за його ж твердженням, не є прихильником «жодної модної літературознавчої методології», він лише використовує «їхні певні здобутки (підходи, засоби, поняття, терміни тощо), які надаються до виконання поставленого в роботі завдання» [364, с.9]. Теоретико-методологічні засади дослідження сформовані з урахуванням теорії тексту Ю. Лотмана, теорії інтертекстуальності Ю. Крістєвої, Р. Барта, У. Бройха, М. Пфістера, Ж. Жанетта; водночас науковець відмовляється «від формалістичних крайнощів, пов'язаних з “децентруванням суб'єкта” (Ж. Дерріда), цілковитим знеособленням тексту, усуненням з нього суб'єктивності автора та розчиненням її у текстах-свідомостях» [364, с.9]. Така методологічна позиція актуальна й для цієї студії.

Схожий методологічний підхід покладено в основу новішого дослідження Є. Нахліка – «Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтертекст – контекст» [365]. У цій синтетичній монографії осмислено, узагальнено й підсумовано двохсотлітні здобутки й дискусійні питання в дослідженні літературної спадщини класика. Розгляд його творчості поставлено в широкий західно-, центрально- і східноєвропейський контексти. Особливий інтерес викликають рефлексії дослідника щодо проблеми двотекстовості й тритекстовості «Енеїди». За твердженням Є. Нахліка, «двотекстовість української трагедії розглядається у двох вимірах і відповідно поділяється на два різновиди. Перший виникає на протизаві між двома текстами – античним і трагедійним та зумовлюється наявністю в інтертексті української поеми елементів та слідів Вергілієвого першотексту» [365, с.197], другий «пов'язаний із гіпотезою про зашифрований у ній підтекст» [365, с.204]. Визнано, що ключовим прототекстом «Енеїди» Котляревського була російська переробка Осипова-Котельницького, почасти – твір Вергілія; у питанні про підтекст бурлескно-трагедійної поеми Є. Нахлік заявляє, що «античні події та герої лише епізодично нагадують окремі події та діячів із козацької історії (завдяки навмисним авторським акцентам або самою лише суттю зображеного), а козаками постають час од часу вояки з протиборчих сторін» [365, с.216].

2005 р. **Мирослава ІЗБЕНКО** спробувала узагальнити здобутки українських дослідників інтертекстуальності за перше десятиріччя [206]. У її статті згадані майже два десятки публікацій українських науковців, визначені характерні тенденції розвитку інтертекстології. На думку авторки, до-

слідження українських літературознавців «1) тяжіють до “традиційних” інтертекстуалістів; 2) базовані на постулатах М. Бахтіна, Р. Барта, Ю. Крістєвої, Ж. Жанетта та інших зарубіжних теоретиків інтертекстуальності; 3) мають виразно прикладний аспект дослідження; 4) зосереджують увагу на алюзіях, ремінісценціях і цитаціях міжтворових, а також міжмистецьких; рідше – на інших видах інтертекстуальності; 5) предметом дослідження обирають творчість авторів усіх літературних напрямів і різних часових періодів. Нечисленність інтертекстуальних досліджень поки що не дає підстав називати їх системою» [206, с.33]. Через кілька років українська інтертекстологія збагатилася низкою оригінальних студій, тож твердження про «несистемність» швидко втратило актуальність.

Одне з чільних місць в українській інтертекстології посідає **Віра ПРОСАЛОВА**. У її докторській дисертації [424] уперше в українському літературознавстві досліджується творчість представників Празької літературної школи як цілісний гетерогенний текст, що містить елементи різних дискурсів. Якщо раніше в українській інтертекстології домінував «інтерпретаційний» підхід, то В. Просалову більше цікавлять теоретичні проблеми, взаємозв'язок понять текст, контекст, інтертекст. Матеріали дисертації дослідниця узагальнила в монографії [425], органічно поєднавши два наукові вектори. По-перше, у книзі наведений цікавий матеріал про взаємозв'язки культур, у колі яких виникла Празька літературна школа; про діалог текстів як наслідок міжособистісної комунікації письменників; про взаємодію «свого» й «чужого» в художній практиці авторів. Багатий фактаж, оригінальні інтерпретації текстів мають неабиякий інтерес для дослідників української діаспори. По-друге, у текст органічно інтегрований «теоретичний» дискурс. Авторка узагальнює відомі концепції інтертекстуальності, прагне на цій основі вибудувати власне розуміння феномену.

На думку В. Просалової, інтертекстуальний підхід потребує врахування суттєвих моментів: «По-перше, немає чіткої концепції, яка б давала змогу застосовувати виявлені вченими міркування, теорія інтертекстуальності розпадається на течії, що полемізують між собою; по-друге, погляди самих прихильників інтертекстуального аналізу зазнають помітної корекції, що не повинно лишатися поза увагою дослідників; по-третє, ступінь вияву міжтекстових зв'язків у текстах різний» [425, с.9]. Теоретико-методологічним підґрунтям дослідження є конструктивні ідеї теорії інтертекстуальності, що не зводиться до постструктуралістського тлумачення, «не пов'язується з тезою про “смерть автора”. Вона тлумачиться як спосіб “перечитування” прототексту, загалом усього культурного фонду» [425, с.68]. Продуктивним

видається прагнення не протиставляти існуючі концепції міжтекстової взаємодії, а розглядати їх як «основу для можливого синтезу» [425, с.7].

Традиційною в інтертекстології є теза про визначальний вплив на Ю. Крістеву ідей М. Бахтіна й Ф. де Соссюра. В. Просалова натомість акцентує увагу на ідеях Празького лінгвістичного гуртка [425, с.50-51]. На думку дослідниці, цей вплив варто розглядати не в площині запозичень, а як імпульс, що привів до генерування нових ідей. Авторка не намагається створити власну універсальну класифікацію типів і форм міжтекстової взаємодії, слушно підкреслюючи, що «в процесі аналізу творів не завжди чітко розмежовуються різні типи інтертекстуальних зв'язків, оскільки їх функціонування призводить до нівеляції відмінностей» [425, с.70]. Продуктивним у цьому дослідженні є виявлення й аналіз у творчості пражан запропонованих Ю. Лотманом структур «тексту в тексті» й «тексту про текст». Дослідницька увага сфокусована на окремих видах паратекстуальності, інтерпретації інваріантних мотивів, їх співвіднесеності й взаємодії, взаємозв'язках між текстами в межах циклу / збірки, архетипних образах, ритуальних праформ, автоінтертекстуальності.

Студії цієї авторки мають високу оцінку наукової громадськості. І. Дзюба підкреслив її поважну методологічну підготовленість, недогматичність думки й професійну зрілість. На думку авторитетного науковця, «конкретний аналіз творчості “пражан” (в індивідуальному доробку кожного і в цілості явища) на рівні виявлення інтертекстуальної взаємодії в різних її формах та обсягах, у контекстах “власних”, “чужих”, групових, іншогрупових, зрештою, позалітературних, дає можливість розкрити складність функціонування групи і глибину включеності кожного її члена в загальноінтелектуальний процес своєї доби. І, зрозуміло, сприяє глибшому осмисленню цієї непересічної сторінки в історії української літератури» [144].

В. Просалова належить до тих науковців, у яких інтерес до проблем інтертекстуальності не вичерпується після захисту дисертації. Із 2007 р. дослідниця керувала науковою держбюджетною темою «Інтертекстуальні та комунікативні аспекти художнього тексту і їх літературознавча інтерпретація»; у 2011–2014 рр. координувала роботу за науковою держбюджетною темою «Інтертекстуальність / інтерсуб'єктність: специфіка їх художньої реалізації у цілісності літературного твору». 2010 р. вона разом з **Оленою БЕРДНИК** видала монографію «Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти» [422]. У цій книзі висвітлено проблему інтертекстуальності й рецепції художнього слова, конкретизовано категоріальний апарат міжтекстових студій, уточнено семантику літерату-

рознавчих понять «художній текст», «дискурс», «інтертекст», «метатекст», «метатроп». На підставі узагальнення й систематизації розроблених типологій запропоновано модель інтертекстуального аналізу художнього тексту, схарактеризовано сферу застосування ідей інтертекстуальності. Увагу приділено аналізу концепцій, які дозволяють розглядати українську літературу в тісних контактах з іншими літературами – як невід’ємну ланку світового культурного процесу.

У першій частині монографії В. Просалова спирається на матеріали попереднього дослідження, доповнюючи їх рефлексіями про інтермедіальність як вияв міжмистецької взаємодії, переклад у системі міжлітературних контактів. На окрему увагу заслуговує проблема висвітлення інтертекстуальності в контексті порівняльних літературознавчих студій. На думку дослідниці, «концепція інтертекстуальності перетинається з проблематикою порівняльного літературознавства, їх взаємозв’язок двоякий: з одного боку, ідея, що кожний текст виявляється місцем перетину інших, накладається на предмет компаративних досліджень, з іншого – зумовлює потребу нового літературознавчого інструментарію, здатного адекватно реагувати на різноманітну творчу практику, що нерідко характеризується суперечливістю тенденцій» [422, с.85]. Окреслюючи можливості інтертекстуального підходу, авторка застерігає від спроб надати йому універсального значення й зазначає, що його продуктивність полягає в тому, що він «дозволяє простежувати як тексто-, так і смислотворчі процеси, однак потребує подальшої розробки і вдосконалення: уніфікації багатьох понять, розробки гнучкої й зручної класифікації інтертекстуальних елементів» [422, с.86]. Це завдання постає перед дослідниками інтертекстуальності на третьому етапі.

Друга частина видання містить виклад наукових концепцій О. Бердник, пов’язаних із рецептивними аспектами інтертекстуальності. Авторка репрезентує концепцію «трилогу» між автором, реципієнтом та естетичним об’єктом під час дешифровки реципієнтом знакового матеріалу, що маніфестує авторський твір. Центральним концептом дослідження О. Бердник є метатекст (а також суміжні терміни: метаоповідь, домінуючий код, метатекстовий елемент), що осмислюється як філологічне й спеціальне теоретико-літературне поняття, як категорія металінгвістики, подається історія його застосування, тлумачення представниками різних шкіл.

Помітне місце в українській інтертекстології має також докторська дисертація [442] й монографія **Петра РИХЛА** «Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст» [441]. Теорія інтертекстуальності, запроваджена Ю. Крістєвою й розвинута в працях Ж. Дерріди, Ж. Старобінські, У. Еко, М. Жанетта, розглядається в книзі українського науковця у зв’язку

з обґрунтованою М. Бахтінім і М. Бубером та втіленою в поезії О. Мандельштамом теорією діалогічності, що стала основою целанівської поетологічної концепції. Як зазначає дослідник, «поезія Целана акумулює в собі інтертекстуальні вкраплення у формі лексичних і образних запозичень, формальних паралелей, ремінісценцій, алюзій, прихованих і явних цитат, проте майже за кожним віршем поета стоїть конкретний імпульс як фактор літературної інтерактивності. Власне, й цитати сприймаються ним як фрагменти дійсності. Умонтовані в інший текстовий корпус, вони піддаються своєрідній ревізії, випробовуються на придатність у новому контексті» [441, с.9].

Магістральним напрямом цього дослідження була характеристика інтертекстуальних зв'язків Целанової поезії з європейською й американською літературою, водночас, авторові вдалося органічно інтегрувати в текст теоретичні засновки, пов'язані з різними аспектами функціонування інтертексту. Зауважуючи, що останнім часом явище міжтекстової взаємодії почало стрімко розширювати свої термінологічні межі й розгалужуватися на велику кількість видових понять, П. Рихло підтримує тезу про потребу розмежування «широкого» й «вузького» розуміння інтертекстуальності в сучасній науці: «Поняття інтертекстуальності часто розширюють до глобального й універсального значення, коли практично “кожен текст є інтертекстом”. Така тоталізація феномену призводить до розмивання самого терміну, коли ним уже дуже важко оперувати при дослідженні літературних явищ. Тому прийнятнішою для аналізу й інтерпретації текстів є не глобальний тип інтертекстуальності, а її герменевтична, дескриптивна модель, у якій це поняття зводиться до свідомих, інтенційованих і маркованих зв'язків» [441, с.27].

Застосування інтертекстуального методу до творчості П. Целана продиктоване природою поетичного обдарування митця. Як слушно зауважує П. Рихло, «виняткова чутливість Целана до художніх феноменів німецької та світової літератури, його відкритість до діалогу, здатність поета вбирати в себе імпульси й флюїди чужих культур забезпечили його творчості амплітуду інтертекстуальних та інтеркультурних зв'язків, яка за своїм розмахом не має собі рівних у європейській ліриці 20 ст.» [441, с.545]. Дослідник фіксує продуктивні контакти поета з німецькою літературою (в орбіту його зацікавлень потрапили барокові поети, Новаліс, Жан-Поль, Гельдерлін, Бюхнер, Гайне, Рільке, Георг, Тракль, Гофмансталь, Кафка), з іншими національними літературами (насамперед румунською, французькою, російською, англо-американською), а також із міфологічною та релігійно-містичною єврейською традицією. За висновком дослідника, П. Целан не лише



цитує класиків, він «конструює свій паралельний космос, що складається з уламків і блоків, шифрів і кодів світової культури, які утворюють духовну ауру навколо паризького самітника й нерідко постають в його свідомості реальнішими за об'єктивне буття» [441, с.19].

У контексті аналізованої проблеми вартою уваги видається й кандидатська дисертація [59] та монографія [58] **Валентини БОРБУНЮК**. На початку першого розділу авторка презентує теоретичні аспекти вивчення проблеми інтертекстуальності, множинність поглядів на цей феномен. Згадуючи побіжно концепції західноєвропейських та американських дослідників, В. Борбунюк вибудовує свою дослідницьку стратегію переважно на працях «вітчизняних науковців» (щоправда, до цієї категорії потрапляють не українські, а російські вчені). У поле дослідницької уваги В. Борбунюк потрапляють також теорія пам'яті, вчення про прецедентні тексти (Ю. Караулова), спроби класифікації інтертекстуальних вкраплень.

Певний інтерес у межах досліджуваної проблеми становлять також дисертації Олени Кобзар, Інни Пономаренко, Наталії Ротової, Тетяни Белімової, Інни Вальченко, Світлани Киричук, Ганни Новикової, Наталії Маніч, Світлани Негодяєвої, Наталії Соценко, Лариси Статкевич, Катерини Усачової, Тетяни Пашняк, Тетяни Кулініч.

За 2003–2008 роки було опубліковано 155 статей, із них: у 19 актуалізуються «теоретичні» аспекти інтертекстуальності, у 3 репрезентована «історія» питання, у 83 проаналізована специфіка інтертексту на матеріалі творчості українських письменників (літератури XIX ст., доби «розстріляного відродження», діаспорного письменства, творчості дисидентів; інтерес до сучасної української літератури фрагментарний), 16 статей пов'язані з російською літературою, привертає увагу значне зростання дослідницької уваги до західноєвропейського й американського письменства – 31 стаття (об'єктом наукових студій була творчість Дж.Г. Байрона й Е. Спенсера, Т.С. Еліота й А. Мердок, П. Целана й Е. Йонеску). За п'ять років інтертекстуальні студії стали органічною ланкою українського літературознавства. У підручнику з порівняльного літературознавства для вищих навчальних закладів проблематиці інтертекстуальності відводиться окремий розділ [66], у якому В. Будний і М. Ільницький реферують інформацію про становлення категорії інтертекстуальності, типи міжтекстової взаємодії, форми інтертекстуальності.

**3. Третій етап (2009 р. – донині).** Розгортання інтертекстуальних студій в Україні після 2009 р. мало свої особливості. Найперше, варто вказати на розширення наукової оптики. В. Просалова підкреслює: «Якщо первісно інтертекстуальний аналіз використовувався лише для дослідження

художніх текстів, то останнім часом його застосування поширюється на тексти інших комунікативних систем, адже інтертекстуальність притаманна багатьом дискурсам: науковому, публіцистичному, політичному, масово-інформаційному та іншим» [422, с.87]. Важливим завданням, яке постало перед дослідниками в цей час, було моделювання ефективної методології інтертекстуального дослідження. На думку С. Потапенко, «сьогодні літературознавці охоче вдаються до інтертекстуального аналізу окремих прозових [див.: 5; 8; 27; 35 та ін.] і поетичних [див.: 11; 31] творів; натомість не так багато власне теоретичних досліджень, які б унесли ясність у доволі заплутану сьогодні теорію інтертексту. Щоправда, часом створюється враження, що деякі дослідники вдаються до терміна інтертекстуальність так собі знічев'я, заради моди абощо. (...) Тому одне з основних завдань дослідника інтертекстуальності сьогодні – намагатися звузити предмет вивчення, окреслити межі інтертексту, аби не розсіюватися в термінологічних новотворах, а працювати оперативно і плідно» [418, с.50-51].

Реалізації вказаних завдань сприяла докторська дисертація **Мар'яни ШАПОВАЛІ**. Найперше варто зауважити масштабність цієї інтертекстуальної студії: об'єктом дослідження є 93 драми 45 авторів (у більшості дисертацій науковці вивчали інтертекстуальність на прикладі творчості одного письменника або навіть одного твору, на той момент винятком були праці В. Мацапури й В. Просалової, про які йшлося раніше). Залучення такого значного текстового матеріалу дозволило зробити обґрунтовані переконливі висновки не лише про специфіку ідіостилів окремих митців (М. Куліша, І. Кочерги, Я. Мамонтова, Остапа Вишні, І. Костецького, Ю. Тарнавського, В. Сердюка), а й про специфіку інтертекстуального дискурсу в українській драматургії ХХ ст. Після 2009 р. такий підхід став звичним (на цей момент таких дисертацій захищено 8). Другий важливий аспект: в українській інтертекстології превалює увага до епічних творів (22) і лірики (17 дисертацій). Драматургія була об'єктом вивчення в шести дисертаціях, написаних на матеріалі російської літератури – творчості О. Блока (М. Самсонова, 2002), М. Булгакова (О. Кобзар, 2005), А. Чехова (В. Борбунюк, 2006), М.Гумільова (С. Колосова, 2012), Ф. Сологуба (А. Трофімова-Герман, 2018). На цьому тлі докторська дисертація М. Шаповал виглядає як закономірне повернення до власного літературного поля.

По-третє, аналізована наукова студія прикметна тим, що в ній актуалізуються здебільшого теоретичні, а не історико-літературні проблеми. Указуючи на ті нагальні питання, які постали перед вітчизняною інтертекстологією (дискусійність багатьох положень, неунормованість термінології), дослідниця запропонувала конкретні шляхи їх розв'язання. Слушною

є пропозиція застосовувати модель вузької впізнаної інтертекстуальності [656, с.46], адже «в межах широкої концепції, яка стосується швидше стихії дискурсу, аніж тексту, виявляються недосяжними навчальні й утилітарні цілі, які рано чи пізно постають перед фахівцем як транслятором наукового знання» [657, с.14]. Про інтертекстуальність пропонується говорити тоді, коли сам автор вияскравлює взаємодію між текстами, робить її досяжною для читача за допомогою специфічних засобів, а читач, зі свого боку, у процесі інтерпретації через інтертекстуальні відсилання осягає авторську інтенцію.

Доречною видається пропозиція М. Шаповал (підтримана в цій монографії) застосовувати в літературознавчій інтертекстології терміни, запозичені з лінгвістики (дискурс, інтекст, інтертекст, інтертекстема, прецедентність). Дослідниця констатувала: «Це дуже рідко трапляється у теперішніх дослідженнях, можливо, з причини досить жорсткої спеціалізації та послідовного культивування сепаративних тенденцій, чого давно немає у середовищі тих шкіл і напрямів, які здаються нам орієнтиром сучасної критичної думки. Ймовірно, застосування хоча б найзагальніших здобутків мовознавства дозволить теорії літератури рушити новими шляхами у дослідженні літературного тексту» [657, с.10]. Ще однією цінною прикметою аналізованого дослідження є те, що в ньому розроблена оригінальна класифікація інтертекстуальних елементів, що включає: 1) відношення співіснування у семантичних (мотиви, персонажі, образи, сюжети, колаж), стилістичних (цитати, алюзії, ремінісценції, плагіат, центон) та кодових (топоси, крилаті слова) формах; 2) відношення деривації (запозичення прийому, парафраза, наслідування, пародія, травестія, стилізація, пастиш) [656, с.67-69]. Дослідниця не лише запропонувала чітку диференціацію цих термінів, а й вказала на специфіку їх функціонування в драматургічному творі.

Є в роботі М. Шаповал і дискусійні твердження. Зокрема, дослідниця доводить, що «інтертекстуальність є мірою художності твору, оскільки в ній знаходить вираження механізм збереження та нагромадження культурної інформації, котрий через під'єднання до інтертексту виключає вузьке тенденційне прочитання, зумовлене художніми смаками конкретної епохи» [657, с.32]. У цьому питанні я солідаризуюся з А. Ткаченком, який стверджує: ці тези звучать «не безперечно, принаймні вельми дискусійно. Адже, з одного боку, можна оснастити текст масою цитат, асоціацій, алюзій (натяків), зовнішніх і внутрішніх перегуків з іншими текстами, але він не стане твором у первинному сенсі цього слова, а, позбавлений живої крові, елегії душі й пристрасті, буде кволим, анемічним, нехудожнім. (...) А з другого боку, є чимало високохудожніх творів, що постали не внаслідок

діалогу чи полілогу з іншими особами, їхніми текстами, а завдяки авторському “самособоюнаповненню” (В. Стус), його взаєминам із “первинною дійсністю”» [562, с.33-34]. Ступінь інтертекстуальної активності твору не пов’язаний так жорстко й однозначно з мірою художності, це лише прикметна ознака письменницького стилю, що вказує на схильність до «діалогу» з вітчизняною й зарубіжними літературами.

Оригінальним підходом до проблем інтертекстуальності позначена докторська дисертація **Ганни ВІВАТ** [78]. Дослідницька оптика спрямована на вивчення парадигмального характеру інтертекстуальних контактів художнього світу й множинність інтертекстуального дискурсу поетів-дисидентів (авторка аналізує стильову й звукову організацію міжтекстових і внутрішньотекстуальних зв’язків, традиційний сюжетно-образний матеріал, науково-філософське підґрунтя, жанровий рівень інтертексту, оніричну інтертекстуальність, інтермедіальність і паратекстуальні зв’язки). Новаторська методологічна пропозиція Г. Віват у тому, що вона застосовує до аналізу інтертекстуального поля (загалом для дослідження філологічних явищ) теорію реляцій, синергетику, поняття «ноосфера», фрактальність тощо.

Не задовольняючись існуючими таксономіями інтертекстуальних вкраплень, дослідниця пропонує власну класифікацію, вибудовану з урахуванням теорії множин і теорії реляцій. Пропозиції дослідниці видаються цікавими й перспективними, однак деякі тези виглядають небезсумнівно. Так, Г. Віват вважає інтермедіальність одним із різновидів інтертекстуальності; в окрему групу інтертекстем виокремлює «єдиниці вимірювання, геометричні фігури, фрактальні структури, числові кореляти, стрілу часу та інші поняття у метафоричному просторі дисидентів» [78, с.31]. Не зовсім вдалими видаються й окремі термінологічні новотвори на кшталт «інтертекстосвіт» чи «фольклорідна інтертекстуальна практика». Утім це лише окремі нюанси, які не можуть загінити безперечною оригінальністю цього дослідження.

Кількісні осяги цього етапу в розвитку української інтертекстології більш ніж переконливі: 10 монографій, 2 посібники, 25 захищених дисертацій (із них – 6 докторських), 225 статей. Коло науковців, які цікавляться інтертекстуальною проблематикою, ще більше розширюється (у покажчику статей за 2009–2018 рр. зафіксовані прізвища 150 дослідників). Ще більше розширюється поле дослідницьких зацікавлень. У дисертаціях, написаних на матеріалі української літератури, об’єктом дослідження стала творчість Т. Шевченка (С. Нахлік, О. Боронь), М. Хвильового (Т. Бондарева), Д. Гуменної (Т. Николук), О. Бердника (С. Олійник), українська лірика II пол. XX – поч. XXI ст. (Л. Золотоноша, О. Пухонська, Ю. Починок), польська й

українська польськокомовна проза XVII ст. (С. Сухарева). У російській літературі вивчався інтертекст у творах О. Купріна (М. Даракчі), М. Гумільова (С. Колосова), Ф. Сологуба (А. Трофімова-Герман), І. Шмельова (Є. Коршунова), О. Кушнера (Л. Ячник), С. Кржижановського (М. Єр'оміна-Чащина), О. Седакової (М. Звєгинцова), М. Рахліної (Я. Галаган), у європейській та американській – у доробку Л. Стаффа (Е. Циховська), А. Мердок (О. Левченко), Й. Рота (Т. Монолатій), А. Жіда (Т. Динниченко). У масиві журнальних публікацій зростає питома вага «теоретичних» рефлексій (33 статті), у 5 публікаціях розкриті «історичні» аспекти; традиційно найчисленнішим є блок статей з української літератури (121 публікація, присутньо збільшилася кількість досліджень, написаних на матеріалі сучасної української літератури – творів Ю. Андруховича, В. Даниленка, Л. Дереша, Марини й Сергія Дяченків, Ю. Издрика, М. Кіяновської, Г. Пагутяк, Є. Пашковського, Г. Тарасюк, В. Шкляра та ін.), російська – 25 статей, європейська й американська – 40 розвідок. Інтертекстуальність і нині перебуває в центрі дослідницької парадигми сучасного вітчизняного літературознавства.

## **1.2. Теоретичні виміри інтертекстуальних студій: ключові проблеми термінології**

«Дискурс», «інтертекст», «інтертекстуальність» виглядають нині як терміни-фантоми, які дослідники щоразу наповнюють конкретним змістом залежно від власних переконань і теоретичних засад. З огляду на те, що вони набувають різних (інколи – взаємозаперечних) варіантів інтерпретації, виникає необхідність конкретизувати дефініції, які є засадничими в дослідженні інтертекстуальних вимірів українського письменства 1920-х років.

**Дискурс чи «дискурс»?** Вивчення «дискурсу» (у широкому розумінні – як аргументованого усного чи писемного обговорення будь-якої теми, у якому предметом дискусії стають, зокрема, способи аргументації) має давню традицію. Зазвичай у цьому контексті фігурують філософський трактат Р. Декарта «Discours de la methode pour bien conduire sa raison, et chercher la verité dans les sciences»<sup>20</sup> (1637), а також праці інтелектуалів XVII–XVIII ст. (Г. Галілея, Г. Ляйбніца, К. Вольфа та ін.). У класичній філософії дискурсивне мислення (що розгортається через послідовність понять і суджень) протиставляється інтуїтивному. У науковій практиці XX ст. «дискурс» набув статусу міждисциплінарного феномена: спершу це поняття було опорним у філософії й лінгвістиці, згодом його дослідницьке поле

<sup>20</sup> Назва твору зазвичай скорочується – «Discours de la methode» (у перекладі – «Дискурс про метод» або «Міркування про метод»).

охопило низку інших гуманітарних наук, предмет яких безпосередньо чи побіжно пов'язаний із функціонуванням мови (стилістику, риторичку, семіотику, літературознавство, соціологію, антропологію, культурологію, логіку, етнологію, психологію, політологію, журналістику). До найвідоміших дослідників дискурсу належать З. Харріс (представник власне лінгвістичної традиції), французькі структуралісти й постструктуралісти (А. Греймас, Ж. Дерріда, Ю. Крістева, М. Пешьо, М. Фуко та ін.) [див. докл. 475], німецький філософ і соціолог Ю. Хабермас та його послідовники. Розмитість семантики зумовила значну кількість підходів до його визначення й вивчення.

«Дискурс» у лінгвістиці. У сучасному мовознавстві термін «дискурс» (від лат. «discursus» – рух, бесіда) має низку різних (почасти суперечливих) трактувань, які швейцарський лінгвіст П. Серіо звів до восьми позицій<sup>21</sup>: «1) еквівалент поняття “мовлення” в сосюрівському розумінні, тобто будь-яке конкретне висловлювання; 2) одиниця, за розміром більша за фразу, висловлювання в глобальному розумінні; те, що є предметом дослідження “граматики тексту”, котра вивчає послідовність окремих висловлювань; 3) у межах теорії висловлювання або прагматики “дискурсом” називають вплив висловлювання на його одержувача і його внесення в “ситуацію висловлювання” (що має на увазі суб'єкта висловлювання, адресата, момент і певне місце висловлювання); 4) за умови спеціалізації значення “дискурс” означає бесіду, що розглядається як основний тип висловлювання; 5) у Бенвеніста “дискурсом” зветься мовлення, привласнюване мовцем, на противагу до “оповіді”, яка розгортається без експліцитного втручання суб'єкта висловлювання; 6) інколи протиставляється мова й мовлення (langue / discourse) як, з одного боку, система мало диференційованих віртуальних значимостей і, з другого, як деверсифікація на поверхневому рівні, пов'язана з розмаїттям застосувань, притаманних мовним одиницям. У такий спосіб розрізняється дослідження елемента “у мові” і його дослідження “у мовленні”; 7) термін “дискурс” часто застосовується для позначення системи обмежень, які накладаються на необмежену кількість висловлювань з огляду на певну соціальну чи ідеологічну позицію. Так, коли йдеться про “феміністський дискурс” чи про “адміністративний дискурс”, розглядається не окремий приватний корпус, а певний тип висловлювання, що сприймається як притаманний феміністкам чи адміністрації; 8) за традицією А.Д. визначає свій предмет дослідження, розмежовуючи висловлювання й дискурс» [475, с.26-27].

<sup>21</sup> Обсяг цієї цитати надто великий, але вона варта згадки як приклад вичерпної експлікації лінгвістичних дефініцій аналізованого поняття.

На думку О. Селіванової, із указаних дефініцій найпродуктивнішими й найдоречнішими є чотири: а) дискурс як текст, висловлювання, занурені в певну соціокультурну ситуацію [466]; б) дискурс як комунікативна подія, що регулюється стратегіями й тактиками учасників [466]; в) отожднення дискурсу з мовленням, переважно усним; г) дискурс як тип дискурсивної практики, що «являє собою комунікативно-прагматичний взірець мовленевої поведінки, яка протікає у певній соціальній сфері, має певний набір змінних: соціальні норми, взаємини, ролі, конвенції, показники інтерактивності й т.д.» [466].

Сучасні українські лінгвісти тлумачать дискурс здебільшого як складне комунікативне явище, котре включає, окрім тексту, екстралінгвістичні фактори (знання про світ, думки, установки, цілі адресанта), необхідні для розуміння тексту. Є. Грищенко вважає релевантною таку систему ознак, що характеризують поняття: «*Дискурс як комунікативний процес*, діалог, у якому відбувається обмін інформацією між учасниками спілкування – адресантом й адресатом; процес, на який впливають як власне лінгвістичні, так і екстралінгвістичні фактори; як *структура*, яка включає певні одиниці, що сприяють кодуванню й декодуванню знання; дискурс як *система*, в яку входять різні види дискурсивних практик; дискурс як *особливий спосіб презентації й бачення світу*; дискурс як *особлива “мова” й світ*, який зберігає, передає й трансформує інформацію, застосовуючи свої дискурсивні одиниці, категорії й правила; дискурс як *вираження і прояв національної ідентичності*» [124].

*Тематична класифікація типів дискурсу.* Представники різних галузей гуманітаристики пропонують різні таксономії дискурсів, залежні від особливостей функціонально-діяльнісного тлумачення терміну. Так, І. Шевченко й О. Морозова визначають наступні критерії розрізнення типів / підтипів дискурсу: 1) за формою (усний / письмовий); 2) за видом мовлення (монологічний / діалогічний); 3) за адресатом спрямування (інституційний / персональний); 4) з огляду на різні настанови й комунікативні принципи (аргументативний, конфліктний, гармонійний); 5) за соціально-ситуативними параметрами (політичний, адміністративний, юридичний, військовий, релігійний, медичний, діловий, рекламний, педагогічний, спортивний, науковий, електронний, медійний тощо); 6) за різноманітними характеристиками адресанта й адресата (соціально-демографічний критерій – дитячий, підлітковий, людей похилого віку, жіночий, чоловічий, мешканців міста / села, соціально-професійний – моряків, будівельників, шахтарів, соціально-політичний – комуністів, демократів тощо); 7) за функціональним та інформативним складниками (емотивний, оцінний, директивний, фатичний);

8) за критерієм формальності / змістовності у функціонально-стильовому аспекті відповідно до жанрів і реєстрів мовлення (художній, публіцистичний, науковий тощо, офіційний та неофіційний) [661]. Як зазначає О. Грищенко, у центрі уваги лінгвістів нині перебуває більше 150 різних типів дискурсів.

«Дискурс» у літературознавстві. Літературознавці (передовсім у Франції, США, Канаді) застосовують цей термін у розробці риторичних аспектів художньо-естетичної комунікації, літературної рецепції, її місця в компаративістиці [304, с.47]. Перенесення поняття в дослідницьке поле науки про літературу супроводжувалося закономірними семантичними зсувами. На думку російського дослідника Ю. Руднева, для літературознавців продуктивними є три з восьми значень терміну «дискурс», наведених П. Серіо, – перше, третє й сьоме. Спираючись на них, дослідник пропонує власну дефініцію: «Дискурс – певний вимір тексту у вигляді ланцюга-комплексу висловлювань (тобто певний процес та наслідок мовленнєвого (комунікативного) акту, який передбачає внутрішні синтагматичні та парадигматичні відношення між системотворчими формальними елементами та виявляє прагматичні ідеологічні установки суб'єкта висловлювання, які обмежують потенційну невичерпність значень тексту)» [450]. Ю. Черняк підкреслює, що упродовж трьох останніх десятиліть сформувалося декілька функціональних традицій використання терміну. Кожна з них «актуалізує певний спектр семантичного поля самого поняття, причому дискурс постає як форма оприявлення взаємодії літературного феномена (від художнього концепту, мотиву, твору, авторського доробку до літератури певного періоду, певної культурної спільноти чи світової літератури в цілому) з найрізноманітнішими нелітературними практиками. До останніх правомірно відносити ідеологію (дискурс влади у творчості певного письменника), релігію (пуританський дискурс в американському романтизмі), культуру в найширшому сенсі (постмодерністський дискурс, ніцшеанський дискурс у модернізмі, наполеонівський дискурс в романтизмі, шекспірівський дискурс)» [650, с.98].

Ф. Бацевич доводить, що літературний дискурс є одним із найстаріших [28]. На думку О. Поветьєвої, художній дискурс<sup>22</sup> можна розглядати як діалог автора з читачем і художнього тексту з іншими текстами за посередництвом системи образів, що «захоплює у свою сферу культурні, естетичні, соціальні й світоглядні цінності, фонові знання, знання про світ і ставлення до дійсності, систему переконань / уявлень / вірувань / почуттів і являє со-

<sup>22</sup> Дослідниця застосовує поняття «художній дискурс», однак із наведених міркувань зрозуміло, що насправді йдеться про літературний дискурс.



бою спробу викликати в читача певну емоційну реакцію, напругу між світоглядами в їхньому діалозі згоди, повної або часткової незгоди» [407, с.7]. До групи дискурсивних практик, пов'язаних із літературою (літературознавством, фольклором), дослідники відносять: художній (В. Бурбело, Р. Комар, О. Островська), літературний, літературознавчий, літературно-критичний (Р. Бубняк), поетичний Д. (В. Карасик, О. Колесник), Д. формалізму, наратора (І. Бехта), казковий, фантастичний, гумористичний, притчовий, травелогу, метафоричний, фольклорно-обрядовий, Д. особистості письменника, символізму, постмодерну, перекладацький тощо.

Усі ці дискурси Ю. Черняк пропонує поділити: за принципом структурування – на *ізоморфні* (яким притаманний низький рівень інтертекстуальності та інтердискурсивності) й *поліморфні* (які характеризуються багатовимірною інтертекстуальністю, гетерогенністю, розгалуженістю й ускладненістю» [651, с.6]; з огляду на характер базового концепту – на *загальнокультурні* й *власне літературні*. Для загальнокультурних базовим є «певний філософський (світоглядний), онтологічний, естетичний чи інший позалітературний концепт, який знаходить осмислення і розвиток у літературній творчості письменників і оприявлюється в художніх текстах»; до другої групи віднесені дискурси, «базові концепти яких генетично укорінені безпосередньо в літературі. Такі дискурси можна поділити на авторські, біля витоків яких стоїть творча особистість, та текстові, чії базові концепти сформовані певним художнім образом (гамлетівський дискурс), мотивом (фаустівський дискурс), а інколи навіть афористичним висловом автора (“To be or not to be?”)» [650, с.99].

В українському літературознавстві термін «дискурс» активно експлуатується, починаючи з 1990-х років. У цьому контексті варті згадки праці С. Павличко [381; 382]. Констатуючи широку традицію вивчення «дискурсу» (від Р. Декарта до М. Фуко), дослідниця констатувала: «Сьогодні структуралізм і постструктуралізм уже стали частиною історії філософії та теорії літератури, однак “дискурс” належить до найплідніших понять, що залишилися від них у спадок» [381, с.21]. На думку І. Папуші, важливість наукової студії С. Павличко полягає в тому, що вона «чи не вперше в українському літературознавстві експлікувала поняття / термін “дискурс” до потреб вивчення літературно-критичних матеріалів, які стосувалися концепту “модернізм”» [304, с.60-61]. Підкреслюючи, що дискурс модернізму виник як антитеза до народництва, С. Павличко наголошує, що він не є однорідним і включає дискурси європеїзму, сучасності, інтелектуалізму, антинародництва, індивідуалізму, фемінізму, зняття культурних табу, деканонізації, формалізму тощо [381, с.22].

Т. Гундорова презентувала модерністський дискурс як онтологію, утопію й риторику нової словесної творчості. У її інтерпретації це поняття мислиться як «спосіб висловлювання, що виникає на взаємодії між окремим словом і цілим текстом, конституюється індивідуальним мовленням і його контекстуальними значеннями, переводить семіотично-нарративні структури в дискурсивні. Дискурс поєднує смисл і письмо, знання і його артикуляцію, текст і ритміко-біологічні матриці» [128, с.40]. У лінійці «більш-менш однорідних понять» (дискурс, дискурсивна практика, дискурсія) авторка віддає перевагу останньому, що пов'язує мову, мислення й буття: «По-перше, дискурсія є сукупністю різних мовних практик, у яких і за допомоги яких розгортається модерністська неklasична свідомість. По-друге, дискурсія виражає форми свідомості не абстрактно й ідеально, але через співвіднесеність їх із самим буттям (...) По-третє, дискурсія фіксує зростання автономності мови і її матеріалізацію, коли мовлення перетворюється на словесну утопію, з одного боку, й водночас на матеріальний фетиш, що не дозволяє прорватися поза знакову оболонку слова до символу, з другого боку. В цілому ж ідеться про нове розуміння мови (...) По-четверте, дискурсія не лише фіксує свідомий раціональний процес утворення смислів, але й маркує сліди несвідомого або прихованого значення» [128, с.40-41]. У своєму дослідженні авторка визначає й аналізує культурологічний, естетичний, художній, модерністський, психоаналітичний, екзистенціальний, утопічний, еретичний дискурси. Після виходу друком праць С. Павличко й Т. Гундорової зазначене поняття стало традиційним у термінологічній парадигмі сучасного українського літературознавства. Для прикладу, воно фігурує в розвідках С. Філоненко [602], О. Сухомлинова [549], Ю. Черняка [651] та ін.

*Дискурс та інтертекстуальність.* З огляду на те, що до формування дискурсивного аналізу були причетні дослідники, чий імена традиційно асоціюються з інтертекстуальними студіями (Ю. Крістева, Р. Барт, Ж. Жанетт та ін.), взаємозв'язок понять «дискурс» та «інтертекстуальність» видається неминучим. П. Серіо з цього приводу занотував: «Методологічний апарат А.Д. збагатився завдяки знайомству з працями Ролана Барта, Емілія Бенвеніста й Жерара Женетта ще до розквіту теорії висловлювання в середині 70-х років. Стало зрозуміло, що в дискурсі являє значний інтерес вивчення “цітації”, повторюваності чужого мовлення, його відхилення, його зміни, так само як вивчення аргументаційних стратегій експліцитного й імпліцитного характеру» [475, с.31]. Найчастіше дискурс розглядається як ширше поняття, а інтертекстуальність – як його складник чи властивість. Так, Н. Феркло для комплексного вивчення дискурсу пропонує аналізувати

сім текстових аспектів: 1) словник (лексичний склад); 2) граматику; 3) когезію; 4) структуру тексту; 5) «вплив»; 6) «когерентність» текстів; 7) «інтертекстуальність» та «інтердискурсивність» [699].

О. Селіванова й О. Переломова трактують інтертекстуальність як системотвірну текстово-дискурсивну категорію. Зокрема, О. Селіванова пише про «характеристику основних текстово-дискурсивних категорій і підкатегорій: універсальних і факультативних, а також мовні засоби їх репрезентації (наприклад, показники різних типів зв'язності, членованості, референційності, *інтертекстуальності*, образності тощо)» [466]; а О. Переломова доводить, що інтертекстуальність є неодмінною умовою існування художнього дискурсу. Поняття «дискурс» й «інтертекстуальність», на думку дослідниці, пов'язані через феномен комунікації: «Інтертекстуальність набуває конкретного втілення в різноманітних видах і формах міжтекстової взаємодії, специфіка яких визначається функціонально-стилістичною належністю текстів, а також їх типологічними особливостями всередині однієї сфери комунікації. Однією з найважливіших категорій комунікації є дискурс» [396].

С. Смольников доводить: «Найбільш важливою категорією дискурсу можна вважати інтертекстуальність. Дискурс усного прозового тексту, який відображає стереотипні установки, оцінки, логіку оповіді, не обмежується рамками одного оповідання, він включає інші попередні тексти, обмін думками...» [527, с.40]. Н. Іванов називає інтертекст «генератором культурного й мовного дискурсу. Під дискурсивністю ми розуміємо відношення лінійності, континуальності, яке є внутрішньою властивістю будь-якого тексту – властивістю, що визначає порядок його актуального (смыслового й виражального) розгортання. Інтертекст – штучно створюване відношення лінійності, дискурсивності між різними текстами. Інтертекст породжує синергетику текстів у культурі, творить єдиний стилістичний, жанровий, тематичний і т.д. простір у культурі й мові» [195, с.46]. Ю. Черняк пише про інтертекстуальність та інтердискурсивність як характеристики, властиві кожному дискурсу [650, с.98]. Ці міркування не вичерпують проблему зв'язку / відштовхування понять «дискурс» та «інтертекстуальність», а лише означають її. Однак це має стати об'єктом окремого дослідження.

*Інтертекстуальний дискурс.* Паралельно з поняттями «інтертекст», «інтертекстуальність» у дослідження науковців інтегрувався й термін «інтертекстуальний дискурс». У зарубіжній гуманітаристиці він застосовується в різних галузях, зокрема в студіях моди [721], соціальних комунікаціях [739], літературознавстві [700; 727], а найширше – у біблієзнавстві [748; 751]. В українській філології термін-неологізм «інтертекстуальний

дискурс» увійшов у науковий обіг недавно. Так, О. Грищенко в загальній класифікації згадує й *інтертекстуальні* (прецедентні й вторинні) дискурси [124]. Цей термінологічний новотвір фігурує в заголовку докторської дисертації Г. Віват [78], присвяченої множинності інтертекстуального дискурсу поетів-дисидентів. На жаль, в авторефераті термінологічний статус «інтертекстуального дискурсу» не визначений, а в монографії фігурує поняття «інтертекстуальне поле» [79]. Лише з контексту зрозуміло, що в інтерпретації дослідниці поняття «інтертекстуальний дискурс» отожднюється з «інтертекстуальною практикою» письменника, «інтертекстуальним рівнем» твору, складниками якого є алюзії, ремінісценції, цитації, стилізація, стильова й звукова організація міжтекстових і внутрішньотекстуальних зв'язків, традиційний сюжетно-образний матеріал, жанровий рівень інтертексту, онірична інтертекстуальність, інтермедіальність, паратекстуальні зв'язки тощо [78, с.1].

Поняття «інтертекстуальний дискурс» широко репрезентоване в дослідженнях вітчизняних науковців, для прикладу можна згадати статті Н. Білик [43], С. Бородіци [60], С. Коршунової [255], Г. Косаревої [256], О. Левицької [291], Ю. Потіпак [419], А. Сав'юка [455], Н. Фийси [599], Я. Черногуз [652], рецензію М. Гнатюк [105] тощо. Однак у більшості випадків цей термін не має наукового тлумачення (у частині статей він навіть не згадується ні в переліку ключових слів, ані безпосередньо в тексті) й виглядає як віньетка. Його семантика перегукується з поняттями «інтертекстуальність», «інтертекстуальний простір». Скажімо, О. Левицька в анотації декларує намір проаналізувати інтертекстуальну площину роману Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта» на структурному й семантичному рівнях. С. Коршунова досліджує «інтертекстуальний діалог» роману Л. Уліцької «Медя і її діти» з античним міфом. Г. Косарева з'ясовує специфіку «інтертекстуальних зв'язків» творів Н. Білоцерківець, О. Пахльовської, П. Медянки, П. Гірника, О. Забужко з поезіями Т. Шевченка. Л. Бублейник у статті «Стилистика интертекстуальности в поэзии Б. Ахмадулиной (стихи, посвященные М. Цветаевой)» кваліфікує інтертекстуальний дискурс поезій Б. Ахмадуліної як «сплав стильових структур, який водночас характеризує обох поетес» [65].

Поняття «дискурс інтертекстуальності», заявлене в назві цієї наукової студії, може тлумачитися подвійно: по-перше, у картезіанському дусі – як міркування про інтертекстуальність українського письменства 1920-х років; по-друге, як ситуативний синонім до поняття «інтертекстуальний дискурс», котрий інтерпретується, услід за О. Поветьевою [407], як соціокультурна взаємодія між художнім текстом та іншими художніми текстами,

котра захоплює у свою сферу не лише літературні, а й культурні, естетичні, соціальні й світоглядні цінності.

**Проблеми термінології в інтертекстуальних студіях.** Перше визначення інтертекстуальності запропонувала, як уже зазначалося, Ю. Крістева. У статті «Текст роману» вона інтерпретує це поняття як діалог текстів, характерну прикмету літературного дискурсу, генератор романного тексту. Спершу цей термін застосовувався для характеристики постмодернізму; однак із плином часу втратив жорсткий зв'язок із конкретним напрямом (періодом). Німецький літературознавець Г. Ф. Плетт слушно зауважив, що «інтертекстуальність» швидко стала модним терміном, який кожен розуміє по-своєму.

Усі різнопланові дефініції інтертекстуальності можна об'єднати в кілька груп, у яких вона тлумачиться як: 1) як *спосіб існування тексту* в контексті світової культури (Ю. Крістева, Р. Барг, інші прихильники «глобальної» концепції інтертекстуальності); 2) *властивість* літературного твору (за Р. Лахманн, інтертекстуальність – це «та нова властивість тексту, яка витікає із забезпеченого референційним сигналом імплікативного відношення між маніфестним і референтним текстами» [288, с.63], «властивість тексту, зумовлена його зіткненням з іншими текстами» [288, с.73]); 3) *включення / співприсутність* в одному тексті двох або більше текстів (Ж. Жанетт, У. Бройх, А. Жолковський, М. Ямпольський та ін.); 4) *механізм* конструювання твору; *спосіб* тексту повністю або частково формувати свій зміст шляхом відсилань до інших текстів (І. Смирнов); 5) *взаємодія внутрішньотекстових дискурсів* (Л. Делленбах, П. Ван ден Хевель); 6) *науковий напрям*; 7) «метод декодування одного тексту супроти іншого» (М. Шаповал) / *спосіб* аналізу тексту, що передбачає виявлення міжтекстових зв'язків на різних рівнях художнього твору (В. Халізов) тощо. Поява різних тлумачень поняття «інтертекстуальність» зумовлена його складністю, багатоаспектністю. Водночас у цих дефініціях помітне сплутування різних понять і явищ, на позначення яких мають застосовуватися різні терміни.

В основу консолідованої інтерпретаційної моделі може бути покладена концепція Н. Кузьміної, яка визначила шість ключових аспектів вивчення інтертекстуальності: 1) із погляду *теорії референції* – це подвійна референтна віднесеність тексту до дійсності й до іншого тексту (текстів); 2) із позицій *теорії інформації* – здатність тексту накопичувати інформацію не лише за рахунок безпосереднього досвіду, а й опосередковано, вичленовуючи її з інших текстів; 3) у межах *семіотики* вона може зіставлятися із сосюрївським поняттям значимості, цінності (*valeur*), тобто співвіднесеності з іншими елементами системи; 4) з огляду на *типи відносин мовних*

*одиниць* – це дериваційні відносини між вихідним і похідним знаками, своєрідна «дериваційна історія» тексту; 5) у *семантичному* плані – здатність тексту формувати свій сенс через покликання на інші тексти; 6) у *культурологічному* (загальноестетичному) сенсі вона співвідносна з поняттям культурної традиції, семіотичної пам'яті культури [275, с.25-26]. У літературознавчих студіях можна взяти за основу дефініцію Н. Корабльової: «Інтертекстуальність – це міжтекстові співвідношення літературних творів. Вона полягає у: 1) відтворенні в літературному творі конкретних літературних явищ – інших творів через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання тощо; 2) відвертому наслідуванні чужих стилєвих властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямів) (...) Це властивість твору асоціюватися з іншими творами; унаслідок такого асоціювання може виникнути нова відтворююча структура художнього цілого – утворення, що зветься інтертекстом» [252, с.1].

У цій студії для уникнення плутанини застосовані терміни

- *інтертекстуальність* – процес взаємодії текстів, властивість художніх творів;
- *інтертекстуальні студії / інтертекстологія* – на позначення теорії міжтекстових взаємодій;
- *інтертекстуальний метод* – спосіб аналізу, що передбачає вивчення різнорівневих міжтекстових зв'язків.

Нині поширені різні моделі пояснення **статусу інтертекстуальних студій**. Так, М. Ріффатерр трактує інтертекстуальність як «*проміжну дисципліну*», «*трансдисципліну*, дисципліну, схильну до трансвестизму, адже вона постійно запозичує свої прийоми то в психоаналізу, то в політичній філософії, то в економіці тощо» [717, с.ХІІ]. М. Шаповал зазначає, що «інтертекстуальність як семіотичний феномен *перебуває на перетині глобальних наукових дисциплін*, унаслідок чого являє собою складну багаторівневу ієрархічну структуру» [656, с.290], у якій переплітаються здобутки літературознавства, лінгвістики, мистецтвознавства, соціології, політології, рекламістики тощо. Г. Косіков кваліфікує літературознавчу інтертекстуальність як *розділ поетики*, що перебуває на стадії становлення і в перспективі має потенції перетворитися на окрему теоретичну дисципліну – інтертекстологію [258, с.41]. Другий підхід передбачає включення інтертекстуальних студій до складу конкретних філологічних дисциплін. Так, І. Арнольд розглядає інтертекстуальність як «важливий компонент існуючих напрямів стилістики й теорії тексту» [18, с.351].

У *літературознавстві* вона розглядається як один із напрямів компаративістики [66]. Д. Наливайко слушно зауважує: «Інтертекстуальність не-

абиякою мірою гомогенна компаративістиці, бо в ній закладена парадигма зіставлення тексту з різнорідними дискурсами, найширший простір для порівняльних досліджень (...) Її елементи та інтенції імпліцитно виникали в порівняльному літературознавстві й раніше і подеколи фіксувалися, а то й експлікувалися (...) Водночас слід зазначити, що, адаптуючись до специфічних потреб і завдань літературної компаративістики, в її практиці методологія інтертекстуальності зазнавала значної трансформації» [361, с.20-21]. На думку В. Просалової, «концепція інтертекстуальності перетинається з проблематикою порівняльного літературознавства, їх взаємозв'язок подвійний: з одного боку, ідея, що кожний текст виявляється місцем перетину інших, накладається на предмет компаративних досліджень, з іншого – зумовлює потребу нового літературознавчого інструментарію, здатного адекватно реагувати на різноманітну творчу практику, що нерідко характеризується суперечливістю тенденцій» [422, с.85]. В українському літературознавстві ця концепція мала своїх adeptів і критиків. Скажімо, С. Росовецький скептично сприйняв твердження про «адаптації і трансформації» компаративістики теорією інтертекстуальності, стверджував, що варто говорити лише про «термінологічні запозичення». На думку дослідника, потрібно чіткіше розмежовувати інтертекстуальність і порівняльне літературознавство, теорію рецепції; а головне – зосередити увагу винятково на зв'язках між конкретними текстами, залишивши з'ясування причин появи інтертексту й окреслення культурного, релігійного, суспільно-політичного контекстів твору компаративістам та історикам літератури [448].

Якщо вважати інтертекстуальність складником компаративістики, виникає нагальна потреба окреслити її збіги й відмінності з цим науковим дискурсом. Традиційна проблематика компаративістики зосереджена в царині міжлітературних зв'язків і взаємодій. Порівняно з компаративістикою, дослідницьке поле інтертекстології значно вужче, адже, як слушно вказує М. Гловінський, «не всі відносини між цим текстом та іншим текстом (або ж іншими текстами) можна кваліфікувати як інтертекстуальні» [135, с.284]. Польський дослідник підкреслює: «Позитивістську історію літератури цікавили будь-які можливі залежності, які пов'язували аналізований твір із попередньою літературою. Сфера інтертекстуальності вимальовується інакше: до її складу входять виключно ті відносини з іншими творами, які стали структурним елементом, або – якщо завгодно – елементом значеннєвим (чи семантичним), стосунки навмисні і в той чи інший спосіб видимі, можна сказати: призначені для читача» [135, с.286-287]. Інтертекстолог «дивиться на своєрідне, властиве літературі від самого початку її існування, спілкування текстів з *іншої перспективи*, ніж історик літератури

в старому стилі, і задає зовсім *інші запитання*. Він не запитує, звідки було почерпнуто дані елементи аналізованого твору – його цікавить дещо зовсім інше: що вони означають, яке місце займають у його структурі, яку роль відіграють у його синтаксичному наповненні. А там, де питання не стосуються генези, важко говорити про дослідження джерел» [135, с.285].

Прихильників «вузької» (прагматичної) моделі інтертекстуальності часто звинувачували в тому, що вони вдаються до дублювання теорії впливу й запозичень. Аби з'ясувати відмінності цих підходів, варто з'ясувати, що являє собою ця теорія. І. Смирнов висловлює слушні сумніви в існуванні «монолітної “критика джерел”, котру можна розглядати як точку відліку для оцінки своєрідності новіших студій інтертекстуальності» [524, с.12]. У літературознавстві ХХ ст. дослідник розрізняє дві моделі її репрезентації (одна склалася в епоху символізму, друга – у постсимволістський час). Не претендуючи на вичерпність історіографічної експлікації проблеми, науковець констатує: «Теорія запозичень і впливів у її *символістській* версії (...) обмежувалася елементарною реєстрацією “ремінісценцій”, тобто вказівкою на наявність інтертекстуального зв'язку як такого, але не на його різновид. У *постсимволістському* варіанті теорії (у тому числі – у формалістів) обговоренню підпорядковувалися також різновиди цього зв'язку» [524, с.12]. Науковець наголошує, що постсимволістські (а тим паче символістські) погляди на літературні взаємозв'язки не тотожні сучасним (адже вони не надають реактивації знака характеру обов'язкової умови словесної творчості), однак цілком очевидно, що саме вони стали *підготовчою стадією*, яка уможливила появу новіших досліджень. Новаторство інтертекстуального підходу науковець убачає в тому, що він «враховує та наріжним каменем покладає семантичні трансформації, які відбуваються під час переходу від тексту до тексту й спільно підпорядковуються якомусь єдиному смислово-му завданню» [524, с.11-12].

У рефлексіях науковців окреслений широкий спектр розуміння цієї проблеми – від зближення інтертекстуальності з теорією впливів до категоричного дистанціювання. Так, на думку Г. Косікова, «між обома підходами немає протиріччя: обидва передбачають погляд на твір як на суто індивідуальну, невідчужувану власність його автора, механічно розділяючи в ньому те, чим він “зобов'язаний” своїм попередникам, і те, що можна визнати його “неповторним внеском” у літературу. Різниця лише в тому, що в першому випадку дослідника найбільше цікавить “витратна” стаття, а в другому – “прибуткова”» [257, с.18-19]. Водночас дослідник визнає, що теорія інтертексту посутньо відрізняється від «теорії джерел», адже: 1) поняття інтертекстуальності лежить «по той бік» протиставлення *традиція /*



новаторство, вплив / оригінальність; 2) інтертекстуальність охоплює ширшу ділянку, аніж сфера каузально-генетичних зв'язків між творами; 3) ця сфера належить не індивідуальній пам'яті автора, а колективній пам'яті літератури; 4) для цієї теорії інтертекст – це не набір «точкових» цитат, відсилок, ремінісценцій тощо, а простір сходження усіх можливих цитатцій [258, с.41]. Якщо спробувати точніше визначити предмет інтертекстуальної теорії порівняно з теорією впливів, то виявиться, що «маючи у своєму розпорядженні добротну методіку, джерелознавство не є якоюсь самостійною методологією; у цьому сенсі воно повністю залежить від тієї методології, яку продукує *історія літератури*; “теорія джерел” – це *історико-літературна дисципліна*. Навпаки, вчення про інтертекстуальність може, радше, претендувати на те, аби стати спеціальною *теоретичною дисципліною*» [258, с.41].

І. Арнольд визнає, що взаємодія автора з попередниками спершу розглядалася в літературознавстві як проблема літературних впливів, а в стилістиці як проблема цитат і алюзій»; однак рішуче заявляє, що інтертекстуальність хоч і пов'язана з ними, але до них не зводиться [18, с.351]. Н. П'єрге-Ґро акцентує увагу на тому, що «поняття джерела висуває на перший план ідею певної статичної вихідної точки, яка тією чи тією мірою відіграє роль причини і підлягає розшифровці з боку читача. Тим самим передбачається, що це джерело цілком можна виокремити й розпізнати, що воно являє собою певний стійкий об'єкт, що піддається ідентифікації; навпаки, інтертекст розглядається як дифузна сила, здатна розсіювати в тексті більш чи менш непомітні сліди» [428, с.73]. Поняття інтертекстуальності виникло в полеміці з традиційним підходом, як альтернатива, що: 1) рве зв'язки із самою ідеєю філіації й впливу; 2) не вимагає (принаймні в теорії) встановлювати генеалогію твору, підставляти на місце автора критика, здатного визначити коло його читання; 3) пов'язана з колективною, а не індивідуальною пам'яттю.

Ще одна ключова проблема, що зринає в дослідженнях інтертекстуальності, – *розпізнавання інтертекстуальних включень*. У процесі дослідження типології й функцій інтертекстуальних заголовків в українському письменстві 1920-х років мені довелося зіткнутися з випадками, коли літературознавці інтерпретують заголовок як такий, що переадресовує читача до іншого тексту, хоч інших його слідів у метатексті немає. Така інтерпретація виглядає сумнівною, принаймні необов'язковою. Чи справді варто вважати такі заголовки інтертекстуальними? Чи існують чіткі критерії розрізнення інтертекстуальності (з одного боку) й звичайних збігів (з іншого)? Ці питання потребують докладнішого висвітлення й осмислення. Проблема

розпізнавання інтертекстуальних включень не нова в літературознавстві. У її осмисленні виявилися кілька магістральних напрямів. У найзагальнішому сенсі йдеться, по-перше, про те, чи розпізнавання «чужого слова» обов'язкове для розуміння тексту; що відбувається, коли читач не здатний помітити інтертекстему? По-друге, постає питання про адекватну інтерпретацію інтертекстем, а отже – про розрізнення власне інтертекстуальності й псевдоінтертекстуальності.

Як слушно зауважує М. Гловінський, «на ці питання немає (й не може бути) однозначної відповіді, адже речі формуються по-різному, залежно від випадку. Якийсь елемент попереднього тексту, введений до даного тексту (...) становить співчинник семантичної структури тексту, і – що очевидно – читач має його помітити, зрозуміти, якимось чином зінтерпретувати. І тут принципи відмінності ще не заявляють про себе. Вони з'являються тоді, коли від постулативного “має”, тобто від сфери вимог, які текст висуває щодо реципієнта, ми переходимо до “є”, до того, як ця вимога реалізується в процесі сприйняття» [135, с.302]. Польський дослідник констатує, що письменник може покликатися і на щось добре відоме читачеві, і на щось, чого він не знає, тому «шанси того, що його помітять, у кожному з цих випадків різні. Це не означає, що посилання на менш відомі тексти є менш важливими або становлять лише приклад даремного впливу, який не враховує реального функціонування твору. Таких диференціацій запроваджувати не можна, тим більше, що критерії того, що “відоме” й “невідоме”, неможливо було б установити (...) Без застережень можна сказати лише те, що в певних контекстах інтертекстуальні посилання полегшують процес читання, а отже – і розуміння твору, у іншому ж – ускладнюють» [135, с.302]. Чи можна вважати адекватним прочитання тексту, якщо читач не розпізнав у ньому інтертекстеми, не помітив сліди іншого тексту / текстів? На думку І. Арнольд, у цій ситуації все залежить від ерудиції й умінь реципієнта шукати потрібну інформацію; якщо інший «голос» залишиться нерозпізнаним, текст ризикує залишитися незрозумілим чи осмисленим лише поверхо [18, с.376].

Схожі міркування висловлює Н. П'єге-Гро: «Навіть залишаючись нерозпізнаною, цитата не перешкоджає прочитанню тексту. Звісно, таке прочитання підлягає змінам залежно від того, буде цитата помічена, ідентифікована й інтерпретована. Однак, цитата не закриває доступу до тексту, і її розпізнавання зовсім не обов'язкове (...) Розпізнавання інтертекстуальності має, вочевидь, факультативний характер. Оголосити його чимось примусовим означало б звести наукове прочитання в ранг норми і взірця; у цьому випадку інтертекстуальність із потенційної скарбниці, якою вона

є для читання, перетворилася б на певну догму, здатну лиш ускладнити доступ до тексту» [428, с.61-62]. Конструктивною видається пропозиція М. Ріффатерра розрізняти *факультативну* й *необхідну* інтертекстуальність; останню читач не може не помітити, адже інтертекст залишає у творі невитравний слід, певну формальну константу, яка відіграє роль імперативу й керує розшифровкою певного повідомлення в його літературному аспекті. Інтертекст історично еволюціонує: пам'ять і кругозір читачів змінюються, тож корпус референцій, спільних для певного покоління, упродовж кількох десятиліть стає іншим. Інтертекстуальність не нав'язує чітко визначений спосіб читання текстів, не вимагає від реципієнта високої ерудиції, вона лише пропонує певні смисли, які кожний читач актуалізує по-своєму.

Загалом проблема сприйняття інтертекстом значно складніша, адже йдеться не лише про випадки, коли читач не помічає інтертексту, а й про ті, коли він штучно створює прецедент: «Читач може не помітити інтертекст просто тому, що не вміє чи втратив здатність його розпізнавати й ідентифікувати; і навпаки, межі інтертексту можуть розширюватися з огляду на те, що пам'ять освіченого, ерудованого читача, яким керує бажання спроектувати на текст свої власні референції, може бути вкрай інтенсифікована; такий читач приймає за феномен необхідної інтертекстуальності те, що насправді, швидше за все, є лише випадковою ремінісценцією» [428, с.61-62]. Н. Кузьміна слушно пропонує розрізняти три типи комунікативних ситуацій при цитуванні (які можуть братися до уваги й тоді, коли предметом дослідження є інтертекстуальні заголовки чи інші форми інтертекстуальності).

1. *«Цитата для автора – цитата для читача»*. Ідеальна схема художньої комунікації передбачає, що інформація, закладена автором і сприйнята читачем, збігається [275, с.125]. Адекватне читачьке декодування таких заголовків забезпечується або ж високим рівнем упізнаваності, або ж тими знаками інтертексту, які письменники навмисне залишають для реципієнта (наприклад, «Лілюлі», «Кіт у чоботях», «Ревізор» М. Хвильового, «Фавст» Г. Косинки, «Анабазис» І. Дніпровського).

2. *«Цитата для автора – не цитата для читача»*. Зазвичай, творячи певний текст, письменник моделює образ читача як своє друге «Я». Такий «ідеальний читач» спроможний розпізнати закодовані у творі сенси. Водночас, письменник усвідомлює, що реальний читач – інший, і те, чи розпізнає він сліди інших текстів у метатексті, залежить від багатьох об'єктивних і суб'єктивних факторів. Тож якщо читач недостатньо компетентний, а заголовок не упізнаваний з першого погляду, у тексті відсутні

інші маркери міжтекстового зв'язку, вірогідність його розпізнавання різко знижується.

3. *«Не цитата для автора – цитата для читача»*. У контексті досліджуваної проблеми ця комунікативна ситуація зацікавлює найбільше. Н. Кузьміна констатує: «Один із найцікавіших випадків – коли читач (часто критик або літературознавець) помічає якісь збіги у творах двох авторів, однак не в змозі довести усвідомленість і навмисний характер запозичень. У такому випадку зазвичай ведуть мову про “перегуки”, “ремінісценції”, “впливи”, пов’язуючи їх із “несвідомою дією творчої пам’яті”, або з тим “стихійним впливом, який на початківців має сильний автор”» [275, с.126]. Таке явище можна назвати фіктивною інтертекстуальністю (або псевдоінтертекстуальністю). Механізм її функціонування такий: ще до безпосереднього ознайомлення з текстом реципієнт помічає заголовок, який, як йому здається, містить натяк на зв’язок з іншим твором. Завдяки цьому виникає ефект посиленого очікування: у процесі читання реципієнт намагається знайти у творі «сліди» прототексту, однак їх там немає. Наприклад, в оповіданні Б. Антоненка-Давидовича «Пегас» ідеться про собаку Пегаса, а не про крилатого коня з грецької міфології, як можна було б сподіватися, судячи із заголовка. Назва оповідання В. Підмогильного «Собака» подібна до заголовка однойменної тургенєвської поезії в прозі, однак це різні твори, між якими немає інтертекстуальних перегуків. Оповідання О. Слісаренка «Шпоньчине життя та смерть» ніяк не пов’язане з повістю М. Гоголя «Іван Федорович Шпонька і його тітонька». В окремих ситуаціях заголовок містить інформацію, що може хибно інтерпретуватися реципієнтом, натомість епіграф вказує на прототекст, необхідний для адекватного розуміння метатексту. У назві нарису Б. Антоненка-Давидовича «Там, де *тіні забутих* днів» може прочитуватися натяк на «*Тіні забутих* предків» М. Коцюбинського. Однак текстуальний аналіз засвідчує, що згадок про «Великого сонцепоклонника» в нарисі немає; натомість епіграф переадресовує до поезії Т. Шевченка.

Складніша рецептивна ситуація виникає, коли «метатекст» не пов’язаний безпосередньо із здогадним «прототекстом», але й немає різкого їх контрасту, що дозволяє говорити про відсутність інтертекстуальних зв’язків, тобто про омонімічні заголовки. У цій ситуації можуть виникати різні варіанти інтерпретації. Так, заголовок оповідання І. Дніпровського «Анатема» (1929) може переадресовувати компетентного читача до однойменної п’єси Л. Андрєєва (1909). В образі титульного персонажа андрєєвської «Анатемі» – самотнього бунтівника, «Мефістофеля ХХ століття» – поєднані бунт, страждання й туга за істиною. Фабула драми притчова, нага-

дує біблійну «Книгу Йова» (щоправда, суттєво переосмислену автором): перетворившись на людину, Анатема спускається на землю, аби спокусити Давида Лейзера й завдяки цьому виграти суперечку з Богом. Однак актуалізація цього прототексту для інтерпретації оповідання І. Дніпровського не обов'язкова, адже українського прозаїка цікавлять інші проблеми, зокрема художнє осмислення психології маргінальних особистостей. Його персонажі – роздвоєні, патологічно жорстокі, засліплені прагненням помсти фанати комуністичних ідеалів. У цій ситуації читач сам має вирішити, чи залучати до інтерпретації драму Л. Андрєєва, чи проігнорувати її.

Розмірковуючи про етюд М. Хвильового «Шляхетне гніздо», Ю. Безхутрий зауважує «очевидний інтертекстуальний перегук (починаючи з назви) із романом “Дворянське гніздо” І.Тургенева, у якому, як відомо, відтворюється конспективно історія дворянського роду Лаврецьких та нещасливого особистого життя його останнього представника Федора. Доля російських аристократів у Хвильового співвідноситься з історією життя родини українських селян» [34, с.123]. Як здається, твердження дослідника про «очевидний інтертекстуальний перегук» цих творів недостатньо мотивоване. Назва «Шляхетне гніздо» не є прямими аналогом тургенєвського «Дворянського гнізда». Звісно, можна припустити, як це й робить літературознавець, що український прозаїк навмисне змінив заголовок прототексту (М. Хвильовий так часто апелює до ігрових прийомів, що неточність цитування може сприйматися як елемент гри з читачем). Однак, якби він справді хотів привернути увагу до роману російського прозаїка, то мав би (як це було в новелах «Лілюлі» й «Кіт у чоботях») залишити у тексті бодай якісь «сліди» прототексту – цитати, алюзії тощо. Але їх немає, тобто немає достатніх підстав говорити про інтертекстуальність. Обидва письменники використали в заголовках концепт «гніздо», семантично пов'язаний із поняттями «дім» (оселя, маєток) і «велика сім'я» (рід), де не переривається зв'язок поколінь. Цим аналогії М. Хвильовий – І. Тургенєв вичерпуються. У доробку «м'ятежного романтика» є ще кілька текстів, заголовки яких спершу можна інтерпретувати як інтертекстуальні, але згодом переконаємося, що це лише збіг. Наприклад: «Життя» М. Хвильового – «Життя» Гі де Мопассана, «Вальдшнепи» М. Хвильового – «Вальдшнеп» Гі де Мопассана тощо.

У ліричних творах проблема розрізнення інтертекстуальних зв'язків і збігів виявляється ще актуальнішою. Вона пов'язана, зокрема, із тим, що повторюваність заголовків тут значно частіша, аніж у прозі, драмі чи ліро-епосі. Збіг номінативних формул часто зумовлений тим, що поети виносять у заголовок певні екзистенційні чи культурні універсалиї, до

осмислення яких рано чи пізно приходить кожен автор. Скажімо, доволі поширеними в ліриці є твори із заголовком «Поет» («Поетові», «Поетам»). Твори з такою назвою є в доробку О. Влизька, М. Драй-Хмари, В. Еллана, Є. Плужника, М. Рильського, М. Семенка, П. Тичини та ін. Так само доволі поширеними є вірші із заголовками, що позначають пори року чи доби, назви місяців; скажімо, поезії з назвою «Осінь» є у творчості О. Влизька, С. Голованівського, М. Семенка, В. Сосюри, П. Тичини, Д. Фальківського та ін. Поширеними топосами ліричних заголовків є назви місцевостей / міст, жанрові маркери тощо. У цій ситуації варто вести мову не про інтертекстуальні перегуки, а про збіги.

Як розрізнити власне інтертекстуальність і збіги заголовкових формул? Н. Кузьміна розрізняє дві групи прагматичних умов сприйняття – текстові й когнітивно-особистісні. Текстовими названі ті мовні засоби й прийоми, які реалізують функцію «індикаторів ілюкутивного акту» (Т. ван Дейк) – завдяки їм автор прагне забезпечити собі контроль за розумінням. Це своєрідні мовні механізми включення асоціацій читача, що приводять до формування обов'язкового смислового шару художнього тексту [275, с.62]. Когнітивно-особистісні прагматичні умови сприяють формуванню факультативного смислового шару художнього твору. Визнаючи існування таких інтерпретативних прошарків, дослідниця обумовлює, що допустимі вони «лише в тому випадку, коли не вступають у суперечність із структурою тексту» [275, с.63].

На думку І. Арнольд, «розуміння тексту, що належить до іншої культури, й автора з іншим світоглядом неминуче пов'язане і з *втратою* частини інформації, і з *привнесенням нової інформації* й новою оцінкою, що залежить від естетичних, етичних, ідеологічних установок інтерпретатора, але це суб'єктивне сприйняття повинне бути *перевірене*» [18, с.349]. Продуктивними методами такої перевірки є увага до інтертекстуальності, герменевтичне коло Шлейермахера й філологічне коло Шпітцера. Не заперечуючи тезу про варіативність читання й розуміння художнього тексту, авторка підкреслює, що вона не є безмежною, як вважають прихильники деконструктивізму. Інтерпретація в будь-якому випадку має ґрунтуватися на тому, що в тексті справді є. Лише за умови «перевірки текстом» не залишається місця для догматичної упередженості й перекручення змісту. Про інтертекстуальність доцільно говорити лише тоді, коли в аналізованому тексті можна виявити «*вербально виражені, тобто об'єктивні сліди інших текстів*, які зумовлюють суб'єктивні асоціації, чи об'єктивні дані про культуру минулого» [18, с.349]. Якщо ці сліди відсутні, то йдеться не про заголовок-інтертекстему, а про «омонімічні» заголовки. Не варто забувати, що інтертекст,

як слушно висноує Н. П'єге-Гро, «є частиною *свідомої стратегії*, остання полягає в тому, аби переадресувати до творів, які, міцно увійшовши до загальної спадщини, здатні пробудити пам'ять читача» [428, с.141].

Отже, про інтертекстуальні зв'язки можемо з абсолютною певністю говорити лише тоді, коли: 1) заголовок прототексту, який цитує автор метатексту, є унікальним, тобто до цього моменту був застосований у художньому дискурсі лише один раз («Лілюлі» Р. Ролана, «Хуліо Хуреніто» І. Еренбурга тощо); 2) інтертекстуальними є заголовки, що містять цитати з інших творів, антропоніми літературних (а також фольклорних, міфологічних) персонажів. Заголовки, що містять ім'я письменника / митця, функціонально нагадують присвяти й переадресовують не так до художнього тексту адресата «присвяти», як до фактів біографії. Якщо в заголовок твору винесений певний концепт чи культурна універсалія, власні назви, то про інтертекстуальність варто вести мову лише тоді, коли в тексті присутні й інші (окрім заголовка) сліди іншого тексту / текстів.

**Інтертекст: визначення, рівні, складники.** Поняття «інтертекст» увійшло в термінологічні системи різних наукових напрямів. У дослідженнях Ю. Крістєвої застосовуються поняття «інтертекстуальність», «інтертекстуальне поле», «інтертекстуальний простір», «інтертекстуальний метод», однак поняття «інтертекст» немає. Уперше його застосовує Р. Барт<sup>23</sup>. Так, у статті «Від твору до тексту» французький учений нотує: «У Тексті, отже, не потрібно “шанувати” ніяку органічну цільність; його можна дробити (як, до речі, й чинили в середні віки з двома високоавторитетними текстами – зі Святим письмом і з Аристотелем), можна читати, не беручи до уваги волю його батька; при відновленні в правах *інтертексту* парадоксальним чином скасовується право успадкування» [25, с.418]. Удруге цей термін зринає в есе «Задоволення від тексту»: «Пруст – для мене не “авторитет”, а просто спогад, до якого я знову й знову повертаюся. Оце і є *інтертекст*, іншими словами – сама неможливість побудувати життя за межами певного безкінечного тексту» [25, с.490]. У концепції Р. Барта інтертекст тлумачиться широким – як «певний безкінечний текст».

На першому етапі розрізнення понять «інтертекст» й «інтертекстуальність» було нечітким. Вже М. Ріффатерр застерігав науковців від їх сплутування й доводив, що інтертекст – це корпус текстів, які читач може закономірно поєднати з тим, який знаходиться перед його очима. Цей

<sup>23</sup> Маю на увазі не твердження літературознавців на кшталт «Р. Барт і його послідовники (В. Лейч, Ш. Гривель) ототожнюють інтертекст із текстом, який є “тканиною, зітканою з цитат”» (як би там не було, це визначення Р. Барта стосується ТЕКСТУ), а безпосереднє застосування слова «інтертекст» разом із терміном «інтертекстуальність».

ряд текстів вільний, має гнучкі межі, може розширюватися відповідно до зростання культурного рівня читача [745, с.626]. Із плином часу конкретний зміст терміну «інтертекст» змінювався залежно від теоретичних і філософських інтенцій дослідників. Із появою вузької концепції інтертекстуальності дефініції стають конкретнішими, чіткішими, видається за можливе поділити їх на дві групи. До *першої* відносимо визначення, автори яких акцентують у понятті інтер-текст другу частину («текст»). До прикладу, інтертекст може мислитися як «*текст*, що поглинає безліч текстів, але залишається в орбіті єдиного сенсу» [720, с.277] (Л. Женні); *текст*, що містить цитати (В. Руднев); на протилежному полюсі – отожднення інтертексту з прототекстом («старшим» текстом), але не в діахронічному, а в еволюційному плані (О. Жолковський). З. Мітосек асоціює інтертекст не з текстом, а із запозичуваним фрагментом (інтекстом – за П. Торопом) [346, с.373].

Друга група включає дефініції, у яких активізується семантика префікса «інтер», що означає перебування «між, поміж» текстами. Із такого погляду інтертекст тлумачиться як: *кілька творів*, що виявляють схожість елементів і утворюють міжтекстовий простір (І. Смирнов, Н. Фатеева); «*вся сукупність текстів*, які відобразилися у певному творі, незалежно від того, чи він зіставляється з твором *in absentia* (наприклад, у випадку алюзії), чи включається в нього *in praesentia* (як у випадку цитати)» [428, с.48] (Н. П'єге-Гро); сукупність текстів, між якими існують інтертекстуальні зв'язки» (М. Арріве); М. Шаповал визначає інтертекст як «*міжтекстовий простір*, який виникає між двома чи більше творами, що виявляють схожість елементів» [656, с.60]. Інтертекст тлумачиться як «вічне загальнокультурне праджерело» текстів, «скарбниця історичної культурної текстотворчості» (А. Устин), «уявний простір, у якому здійснюються інтертекстуальні взаємодії» (Ж. Демужен). В. Просалова пропонує називати інтертекстом «єдність актуалізованих у художньому сприйнятті взаємозв'язків, що виявляються у всьому розмаїтті художнього втілення, своєрідне *міжтекстове утворення*, окремі компоненти якого взаємоповнюють один одного» [425, с.11]. У цій книзі взяте за основу розуміння інтертексту, озвучене в студії Н. Кузьміної: інтертекст – це «об'єктивно існуюча *інформаційна реальність*, що є продуктом творчої діяльності Людини, здатна безкінечно самогенеруватися по стрілі часу» [275, с.20], «*відкрита нелінійна система*, усі елементи якої (прототексти й автор) рухомі, мінливі, перебувають по відношенню один до одного у випадковій суперпозиції» [275, с.20]. Ця дефініція нагадує про лотманівське поняття семіосфери, складником якого можна вважати інтертекст.



Значна частина дослідників вважає інтертекст елементарним, неподільним поняттям; утім, при уважному розгляді виявляється, що воно представлене низкою субкатегоріальних підтипів, які варто назвати *рівнями інтертексту*. Таких рівнів виокремлено три: інтертекстема, інтертекстуальне поле, інтертекстуальний простір.

**Інтертекстема.** Для позначення текстового фрагмента, який пов'язує аналізований твір з іншим твором (творами) й вимагає розпізнавання та інтерпретації, дослідники застосовують різні терміни: інтертекстуальні включення (вкраплення), «інтекст» (за П. Торопом, це «семантично насичена частина тексту, смисл і функція якої визначається щонайменше подвійним описом» [569, с.39]). У цій роботі паралельно застосовуються поняття інтертекстуальне вкраплення (включення) й інтертекстема. Останній термін увійшов в обіг завдяки лінгвістам К. Сидоренку й В. Мокієнку. Він мислиться як «міжрівневий реляційний сегмент змістовної структури тексту (...), уведений до міжтекстових зв'язків» [476, с.317]. Згодом дослідник уточнив поняття: «Інтертекстема – це одиниця інтертексту, функціонально зорієнтована міжтекстово, представник прототексту, міжрівневий реляційний (співвідносний) сегмент змістовної структури тексту (...), утягнений у міжтекстові зв'язки» [477, с.147].

У зв'язку з функціонуванням інтертекстеми в структурі тексту-реципієнта актуалізується питання про її маркованість. Зважаючи на наявність / відсутність у тексті підказок, що сигналізують про міжтекстові зв'язки, У. Бройх пропонує розрізняти марковану й немарковану інтертекстуальність. Немаркована може виникати, коли: 1) автор не усвідомлює факт «цитовання» чужого тексту; 2) навмисне приховує його (плагіат); 3) розраховує на компетенцію читача (інтертекстема є загальновідомою); 4) або навпаки, «не враховує знання читача про цей вплив як передумову адекватного розуміння його тексту» [690, с.32]; 5) відсутність маркування може бути елементом семантичної гри, коли читачеві надається можливість самостійно виявити інтертекстеми й ідентифікувати прототексти. Коли інтертекстуальність маркується, автор у такий спосіб привертає увагу читачів до «чужого слова». Для цього він має широкий арсенал «ксенопоказників», зокрема елементи прототексту можуть фіксуватися у вторинному тексті – перітексті (наприклад, у примітках, заголовку чи підзаголовку, епіграфі, передмові чи післямові) й епітексті (листах, інтерв'ю тощо), у внутрішній системі комунікації (коли в тексті обговорюються інші тексти, ведеться суперечка з ними), коли «фігури з інших літературних текстів відображаються у його тексті тілесно» [690, с.38]. Ведучи мову про маркери в зовнішній системі комунікації, У. Бройх згадує вибір імен персонажів, лапки, інший шрифт,

позначення курсивом, іншомовне цитування, стильовий контраст тощо. З огляду на наявність / відсутність засобів маркування Н. П'єге-Гро пропонує розрізняти експліцитні й імпліцитні форми інтертекстуальності (про це йшлося в попередньому підрозділі).

С. Андрєєва до арсеналу засобів маркування іншотекстового простору зараховує такі компоненти: 1) графічні (лапки, курсив тощо); 2) граматичні (пряме, непряме, невласне пряме мовлення); 3) композиційні (епіграф, абзацне виділення); 4) стилістичні (стилістичний контраст між авторським і «чужим» мовленням; 5) уведення слів-стимулів, словосполучень-стимулів тощо, які мають фонетичні, словотвірні, граматичні, лексичні маркери і викликають асоціативний зв'язок з прецедентним текстом» [6, с.46]. Усі ці засоби маркування широко представлені в українській літературі доби «червоного ренесансу».

Друге коло проблем, пов'язаних з особливостями побутування інтертекстом, – їхні функції в структурі тексту-реципієнта. Різноманітність текстових зв'язків не дозволяє точно визначити кількість функцій, притаманних інтертекстуальним вкрапленням. Простіше перерахувати функції якоїсь конкретної форми інтертекстуальності, наприклад, цитати (їй приписують посилення на авторитет, підтвердження достовірності сказаного, орнаментальну функцію тощо). Так само можна стверджувати, що пародія й стилізація скеровані на досягнення ігрового чи сатиричного ефекту. А. Супрун визначає функції ремінісценцій (естетична, кумулятивна, історична, верифікаційна, функція покладання на авторитет). Загалом функції інтертекстуальних включень варіюються залежно від авторських інтенцій і природи цитованого тексту. Головна їх мета – моделювання діалогу між цитуючим і цитованим автором, епохами й культурами. Новий текст виникає не сам по собі, а в процесі напруженої взаємодії з чужими позиціями й висловлюваннями, яка позиціонується в широкому діапазоні між повною згодою й абсолютною незгодою з «чужим словом» (сумнів, обурення, іронія, насмішка, знування тощо).

Л. Гашева зазначає, що інтертекст є поліфункціональним феноменом, який «1) виконує функцію інформативну; 2) є засобом характеристики особи, зокрема автора; 3) виражає негативну чи позитивну оцінку комусь або чомусь; 4) виступає як символ чи знак важливих для історичної свідомості подій; 5) відіграє стилетвірну роль чи пародіює той чи той функціональний стиль; 6) слугує прототекстом чи вихідною одиницею для породження нових інтертекстуальних чи мовних одиниць, тобто активно розвиває живе мовлення; 7) зближує лінгвістичну і культурологічну сфери дослідницької діяльності» [98, с.80-81]. Ф. Мутхутдінова визначає такі функції

інтертекстуальних вкраплень: 1) референційна і її різновиди (апелятивна, інформативна, експланативна; 2) оцінна; 3) етикетна; 4) декоративна [358, с.109-110]. М. Шаповал наводить свій перелік функцій інтертекстуальних вкраплень (комунікативна, пізнавальна, регулятивна, емотивна / емоційно-експресивна, фатична, метамовна тощо) і відзначає, що вони «можуть мати надзвичайно вузьку і конкретизовану специфіку, але при цьому вони виводяться з основних функцій мови, розглянутої у комунікативному аспекті» [656, с.75]. Підсумовуючи зазначу, що інтертекстуальність дозволяє письменникові нарощувати смисловий потенціал твору шляхом залучення фрагментів інших творів, їх перекомпонування, різнорідних відсилань; посилює експресивність, привертає увагу читача, виконує оцінювальну, пародійну, сатиричну та інші функції. На особливу увагу заслуговує характерологічний потенціал інтертекстем і випадки навмисної гри автора з читачем. Інтерпретуючи інтертекстуальне покликання, варто враховувати, що воно ніколи не буває однозначним (як семантично, так і функціонально).

Поняття «*інтертекстуальне поле*» поширене в сучасному українському літературознавстві. За останні роки з'явилася низка статей (Л. Білякович [48], С. Ігнатєвої [204], Л. Луцан [314], Є. Прасол [420], М. Янкової [679] та ін.), у яких воно фігурує як центральне чи факультативне. Однак у більшості випадків ідеться про «інтуїтивне» застосування терміну, без жодних «теоретичних» коментарів та обґрунтувань. З огляду на це виникає потреба з'ясувати семантику поняття. Уперше термін «інтертекстуальне поле» застосований у статті Ю. Крістевої «Поетія і негативність»: «Будучи водночас як граматичним (спостережуваним) об'єктом, так і семною операцією в *інтертекстовому полі*, поетичний сенс перебуває між ствердженням і запереченням цього закону<sup>24</sup>; він не ілюструє його, але він його й не порушує, у нього – інша логіка» [270, с.275]. Зринає він і в студії «Текст роману»: «Значення, які є подвійними від початку, ще раз подвоюються, множаться, і роман, перебуваючи у своєму трансформаційному й *інтертекстуальному полі*, неминуче прочитується як поліфонічний» [270, с.563]. Згодом це поняття увійшло до наукового тезаурусу інших дослідників.

У російському літературознавстві його активно застосовував М. Ямпольський. У книзі «Пам'ять Тиресія» він констатував: «Текст включає в себе все *безкінечне поле інших текстів*, які можуть бути з ними зіставлені в межах певної смислової сфери» [678, с.34]. Цей термін дослідник використовує для характеристики конкретних фільмів (коли пише, наприклад, про «“теософський чи просто філософський міф” також

<sup>24</sup> Йдеться про закон комутативності.

лежить в *інтертекстуальному полі* “Механічного балету”» [678, с.207]), а також наводить певні теоретичні узагальнення: «Кожний текст, творячи навколо себе особливе *інтертекстуальне поле*, по-своєму організовує і групує тексти-попередники. Навіть більше, деякі тексти отримують інтертекстуальне поле, що складається із “джерел” пізніших, аніж вони самі» [678, с.407-408]; «образи пам’яті творять безкрає *інтертекстуальне поле*, що поєднує текст з усією людською культурою» [678, с.417-418].

М. Малаховська визначає інтертекстуальне поле як «сферу дії того чи того претексту в семантиці певного тексту. Воно може бути представлене різними й різнорівневими інтертекстуальними елементами (зовнішніми й внутрішніми, формальними й семантичними, сегментними й супра-сегментними)» [320]. І. Чумак-Жунь пропонує власне розуміння поняття: «Увесь простір художніх текстів складається із безкінечної кількості перехрещуваних інтертекстів. Можна назвати цей простір по аналогії з іншими системними просторами, в яких функціонують мовні одиниці, – полем. Кожне мікрополе, включене в це функціональне *інтертекстуальне поле*, і є інтертекст. Усі одиниці поля є інтертекстуально маркованими (такими, що містять відсилку до тексту-джерела) текстами, але не всі інтертекстуально марковані тексти є одиницями поля» [655, с.26]. У концепції А. Безрукова «між новим авторським текстом і чужим, попереднім існує *спільне інтертекстуальне поле* – простір, який акумулює в собі увесь культурно-історичний досвід, увесь набір конотативних відтінків» [32, с.9].

В українському літературознавстві це поняття вперше теоретично експлікувала В. Просалова в монографії «Текст у світі текстів Празької літературної школи». У її розумінні інтертекстуальне поле варто розглядати «як зустріч текстів, що відбувається в уяві реципієнта при читанні твору. Текст вибудовує своє інтертекстуальне поле завдяки діалогу з іншими» [425, с.251]. Дослідниця слушно констатує: «Оскільки проблема інтертекстуальності орієнтує на виявлення взаємозв’язку і з попереднім, і з аналізованим, і з наступним етапами культури, то в *інтертекстуальне поле* закономірно втягуються нові й нові художні тексти, що відповідають на інші чи полемізують з ними» [425, с.8]. У статті «Інтертекстуальне поле і контекст» погляди на зазначене явище були поглиблені й розширені. На думку В. Просалової, І.П. вужче, аніж контекст [423, с.29], пов’язане лише з його авторським і літературним різновидами [423, с.34]; застосовується лише на означення сукупності текстів; зв’язок творів, що служить основою формування І.П., може виявлятися експліцитно й імпліцитно; І.П. єднає тексти різних часів і народів; завжди має відносний характер. У цій статті містилася й уточнена дефініція поняття: «Інтертекстуальне поле – це су-

купність творів, що актуалізуються в пам'яті реципієнта при прочитанні одного з них і позначаються на його сприйнятті. Як частина літературного контексту, інтертекстуальне поле охоплює ті тексти, що стосуються одного окремо взятого»<sup>25</sup>[423, с.30]. У концепції дослідниці важливе уточнення, що з плином часу в інтертекстуальне поле потрапляють нові художні твори, що відповідають на попередні чи полемізують із ними [423, с.32].

Складниками інтертекстуального поля є 1) інтертекстеми; 2) твори, із яких вони вилучаються; 3) твір, у які вони інтегруються. Для позначення тексту, із якого запозичується інтертекстема, застосовуються різні терміни:

- *текст-джерело* (Ю. Кокошко, А. Проскуріна, Г. Слишкін, Е. Чорногородова та ін.);
- *текст-донор* (Ж. Дерріда, Ю. Кокошко, М. Колокольнікова, В. Лукін, Е. Лисенкова);
- *прототекст* (А. Попович, І. Арнольд, Н. Кузьміна, Т. Казаріна, Е. Малишева, М. Терських);
- *передтекст* (І. Ільїн, А. Журбін, А. Попова, А. Радіонова, Е. Чернявська);
- *претекст* (М. Пфістер, У. Бройх, І. Смирнов, Н. Фатєєва);
- *опорний текст* (Н. Петрова, Н. Фатєєва);
- текст-асоціат (А. Васильєв) тощо.

Для позначення тексту, у який інтегрується інтертекстема, застосовуються поняття:

- текст-реципієнт;
- вторинний текст (на противагу до первинного – тексту-донора);
- *метатекст* (А. Попович).

У студіях окремих науковців принагідно фігурують інші терміни. Так, Р. Лахманн для аналізу «інтертекстуально організованих текстів» пропонує застосовувати поняття *маніфестний*, *референтний* текст, референційний сигнал, інтертекстуальність [288, с.63]. У цій студії базовими є терміни текст-донор (прототекст, претекст) і текст-реципієнт (метатекст).

***Інтертекстуальний простір.*** Цей термін також уперше застосувала Ю. Крістева. У статті «Поезія і негативність» (1968) вона занотувала: «Навколо поетичного означуваного твориться множинний текстовий простір, елементи якого відображаються в конкретному поетичному тексті. Ми будемо називати такий *простір інтертекстуальним*» [271, с.169-170]. Специфікою модерних текстів, на думку дослідниці, є те, що вони «утворюються, абсорбуючи й одночасно руйнуючи інші тексти з *інтертекстуального*

<sup>25</sup> Вказана дефініція сприймається в цій студії як базава.

*простору*» [271, с.171-172]. Це поняття у Ю. Крістеві не випадкове, вона застосовує його й далі. Наприклад, у статті «Текст роману» дослідниця підсумовує свої спостереження міркуванням про те, що «роман запозичує свій принцип, як і конкретні форми характерних для нього трансформаций, з *інтертекстового простору*» [270, с.563]. Надалі Р. Барт з аналогічною семантикою застосовує поняття «міжтекстовий простір», а Дж. Каллер пише про «участь твору у певному *просторі вираження*». На теренах СРСР термін «інтертекстуальний простір» активно застосовував П. Тороп. У статті «Проблема інтексту» (1981) він зринає фрагментарно (у характеристиці наукової концепції Ю. Крістеві), а от у монографії «Тотальний переклад» – системно. На думку дослідника, «*інтертекстуальний простір* є для всіх видів мистецтва подвійною реальністю. В одному інтертекстуальному просторі текст зароджується. Взаємозв'язки тексту з цим простором можуть бути подвійні – закономірні зв'язки традиції чи випадкові (тобто суб'єктивніші) зв'язки генезису (в розумінні Ю. Тинянова). У другому інтертекстуальному просторі текст сприймається і виявляється у сфері випадкових зв'язків з іншими текстами, набуваючи нові сенси і втрачаючи часто первинні» [570, с.121]. Він переконаний, що міжтекстові контакти в інтертекстуальному просторі встановлюються не лише між цілісними текстами, а й їхніми дискурсивними ознаками, з одного, і групами взаємопов'язаних (жанрово, ідеологічно, тематично) текстів, з іншого боку.

Із плином часу семантичне поле поняття «інтертекстуальний простір» значно розширилося. Різні моделі його тлумачення презентовані у статті Ю. Пихтіної:

1) *широке трактування*: у працях Р. Барта, Ж. Дерріди, Ю. Крістеві, М. Ріффатерра та ін. інтертекстуальний простір мислиться як певне «сміслові поле», яке формується із сукупності спільних кодів і смислових систем усіх попередніх текстів (передтекстів); до цієї концепції схиляються також прихильники семіотики (наприклад, Ю. Лотман); у лінгвістиці термін «інтертекстуальний простір» застосовується для розширення поняття «семантичний простір» (Г. Ревякіна, В. Чернявська та ін.); інтертекстуальний простір трактується як «внутрішній простір тексту» (Г. Ветошкіна). Як слушно підкреслює Ю. Пихтіна, «широка, радикальна концепція дозволяє поставити в один ряд терміни: “семантичний простір”, “смісловий простір”, “текстовий простір”, “міжтекстовий простір”, “інтертекстуальний простір”. Це, вочевидь, пов'язане з тим, що саме слово “простір” уже давно застосовується не у своєму прямому (місце, середовище, територія тощо), а в метафоричному чи абстрактному розумінні» [429];

2) прихильниками *вузької концепції* є здебільшого філологи-практики, які вивчають локальні тексти в російській літературі та встановлюють інтертекстуальні зв'язки й перегуки в просторових характеристиках низки літературних текстів (йдеться про петербурзький, московський, пермський, венеційський, лондонський, міський, провінційний тексти як специфічну форму організації художнього простору). Ю. Пихтіна вважає другий підхід найоб'єктивнішим, однак у цьому випадку краще говорити не про інтертекстуальний простір, а про інтертекстуальні топоси.

Поняття інтертекстуальний простір у цій студії трактується широко – як особливий семантичний простір, що виникає в процесі взаємодії художніх творів. Поняття І. Пр. мислиться як таке, що включає низку інтертекстуальних полів окремих творів (у цьому розумінні є сенс вести мову, скажімо, про інтертекстуальний простір творчості того чи того письменника). Комбінація цих локальних інтертекстуальних просторів творить інтертекстуальний простір певної історико-літературної епохи.

В інтертекстуальному просторі функціонує низка текстів, які можуть у кожному конкретному випадку бути або текстами-донорами, або текстами-реципієнтами. Усі тексти-донори можна об'єднати в три більші групи:

1) *ядерні тексти*, за Н. Кузьміною, «мають неперехідне значення, випробувані часом, не залежать від соціально-економічних чи політичних передумов і – якоюсь мірою – навіть від рівня освіти, адже вони включені в шкільну програму» [275, с.53]. До категорії ядерних текстів російської літератури дослідниця зараховує «Слово о полку Ігоревім», Біблію, твори О. Пушкіна, Л. Толстого, Ф. Достоевського, із західної класики – Шекспіра, Гомера. За Ю. Лотманом, такі тексти «зберігають культурну активність», «виявляють здатність накопичувати інформацію, тобто здатність пам'яті» [308, с.22];

2) *прецедентні тексти*: термін запровадив російський дослідник Ю. Караулов на позначення багаторазово відтворюваних текстів культури, які формують свідомість певної групи мовців, їх асоціативне коло. До категорії прецедентних, на думку дослідника, належать священні книги, твори видатних письменників, міфи, казки, народні пісні [220]. П.Т. значимі для мовної особистості в пізнавальному й емоційному значеннях, добре відомі в оточенні певної особистості. Термін «прецедентний» семантично близький до поняття «хрестоматійний»; у рецепції Н. Кузьміної прецедентні феномени історично мінливі (добре відомі певному колективу мовців у певну історичну добу; однак із плином часу стираються, забуваються); визначаються модою, смаком, політикою держави, системою переваг певного мовного (соціального) колективу»;

3) «слабкі» тексти: з огляду на прецедентність дослідники вибудовують термінологічні опозиції: «сильні» / «забуті» (Н. Кузьміна), «сильні» / «слабкі» (М. Ямпольський) тексти. Феномен слабких / забутих текстів Н. Кузьміна пояснює так: для входження в культуру текст має володіти високим енергетичним потенціалом. «Початковий енергетичний потенціал тексту (метатексту) – це результуюча енергій прототексту (прототекстів) й автора. Будучи відкритою, неоднорідною, нелінійною структурою, текст підлягає дисипації енергії в часі. Якщо дисипація долає певний поріг, то відбувається розмивання й розпад структури – такий текст не може породити новий. Це феномен забутих текстів, енергія яких, однак, ніколи не зникає, адже вони несподівано можуть актуалізуватися відповідно до нових запитів часу й суспільства. Дисипація може бути компенсована внаслідок притоку енергії ззовні – від читачів. Рецепція тексту, його потрібність збільшує енергію, яка стає інтенсивнішою, аніж дисипуючі фактори. Сильні тексти постійно віддають енергію читачам, але і постійно отримують енергію читачів, багаторазово посилену внаслідок резонансу [275, с.44]. На думку дослідниці, енергія тексту може змінюватися, залежно від низки умов, до яких належать: культурна компетенція автора й читачів; жорсткість / м'якість, простота / складність тексту; об'єктивні закономірності розподілу інформаційних потоків: швидке старіння інформації (давніша публікація має менше шансів знайти свого читача); закон адаптаційного гальмування, що має форму спротиву новому; соціальні умови в момент сприймання, тією чи тією мірою подібні до описаних у художньому творі; фактори моди й смаку; «технічні» фактори: популярність і тираж видання, у якому опублікований твір, доступність публікації, наявність критичних відгуків; політичний устрій держави [275, с.45-47] тощо.

В інтертекстуальному просторі українського письменства 1920-х років розрізняються:

1) «ядерні»<sup>26</sup> тексти:

Біблія, «Кобзар» Т. Шевченка, антична міфологія, давньогрецька (поєми Гомера) й давньоримська (Овідій, Гораций) літератури; до цієї категорії віднесені також твори Й.-В. Гете («Фауст»), Данте Аліґ'єрі («Божественна комедія»), О. Пушкіна («Євгеній Онеґін», окремі поезії), М. де Сервантеса («Дон Кіхот»), Г. Сковороди (біографічний «інтертекст»), П. Тичини (поезії зі збірок «Соняшні кларнети», «Плуг», циклу «В космічному оркестрі»), І. Франка (поезії), В. Шекспіра («Гамлет»);

<sup>26</sup> Це слововживання є умовним, адже визначити «ядерні» тексти можна лише тоді, коли буде взятий до уваги ширший часовий період.



2) «*прецедентні*»<sup>27</sup> тексти:

окремі твори Дж.Г. Байрона, О. Блока, Ш. Бодлера, Дж. Бокаччо, П. Верлена, К. Гамсуна, Г. Гейне, Е.-Т.-А. Гофмана, В. Гюго, Д. Дефо, Ч. Діккенса, Ф. Достоевського, С. Єсеніна, А. Конана Дойла, М. Коцюбинського, Ф. Купера, М. Лермонтова, А. Міцкевича, Г. де Мопассана, Ф. Петрарки, Л. Толстого, О. Уайльда, Г. Уеллса, А. Франса та ін.;

3) «*прохідні*» («слабкі»), які зринають в інтертекстуальному полі епізодично, засвідчуючи рівень авторської ерудиції, доречно поділити на дві підгрупи:

а) які не залежать від впливу часу (напр., твори Г. Аполінера, П. Валері, Ж.-К. Гюїсманса, А. Доде, Е. Золя, С. Малларме, К. Мендеса, Ф. Містрала, Ж.Е. Ренана, Ж.-Ж. Руссо, Ж. Рюделя, Стендаля; Дж. К. Джерома, Р. Кіплінга, В. Теккеря, А.Теннісона; Кальдерона, Г. д'Аннунціо, Л. Аріосто, К. Гоцци; М. Твена, Г. Бічер Стоу, Г.Лонгфелло);

б) пов'язані з ідеологічними впливами (твори А. Барбюса, Й. Бехера, Д. Бедного, О. Белінського, Ф. Гладкова, М. Горького, О. Жарова, І. Микитенка, О. Радіщева, О. Серафимовича та ін.).

## Висновки до I розділу

Інтертекстуальні студії з'явилися наприкінці 1960-х років; до джерел нового наукового напрямку належать діалогічний погляд на літературу М. Бахтіна, теорія анаграм Ф. де Соссюра, вчення про пародію Ю. Тиньянова. Термін «інтертекстуальність» увійшов у науковий обіг у 1967 р. завдяки працям Ю. Крістєвої, яка синтезувала бахтінську концепцію діалогу з інструментарієм структуральної лінгвістики й психоаналізу.

За півстоліття інтертекстуальні студії пройшли кілька етапів: 1) друга половина 1960-х – перша половина 1970-х років (поява ключових термінів, поступове розширення категоріального апарату в межах структуралізму й постструктуралізму у Франції.); 2) друга половина 1970–1980-ті роки (звуження, конкретизація, розмежування понять; на протипагу до глобальної концепції інтертекстуальності, змодельованої постструктуралістами, формується модель обмеженої інтертекстуальності); 3) 1990-ті роки (диференціація інтертекстуальної теорії, зростає увага до інтертекстуальних форм, для експлікації проблеми міжтекстових реляцій підключаються студії пам'яті); 4) 2000-ні роки (інтеграція значень, увага до

<sup>27</sup> Маю на увазі твори, до яких автори також звертаються достатньо часто, але вони не мають такого універсального характеру, як «ядерні». Частина з них також є «хрестоматійними», не залежними від часових «флуктуацій».

історико-літературних проблем, залучення до поля інтертекстуальних студій не лише літератури, а й ЗМІ, живопису, музики, кінематографу тощо).

Інтертекстуальні студії в Україні – явище порівняно нове (перші зафіксовані публікації датуються 1995-1996 рр.), однак за 23 роки українські науковці пройшли шлях від популяризації (1-й етап), осмислення й творчого засвоєння (2-й етап) здобутків зарубіжних дослідників до формування власних концепцій (3 етап). Інтертекстуальний метод органічно інтегрувався в дослідницьку парадигму сучасного українського літературознавства. Найактивніші дослідники інтертекстуальності в Україні – В. Просалова, П. Рихло, М. Шаповал, помітним внеском в інтертекстологію були студії В. Борбунюк, О.Гальчук, Г. Віват, Є. Нахліка, Г. Райбедюк та ін.

З огляду на те, що в сучасних інтертекстуальних студіях відсутня загальноприйнята термінологічна система (зміст окремих понять змінюється залежно від теоретичних і філософських засновків, якими керуються дослідники), у процесі дослідження виникла потреба сформуванню робочої моделі інтертекстуальності, у межах якої застосовуються поняття: інтертекстуальність (властивість художніх творів встановлювати міжтекстові перегуки з іншими творами); інтертекстуальні студії / інтертекстологія (теорія міжтекстових взаємодій, один із напрямів літературної компаративістики); інтертекстуальний метод (за В. Халізовим, спосіб аналізу, що передбачає виявлення міжтекстових зв'язків на різних рівнях художнього твору).

Інтертекст у цій студії, услід за Н. Кузьміною, тлумачиться як творена людиною інформаційна реальність, міжтекстовий універсум, що передбачає існування ієрархічних трьох рівнів: 1) інтертекстема (текстовий фрагмент, який пов'язує аналізований твір з іншим твором / творами, вимагає розпізнавання й інтерпретації); 2) інтертекстуальне поле (сукупність усіх прототекстів художньо-літературного твору, які актуалізуються в процесі його інтерпретації), в інтертекстуальному полі співіснують інтертекстеми, тексти-донори (прототексти, претексти), тексти-реципієнти (метатекст); 3) інтертекстуальний простір (складається з інтертекстуальних полів окремих творів, формуючи інтертекстуальний простір / інтертекст певної історико-літературної епохи). В інтертекстуальному просторі функціонують тексти, які у певний момент можуть бути донорами або реципієнтами. Усі тексти-реципієнти залежно від частотності появи в інтертекстуальному просторі поділені на: 1) ядерні; 2) прецедентні; 3) слабкі.

РОЗДІЛ II.  
«КОЛО СКАРБІВ ЖИВОГО СЛОВА»:  
ТИПИ Й ФОРМИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ  
В УКРАЇНСЬКОМУ ПИСЬМЕНСТВІ 1920-Х РОКІВ

**2.1. Спроби систематики й класифікації  
інтертекстуальних елементів**

Моделювання чіткої таксономії інтертекстуальних елементів – одна з центральних проблем сучасної «інтертекстології». Як слушно зауважує М. Шаповал, «огляд джерел і теорій інтертекстуальності подає найрізноманітнішу палітру класифікацій інтертекстуальних відношень, зокрема, за мірою проявлення (прихована та виявлена інтертекстуальність), за функціями, за якістю інтертексту як тропа (інтертекстуальні метафори і метонімії), а також пропонує вивчення інтертекстуальності як літературного суперництва чи основного засобу текстотворення у постмодерністів» [656, с.61]. Однак, не зважаючи на зусилля науковців, єдиної загальноприйнятої класифікації не існує й дотепер (як і єдиної теорії інтертексту). В. Просалова констатує: «В одному творі нерідко поєднуються різні типи інтертекстуальності, один і той же текст чи його елементи можуть вступати у багаторазову взаємодію, викликати ланцюгову реакцію, втягуючи у своє інтертекстуальне поле інші. Цим пояснюється те, що спроби створити струнку систематизацію типів інтертекстуальності й до сьогодні не дають бажаних наслідків» [422, с.34].

Одну з перших спроб науково структурувати інтертекстуальність здійснив **Джан Бьяджо КОНТЕ**, який у книзі «Memoria dei poeti e sistema letterario» (1974) [693] виокремив п'ять груп: метафоричну реактивацію знака; просту тотожність відрізків різних текстів; іронічну ремінісценцію; «complimento» (як вказує І. Смирнов, «аби зрозуміти таку алюзію, потрібно знати, на яке чуже слово вона натякає: зіставлення текстів прив'язується в цьому випадку до зіставлення загадки й відповіді» [524, с.14]); «aemulatio» (завдання нового тексту – перевершити взірць: йдеться про парафразу, два синонімічні висловлювання, одне з яких посилює виражальну здатність іншого). За В. Просаловою, хвибою цієї класифікації є те, що в ній «немає єдиного підходу, спостерігається контамінація форм і типів інтертекстуальних зв'язків» [425, с.70].

В основу типології словацького дослідника **Антоня ПОПОВИЧА** [738] (1975) покладені чотири типи зв'язку між прототекстом і метатекстом:

1) *імітувальний*, що свідчить про присутність міжтекстового інваріанта в метатексті: плагіат, переклад, цитата («в імітувальному зв'язку метатекст виражає свою семантичну й стилістичну схожість з оригіналом у відношенні 1:1» [417, с.191]); 2) *селективний* – це міжтекстові відношення, у яких метатекст створюється на основі певних елементів прототексту не за принципом подібності, а через типізацію (пародія, пастиш); 3) *редукувальний*, тобто відношення між двома текстами, коли редукуються або акцентуються окремі рівні тексту за умови збереження семантики міжтекстового інваріанта (коментарі, резюме, анотації); 4) *комплементарний* – міжтекстові відношення, які інваріантно розвивають особливості прототексту за допомогою текстових доповнень (зауваження, передмови, післямови).

Запропоновані А. Поповичем способи зіставлення метатексту й прототексту покладені в основу класифікації інтекстів **Пеетера ТОРОПА**. Естонський учений бере до уваги рівні (явний / прихований) і фрагментарність / цілісність зіставленого тексту. У статті «Проблема інтексту» (1981) він моделює таку типологію метатекстів: 1) *стверджувальні явні*: цитата, алюзія, центон, репродукція тексту, опосередковане читання (титул, анотація, резюме, переказ, підрядковий переклад), переклад, «тенденційне переписування», «схвальна» рецензія, пастиш; 2) *стверджувальні приховані*: підсвідома алюзія, ремінісценція, парафраза, імітація, сформульований намір автора написати текст; плагіат, переклад «із других рук», метод псевдоніма, композиція на основі знайденого рукопису, «псевдопереклад»; 3) *полемічні явні*: цензура, періодично інтерпретована цитата, полемічний переклад, травестія, літературна полеміка у віршах, критична полеміка, літературний памфлет; 4) *полемічні приховані*: критична алюзія без вказівки джерела, пародія, контрафактура [569, с.33-44]. Також дослідник пропонує градацію метатекстів у межах літературної традиції від ствердження до полеміки: калькування; «переклад» схеми і її перетворення; монтаж; уведення текстів без шансів на розвиток; перебудова; виникнення «архітексту»; уведення втрачених чи перенесених текстів як актуальна проблема розвитку; реконструкція втраченого чи відсутнього тексту: відкриття нового тексту; передчасна реалізація тексту; деструкція; виключення.

Розмірковуючи про спроби класифікації інтертекстуальних вкраплень, **Лоран ЖЕННІ** в статті «Стратегія форми» (1976) слушно зауважує: «Навіть якщо ми зможемо укласти логічну класифікацію вставок, подібну до класифікації “оповідання в оповіданні”, варто пам'ятати, що інтертекстуальність вимагає узгодженіших ізотопічних умов і робить монтаж більш стилістичним, аніж наративним. Цей монтаж може спиратися на *три типи семантичних відносин*: ізотопію метонімічну, ізотопію метафорич-

ну, монтаж без ізотопії (фрагмент тексту розміщений у певному контексті без будь-якого апріорного семантичного зв'язку з ним» [720, с.285-286]. На думку дослідника, спроби класифікувати інтертекстуальні вкраплення надто невизначені й необґрунтовані; тож він відмовляється від них і пропонує «зручну для аналізу логічну матрицю, яка дозволяє точно класифікувати типи змін, яких тексти зазнали під час інтертекстуального процесу». Складниками цієї матриці стали такі різновиди риторичних фігур: *параномазія* (ремінісценція, що зберігає звукову форму оригіналу); *elipsis* (коротке відтворення, усічення тексту-джерела при введенні у новий текст, навмисний пропуск слів); *ампліфікація* (накопичення синонімів, антитез за принципом наростання їх значимості й емоційної дієвості); *гіпербола* (перебільшення прикмет першотексту в новій якості); *інтерверсія* (зміна порядку й цінності елементів, із яких складається прототекст); *перенесення* значення джерела в інший контекст [720, с.287-291].

На значний резонанс пропозиція Л. Женні не здобулася, на відміну від концепції його співвітчизника **Жерара ЖАНЕТТА**. 1982 р. у книзі «Палімпсести: Література другого ступеня» він запропонував усі типи міжтекстових зв'язків позначати терміном «транстекстуальність», а також змодельював п'ятичленну їх класифікацію, яка включає:

- ***інтертекстуальність*** – співприсутність в одному тексті двох чи більше текстів у формі цитати, алюзії тощо;

- ***паратекстуальність*** – відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, передмови, післямови (докладніше про це явище йдеться в книзі Ж. Жанетта «Пороги»);

- ***метатекстуальність*** – реляції між текстом і літературою, яка його інтерпретує / коментує;

- ***гіпертекстуальність*** – цим терміном дослідник позначає будь-які відносини похідності («відбруньковування») одного тексту від іншого, при цьому вчений диференціює гіпертекстові феномени з огляду на два критерії – характер зв'язку (імітація чи трансформація гіпотексту) і його модальність (ігрова, сатирична, серйозна);

- ***архітекстуальність*** – відношення тексту до певного жанрового коду (див. докл. у книзі Ж. Жанетта «Фігури. III»); архітекстуальність має імпліцитний характер і може бути експлікована лише за допомогою паратексту (вказівка на жанр твору в підзаголовку) чи метатексту.

Ж. Жанетт наголошує, що визначені типи транстекстуальності не існують окремо, а завжди переплітаються в тексті. На хибі цієї моделі вказували різні вчені. Так, на думку М. Гловінського, «типологія Женетта викликає сумніви, адже здається трохи переобтяженою й некоректною. Переобтяженою,

бо в ній опинився один елемент, який важко сприймати на рівні з іншими типами відносин між текстами. Я маю на увазі паратекстуальність. (...) Другий сумнів має серйозніший характер. Адже необґрунтованим видається розрізнення інтертекстуальності та гіпертекстуальності. Переконати в його слушності не в змозі й насичені та дуже проникливі аналізи, які, зрештою, свідчать лише про майстерність Женетта» [135, с.289-290]. Якщо взяти до уваги пропозиції науковця, типологія міжтекстових зв'язків включатиме три елементи: інтертекстуальність, метатекстуальність, архітекстуальність. М. Шаповал підкреслює, що «Ж. Женетт вибудовує свою класифікацію навколо ретельно підібраних прикладів, однак у польових умовах її застосовувати досить складно через те, що кілька типів подекуди характеризують один і той самий елемент у різних аспектах» [656, с.63]. Утім, не зважаючи на окремі хиби, ця таксономія виявилася доволі привабливою для дослідників інтертексту. У цьому можна переконатися, наприклад, звернувшись до праць Н. Фатєєвої або дисертацій сучасних українських науковців<sup>1</sup>.

У збірнику «Інтертекстуальність: форми й функції» (1985) за редакцією **Манфреда ПФІСТЕРА** й **Ульріха БРОЙХА** інтертекстуальні вкраплення схарактеризовані з огляду на шість якісних критеріїв: референційність, комунікативність, авторефлексивність, структуральність, селективність, діалогічність. На розсуд наукової громадськості запропонована модель інтертекстуальності, що ґрунтувалася на розрізненні зв'язків текст / текст – текст / система текстів («одно-текстова» / «системно-текстова» референція). Також М. Пфістер та У. Бройх розрізняють «вертикальну» й «горизонтальну» проєкції інтертекстуальності. Перший тип пов'язаний із взаємодією давніх і сучасних текстів, що призводить до смислових на шарувань, виникнення різних конотативних відтінків; другий тлумачиться у зв'язках з інтерсуб'єктивністю – як діалог автора-творця й читача. До *конкретних форм* літературної інтертекстуальності дослідники зараховують запозичення, переробку тем і сюжетів, явну й приховану цитацію, переклад, плагіат, алюзію, парафразу, наслідування, пародію, інсценування, есканізацію, використання епіграфів тощо [715].

**Наталі П'ЄГЕ-ГРО** в посібнику «Вступ до теорії інтертекстуальності» (1996 – у співавторстві з Даніелем Берже, 2002 – одноосібне видання) наголошує на необхідності розрізняти два типи міжтекстових зв'язків – *відношення співприсутності* двох або декількох текстів (цитація, референція,

<sup>1</sup> Наприклад, Т. Кулінич у кандидатській дисертації «Метафора І.Калинця: інтертекстуальний аспект» (2008) поділяє інтертекстуальні вкраплення на власне інтертекстуальні, інтермедіальні, паратекстуальні, архітекстуальні.

плагіат, алюзія) й зв'язки *дери́вації*, що ґрунтуються на похідності (пародія, бурлескна травестія, стилізація) [428, с.84-110].

Типологія інтертекстуальних елементів **Наталії ФАТЄЄВОЇ** (1998) була спробою поєднати концептуальні пропозиції Ж. Жанетта, Ю. Лотмана, І. Смирнова й П. Торопа. Дослідниця розрізняє: 1) *власне інтертекстуальність*, що створює конструкції «текст у тексті» (цитати, алюзії, центонні тексти)<sup>2</sup>; 2) *паратекстуальність*, або відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, післямови (цитати-заголовки, епіграфи); 3) *метатекстуальність* – переказ і коментувальне покликання на передтекст (інтертекст-переказ, варіації на тему претексту, дописування «чужого» тексту, мовна гра з претекстами); 4) *гіпертекстуальність* – висміювання або пародіювання одним текстом іншого; 5) *архітекстуальність* – жанровий зв'язок текстів, помітний за умов його порушення, яке запускає крос-жанрову гру; 6) інші моделі й випадки інтертекстуальності: *інтертекстуальні*, *інтермедіальні тропи* й стилістичні фігури, запозичення прийому; 7) *поетичну парадигму* [597, с.25-38]. Ця спроба не зовсім вдала, адже окремі форми інтертекстуальних включень не завжди можна «прив'язати» до одного типу міжтекстових зв'язків; запропоноване розрізнення метатекстуальності й гіпертекстуальності лише з огляду на серйозну / сатиричну модальність видається недоречним.

Аналізуючи основні форми реагування на «чуже» слово в російській поезії, **Микола ВАСИЛЬЄВ** (1999) указує, що орієнтація письменника на творчість попередника може бути свідомою і несвідомою, і пропонує визначати такі *форми інтертекстуальності*. До першої групи увійшли знаково-естетичні феномени, що вказують на «чуже» слово: заголовок, присвята, епіграф, примітка, згадка в тексті імені автора чи його твору (прямо або за допомогою перифрази, зрозумілої читачу), цитата, використання непрямого й невластне-прямого різновидів передачі чужого мовлення, запозичення певних елементів поетичної мови (строфіки, ритміки, техніки римування, характерної лексики, словосполучень, образів, синтаксичних прийомів тощо), наслідування, переспів, пародія, стилізація, свідомо діалогічна реакція митця на попередника. До другої – такі асоціації між творчістю двох авторів, коли один із них неусвідомлено переймає в іншого ритміку, риму, рядок, лексику, образи (наприклад, ремінісценція – підсвідомий, проте упізнаваний читачем відгомін іншого тексту) [71]. Однею з хиб цієї класифікації є відсутність чіткої методики розпізнавання свідомих і несвідомих проявів інтертекстуальності.

<sup>2</sup> Дослідниця не виокремлює ремінісценції в окремий підклас інтертекстем. Але в процесі опису алюзій згадує і про них.

**Василь МОСКВІН** (2013) слушно зауважує, що інтертекстуальні відносини суттєво відрізняються за функціональними й структурними параметрами, а також за своєю інтенсивністю. З огляду на це дослідник пропонує розрізняти такі типи інтертекстуальності. За метою адресанта: 1) *риторична інтертекстуальність*, що виникає внаслідок експлуатації фігур інтертексту: цитування, текстових аплікацій і алюзій, парафраза й травестування, пародіювання, творчого наслідування успішному автору; 2) *спонтанна інтертекстуальність*, що виникає між оригіналом та перекладом, версифікованим або прозаїзованим варіантом, новою редакцією тексту, адаптацією, анотацією, скороченим варіантом; 3) *криптофорна інтертекстуальність* формується, коли автор прагне приховати або зруйнувати зв'язок із претекстом (плагіат). Перший тип має позитивну інтертекстуальну інтенцію, другий – нульову, третій – негативну [351, с.57]. За структурою міжтекстових асоціацій дослідник протиставляє два типи відносин між вихідним та інтертекстуально збагаченим текстом: 1) «донор – реципієнт» (текст-донор і фрагмент із нього пов'язані парціальними асоціаціями «ціле – частина»), тип інтертекстуальності, заснований на таких асоціаціях, дослідник називає *парціальним*; 2) «претекст – похідний текст» (похідний текст імітує основні ознаки претексту), тип інтертекстуальності, що ґрунтується на дераціоналізованих асоціаціях, названий *міметичним* [351, с.57-58].

Спроби змодельовати чітку дієву модель інтертекстуальних елементів з урахуванням попереднього досвіду зафіксовані і в українських інтертекстуальних студіях. Так, на думку **Наталії КОРАБЛЬОВОЇ** (1999), з огляду на те, як виявляється інтертекст у тексті (безпосередньо чи опосередковано) міжтекстові зв'язки можна поділити на *три основні типи*: 1) *текстуальні зв'язки* (асоціації) – безпосередні вияви в тексті співвідношень з іншими текстами (цитати, ремінісценції, алюзії); 2) *контекстуальні зв'язки* (впливи) – опосередковані, сприймаються через відношення тексту до наявних у ньому інших текстів (запозичення, наслідування, варіації, інтерференція, палімпсест, пародія); 3) *метатекстуальні зв'язки* (повтори) – безпосередньо-опосередковані, йдеться про відношення тексту до тих співвідношень, які в ньому виявляються (стереотипи – системні співвідношення, архетипи – структурні співвідношення, кенотипи – творчі співвідношення» [252, с.9].

**Мар'яна ШАПОВАЛ** (2009) пропонує власну таксономію інтертекстуальних вкраплень, що включає: 1. Відношення співприсутності (однотекстова референція): а) семантичні форми (інтертекстуальні мотиви, традиційні сюжети, традиційні образи, референцію, колаж); б) стилістичні форми (цитати з атрибуцією й без неї, паратекстуальні цитати, плагіат



ат, алюзія, ремінісценція, центон); в) кодова інтертекстуальність (топоси, крилаті слова). 2. Відношення деривації (системно-текстова референція): запозичення прийому, парафраза, наслідування, пародіювання, травестія, стилізація, пастиш, архітекстуальність [656, с.67-69].

**Ганна ВІВАТ** (2011) спробувала класифікувати інтертекстуальні зв'язки в художньому тексті, спираючись на теорії множин і реляцій. Усі інтертекстуальні зв'язки вона поділила на чотири групи: а) дотикання – у претексті є лише точки, дотичні з чужими думками, невеликі вкраплення з іншого тексту (паремії, афоризми, натяк на загальновідому подію, ситуацію чи образ, образна аналогія, ледь розпізнавані асоціативні вкраплення тощо); б) перетинання – первинний текст «перетинається» з іншим текстом у багатьох точках, зумовлюючи в інтексті залежність, відштовхування, переплетення чи підпорядкування претексту (контамінація, епіграф, присвята, передмова, післямова, деякі види ремінісценцій та певні види алюзій, наукові тенденції, філософські роздуми, пастиш); в) накладання – інтекст повністю «перекриває», накладається на претекст або «поглинається» ним (жанрові алюзії, сюжетно-образні та ритмомелодійні запозичення, адаптація, варіація, переспів, усі види перекладу, відштовхування, жанрова переробка, наслідування, онаціональнення, пародіювання, переказ, традиційні сюжети й образи); г) комбінована взаємозалежність – наявні одноразові чи багаторазові вкраплення та використання різноманітних видів інтертекстуальних зв'язків в одному й тому ж тексті. До цієї групи віднесено й гіпертекст у визначенні Т. Нельсона, Д. Енгельгардта, У. Еко [78, с.7].

У цій монографії змодельована робоча таксономія інтертекстуальних елементів, що враховує типи й форми міжтекстової взаємодії і включає: 1) *власне інтертекстуальність*: цитати, алюзії, ремінісценції, центон, плагіат, запозичення прийому, образу, мотиву; 2) *паратекстуальність*: заголовки-цитати, заголовки-алюзії, епіграфи, інтертекстуальні присвяти; 3) *гіперінтертекстуальність*: транспозиція, пародія, травестія, стилізація, пастиш тощо. До цієї базової таксономії не включені явища метатекстуальності й архітекстуальності. Слушною видається пропозиція Н. Іванова, який зазначає: «Ми не схильні включати метатекст у сферу інтертексту. Навіть більше, ми розглядаємо метатекст як категорію, рівну інтертексту за функціональним статусом і протилежну йому в деяких аспектах» [195, с.45]. До основних критеріїв, за якими варто розрізняти інтертекстуальність і метатекстуальність, учений відносить: 1) лінійність / нелінійність (І. – лінійна, продовжує дискурсивне розгортання тексту; М. – нелінійна, віртуальна); 2) зв'язок із контекстом (І. передбачає перенесення тексту або його частини в інший контекст; М. «не можна розглядати як щось інше по відношенню

до інтерпретованого за його допомогою реального тексту, відносини інакшості, зміни контексту, при переході від тексту до метатексту не виникають»); 3) в І. виявляється символічна репрезентація одного тексту через другий; у М. відносини символічного заміщення не виникають, метатекст – це віртуальний опис реального; 4) в І. існує «суперництво» текстів і їх контекстів, оцінка одного тексту через другий; у М. застосовано механізм перейменування – не для оцінювання чи вираження суб'єктивного ставлення, а для формування нового знання про нього [195, с.45-46]. Натомість, як дотичне до інтертекстуальності явище, у цій студії розглядається автоінтертекстуальність, що реалізується через переадресацію автором читача до своїх попередніх творів.

## 2.2. Власне інтертекстуальність

У межах цього типу інтертекстуальності дослідники традиційно розглядають такі форми, як: цитата, алюзія, ремінісценція, центон, плагіат<sup>3</sup>. Не зважаючи на те, що вони віддавна були об'єктом зацікавлення лінгвістів і літературознавців, загальноприйняті дефініції й нині не сформульовані. До цього часу точаться суперечки про те, яке з трьох понять (цитату, алюзію чи ремінісценцію) вважати загальним, родовим. Найчастіше ця роль відводиться цитаті (К. Козицька, М. Сабліна, І.Смирнов, І. Фоменко та ін.), рідше – алюзії (М. Віллер, М. Воробйова, Л. Машкова) чи ремінісценції (В. Халізов, О. Супрун та ін.). Такі суперечки видаються непродуктивними; цитату, алюзію, ремінісценцію доречно сприймати як самостійні поняття, що позначають різні форми інтертекстуальності. Друга проблема пов'язана з неузгодженістю термінології: у студіях українських і російських науковців традиційною є тріада алюзія – цитата – ремінісценція; у працях західноєвропейських та американських лінгвістів розрізняють алюзію, цитату й відлуння («ехо»). Так, Дж. Холладер визначає цитату як письмову присутність частини тексту, алюзію – як фрагментований або перифразований текст, відлуння – як несвідоме наслідування тексту [див. докл.: 712]. У цій студії застосована традиційна для вітчизняного літературознавства термінологія. Третя ключова проблема – різне витлумачення понять. Далі, окресливши найважливіші підходи до різних форм інтертекстуальності, варто вказати дефініції, які є ключовими для цього дослідження, й визначити особливості функціонування їх в українському письменстві 1920-х років.

<sup>3</sup> Перелік цих форм у працях конкретних дослідників може змінюватися, Скажімо, Ж. Жанетт і Н. Фатеева в класифікації типів власне інтертекстуальності не згадують ремінісценцію. Частина дослідників не вважає плагіат підвидом інтертекстуальності.

**ЦИТАТА** – найпростіша, найочевидніша форма інтертекстуальності. Утім, як слушно вказує Н. Семенова, «огляд словникових статей, присвячених цитаті, підтверджує стару істину: чим впливовішим, популярнішим, а іноді й просто модним є той чи інший термін, тим різноріднішою є його інтерпретація» [469]. У студія різних дослідників ця форма інтертекстуальності тлумачиться як: 1) різновид «чужого слова» (З. Мінц); 2) «буквальне чи близьке до буквального співпадіння *будь-яких фрагментів* двох текстів», «*будь-які перегуки*, що поєднують між собою літературні твори, будь-який ремінісцентний зміст, який ми вичленовуємо з твору» [523, с.176] (І. Смирнов); 3) метонімічний заміник цілого тексту (В. Іванов); 4) повторне відтворення реплік персонажів у творі (Т. Сільман); 5) метамовне власне ім'я (Р. Харвер); 5) «відтворення двох і більше компонентів тексту-донора з власною предикацією» [596, с.122] (Н. Фатеева). Н. П'єге-Гро називає цитату «емблематичною формою інтертекстуальності», адже вона «дозволяє безпосередньо спостерігати, як один текст включається в інший» [428, с.85-86].

Загалом усі відомі дефініції поняття «цитата» репрезентують два магістральні підходи – широкий і вузький (лінгвістичний). *Широкий* – пов'язаний із поняттям про тотальну цитатність як загальнокультурний феномен. Прихильники цієї концепції, ігноруючи різницю між цитуванням і відтворенням, включають до цієї категорії не лише лексичні цитати (дослівні фрагменти іншого тексту), а й: 1) «будь-який елемент поетичної структури (слово чи групу слів, віршовий розмір, заголовок, фонемний ряд тощо), що усвідомлюється як такий і належить водночас до авторського тексту й до певного “чужого”, не-авторського, із якого цей елемент був запозичений» [241] (К. Козицька); 2) «усі “готові” одиниці мови: крилаті вирази, прислів'я, приказки, фразеологічні одиниці, штампи» [596, с.97] (Н. Фатеева); 3) метричні й ритмічні цитати, цитатну риму, цитатні звукові ряди (Н. Кузьміна); 4) «знаки-замінники творів несловесних мистецтв (картин, музичних творів)» [342]. У межах *вузького* підходу цитата тлумачиться як предикативна одиниця, «що характеризується структурною схожістю з відповідним фрагментом донорського тексту» [678, с.35]; дослівне відтворення певного фрагмента одного тексту в іншому для підтвердження або заперечення певної думки. Тут об'єктом дослідження стає лише один ривень – лексичний. У цій студії взятий за основу другий підхід.

Г.Ф. Плетт розрізняє три типи інтертекстуальності: 1) *матеріальну* (конкретизувальну) – повторення знаків; 2) *структурну* (генералізувальну) – повторення правил; 3) *матеріально-структурну* – повторення знаків і правил у двох (чи більше) текстах [716, с.7]. Цитата є модельним

прикладом першого типу, який передбачає «транспортування знаків з одного тексту до іншого». Найважливішими властивостями цитати, на думку вченого, є «інтертекстуальне повторення» (фрагмент претексту відтворюється в наступному тексті), сегментарний характер (претекст відтворюється лише частково), несамодостатність (цитата є похідним текстовим сегментом, не органічною частиною тексту, а чужорідним сегментом, який заміщає гіпотетичний сегмент) [716, с.9]. Досліджуючи вербальну цитату в словесних текстах, науковець концентрує увагу на таких її параметрах, як обсяг, якість, розподіл, частота, перешкоди, маркери. Скориставшись поняттями інтертекстуальної ідентичності й інтертекстуального відхилення, Г.Ф. Плетт підкреслює, що у випадку інтертекстуальних відхилень дослідники мають брати до уваги два рівні – вираз і зміст, *поверхневу* (додавання, віднімання, заміщення, перестановка, повторення) й *глибоку* (процедура цитування нагадує тропифікацію, адже остаточний текст підлягає подвійній інтерпретації – буквальній і нелітеральній) структуру [716, с.9-10]. На присутність цитати в тексті вказує система маркерів<sup>4</sup>, що мають дейктичний характер. Функції цитат дублюють вказані в попередньому розділі функції інтертекстом. У цій студії взяті до уваги два типи цитат – традиційні лексичні цитати, а також автоцитати, що переадресовують реципієнта до творів того ж автора.

У творах українських письменників 1920-х років нині виявлено 398 цитат. Найширше в цьому інтертекстуальному масиві представлені вкраплення з *літературних творів* – 224 інтертекстами. Із них 136 інтертекстуальних вкраплень запозичені з *українського письменства*: за частотністю покликань безумовним лідером є Т. Шевченко, до творів якого автори зверталися 54 рази; до переліку часто цитованих авторів потрапили П. Тичина, І. Франко й О. Олесь. Усього в цьому переліку фігурує 34 письменники; найширше представлена доба романтизму – 65 інтертекстом і літературний процес 1920-х років – 41 цитата (для порівняння: із давнього письменства запозичено 7 цитат, доби реалізму – 10, раннього модернізму – 13). *Російську літературу* презентують 48 інтертекстом; найбільш цитованими авторами є О. Пушкін, М. Лермонтов, С. Есенін (усього в переліку – 24 автори, серед яких «класики» М. Некрасов, Л. Толстой, Ф. Достоевський і «сучасники» О. Блок, С. Надсон, В. Маяковський, І. Бунін, М. Горький та ін.). *Антична література* – 9 цитат (із творів Гомера, Горація), *англійська* – 10 (В. Шекспір, В. Теккерей,

<sup>4</sup> Оскільки для маркування цитат застосовуються такі ж текстові й позатекстові сигнали, що й для маркування інших форм інтертекстуальності, на разі не будемо докладніше зупинятися на висвітленні цього аспекту.

О. Уайльд, П.-Б. Шеллі), *французька* – 9 (Е. Золя, А. Барбюс, А. Франс, Р. Роллан, А. Жід), *німецька* – 8 (Й.В. Гете, Г. Гейне, Й. Бехер, Новалис), *польська* – 2 (А. Міцкевич, Ю. Словацький), *скандинавських країн* – 2 (Г. Ібсен, К. Гамсун)<sup>5</sup>. Як бачимо, для аргументації власних рефлексій, творення ігрового чи характерологічного ефекту найчастіше застосовувалися цитати з творів вітчизняного письменства. Значна кількість апеляцій до російського письменства закономірна, адже воно широко пропагувалося через систему освіти, книгодрукування, нав'язування колоніальних культурних стереотипів. Антична, англійська, французька й німецька літератури займають паритетні позиції; об'єктами цитування здебільшого є твори класиків, а також письменників, які тяжіли до «лівих» політичних поглядів і на теренах СРСР позиціонувалися як «свої» (Й. Бехер, А. Жід, Р. Роллан, А. Барбюс).

Важливим претекстом – джерелом цитат в українській літературі 1920-х років була *Біблія*. Не зважаючи на антирелігійну пропаганду й інші «ідеологічні» чинники, вона залишилася важливим складником інтертекстуального простору. Усього виявлено 80 біблійних цитат (47 автентичних, 33 трансформовані), а також 20 інтертекстуальних вкраплень з інших релігійних текстів (кантів, молитов, гімнів тощо). Загальну картину доповнюють цитати з «класичних» *фольклорних* текстів (16) і «міського фольклору» доби військового комунізму й непу (16), *ідеологічні* цитати (11), різномірні *паремії* (46) тощо. Окрім цитат, які переадресовують реципієнтів до одного чітко визначеного прототексту, дослідники диференціюють також *полігенетичні цитати* (З. Мінц, Н. Семенова), визначальною прикметою яких є одночасна апеляція до кількох літературних джерел. З. Мінц визначає два способи творення полігенетичних цитат: а) монтаж цитат, які мають різне походження (цей спосіб дослідниця кваліфікує як синтаксичний); б) за рахунок відбору образів, які переадресовують водночас до багатьох джерел, інваріантів кількох текстів. Цей спосіб можна назвати семантичним [342]. У наступному розділі полігенетичні цитати проілюстровані на прикладі текстових запозичень із Біблії.

У процесі дослідження інтертекстуального простору з'ясувалося, що найбільше цитат застосовано в епічних творах – 262, у драматичних – 113, ліриці – 12, ліро-епіці – 11. Незначна кількість цитат у ліро-епічних творах зумовлена тим, що їхня кількість значно поступається власне епосу й драматургії; а в ліриці поети частіше апелюють не до цитат, а

<sup>5</sup> Ці кількісні показники не є абсолютними чи самодостатніми, їхня евристична цінність зумовлена можливістю встановити параметри й закономірності функціонування інтертекстуального простору українського письменства 1920-х років.

до алюзії як тоншої й лаконічнішої форми інтертекстуальності. За обсягом цитати демонструють значну мінливість: зазвичай вони складаються з морфологічних або синтаксичних одиниць, рідше – включають більші фрагменти текстів або (як виняток) увесь претекст. В українській літературі 1920-х років обсяг цитат варіюється від частини складного синтаксичного цілого до кількох речень; зрідка трапляються випадки цитування більшого за обсягом прототексту. Це можуть бути *поезії* (наприклад, у повісті «Під чорною короговою» М. Чернявський повністю цитує поезію І. Буніна «Обвал», а М. Йогансен у «Подорожі ученого доктора Леонардо...» наводить власні вірші), *казки* (наприклад, у повісті М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» наведена малайська казка про пригоди собаки й келепа, які крали горіхи в леопарда), *легенди й перекази* (у «Кримських усмішках» Остап Вишня для творення місцевого колориту активно апелює до фольклорного епосу; у текст повісті М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» інкрустована малайська легенда про Тово) тощо. Безпрецедентним прикладом інтегрування у твір великого за обсягом прототексту є п'єса Л. Старицької-Черняхівської «Милість Божа» (вона включає у своє інтертекстуальне поле анонімну драму XVIII ст. «Милость Божія»)⁶.

Якщо брати до уваги критерій атрибутивності / неатрибутивності цитат, то можна з'ясувати, що більша їх частина (242) не має атрибуції й відповідного маркування, що натякало б читачеві на присутність «чужого слова». Найбільше неатрибутованих цитат виявлено в ліриці (91,6% від загальної кількості цитат у ліричних творах), у драмах таких цитат 67,2 %, в епічних творах 57,3%, ліро-епіці 45,5%. У масиві цитат, що мають атрибуцію (156 інтертекстем), виокремлені: 1) цитати з *повною атрибуцією* – вказівкою на автора й назву твору (12 прикладів: 9 у прозі, 3 – у драмі); 2) цитати з *частковою атрибуцією* – вказівкою на *автора* прототексту (92 інтертекстеми: 65 – у прозі, 20 – драмах, 1 – у поезії, 6 – у ліроепосі); зокрема, пряма атрибуція – 77 прикладів (52 проза, 18 драма, 1 поезія, 6 ліроепос), опосередкована (натяк на автора) – 15 прикладів (13 проза, 2 драма); 3) цитати з *частковою атрибуцією* – вказівкою на *заголовок* прототексту (44 приклади: 30 – у прозі, 14 – у драмах), пряма атрибуція – 26 прикладів (20 проза, 6 драма), опосередкована – 18 (10 проза, 8 драма); 4) цитати з *частковою атрибуцією* – вказівкою на персонажа претексту (8 прикладів у прозових творах).

В українському письменстві 1920-х років зафіксовано також кілька прикладів *хибної* атрибуції. Наприклад, в оповіданні І. Багряного «Біла

⁶ Докладніше про це буде йтися в четвертому розділі.

гори Мітрадат» рядки «Любов і голод правлять світом» приписані В. Шекспіру. Справжнім прототекстом у цьому випадку була поезія Й.Ф. Шіллера «Світова мудрість». У ситуації хибної атрибуції може виникнути два мотивувальні припущення: 1) недостатній рівень ерудиції письменника; 2) застосування хибної атрибуції як засобу характеристики персонажа, що підкреслює низький рівень його читацької компетенції.

Цікавим аспектом дослідження цитат є характеристика їхньої мовної форми. З огляду на цей показник усі цитати, виявлені в художніх творах, поділені на 10 підгруп: 1) цитати з творів українських письменників, наведені сучасною українською мовою (йдеться про письменників – сучасників автора, а також твори, цитати з яких були адаптовані до тогочасного правопису); 2) цитати з творів російських письменників, наведені сучасною російською мовою, – 38 прикладів (українські автори й читачі добре знали російську, тож у них не виникало жодних рецептивних труднощів; для прикладу, персонаж оповідання І. Багряного «Біля гори Мітрадат» цитує поезію С. Єсеніна: «Толь сидів ще мокрий і розпачливо деклямував: “Я не знал, что любовь зараза, / Я не знал, что любовь чума, – / Подошла и прищуренным глазом...”» [21, с.97]); 3) цитати з творів російських письменників, наведені із застосуванням дореволюційного правопису (3 приклади; скажімо, у гуморесці Остапа Вишні «Освіта» зацитований фрагмент зі старої читанки: «Одна книжка – читанка без палітурок для третьої групи... Яка?! А я знаю, чия вона, який у неї автор, коли вона з тридцять сьомої сторінки починається?... Починається вона так: “*Какъ просторъ степной / Широко великъ; / Какъ в степи глухой / Умиралъ ямщикъ*”» [77, с.105], у такий спосіб автор прагне зберегти мовний колорит прототексту); 4) цитати, наведені старослов'янською мовою, цю мовну форму (26 прикладів) фіксуємо під час цитування Біблії (старослов'янська була офіційною мовою богослужіння й церковних книг, тому персонаж усмішки Остапа Вишні «Село – книга» читає з писання: «*І бисть внезапно с небесе шум, яко носіму диханію бурну исполни весь дом, идеже бяху седяще*» [76, с.110]?) або давніх пам'яток (наприклад, у «Байгороді» Ю. Яновського: «Ваша, наша молодість, довгая странница: за степами, за вежами далекими “растѣкашеться мыслию по древу, сѣрымъ вѣлкомъ по земли, сизымъ орьломъ подъ облакъ”» [680, с.65]; 5) цитати, наведені мовою оригінальну (іноземною, окрім російської); при цитуванні зарубіжних письменників автентична мовна форма застосовується дуже рідко (3 приклади; зокрема, у романі В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком» Леся, уявляючи Іфігенію, яка стояла на березі моря, цитує рядки Гете: «*Weh dem, der fern von Eltern und Geschwister*

<sup>7</sup> Тут зберігається традиційний правопис без ъ, а та інших графічних позначок.

ein einsam Leben führt» [155, с.103]; не покладаючись на ерудицію читачів, автор одразу ж наводить переклад. Такий прийом фігурує у цьому ж творі, коли на авансцені з'являється Стефан Хоминський – поет, який «проповідував вогневе оновлення світу в полум'ї революційного катаклізму, загибель старого світу й прихід світу нового, хлопчика Месії з блакитними очима: “Далеко на сході розвидняється. / Сірйй час робиться юним. / З світлого барвистого джерела / Ми н'ємо нове нитво...” “Fern im Osten wird es helle, / Graue Zeiten werden jung, / Aus der lichten Farbenquelle / Einen langen, tiefen Trunk...” Стефан Хоминський увечорі ходив вуличками села й, лякаючи псів, голосно читав *новалісівські* вірші німецькою мовою, а парубки проводжали його диким улюлюканням» [155, с.82]); 6) цитати з творів давньої української літератури, у яких поєднані давня й сучасна мовна стихія (здебільшого вони фігурують у творах на історичну тематику, коли письменник прагне надати твору відповідного мовного колориту; зафіксовано 11 прикладів – у романі З. Тулуб «Людолови», історичних п'єсах І. Кочерги, Л. Старицької-Черняхівської); 7) цитати з творів російських авторів, перекладені українською мовою (9 прикладів у творах Б. Антоненка-Давидовича, Остапа Вишні, О. Досвітнього, В. Домонтовича, М. Хвильового, І. Микитенка; ці інтертекстеми органічніше вписуються в мовну тканину твору; наприклад, у романі О. Досвітнього «Кварцит» Суворий розмірковує: «Колись знаменитий руський критик сказав: “Де життя, там і надія, але життя там, де ідея. Впіямати переливи життя, – це досягнути невидимий, запашний ефір ідеї”» [159, с.75]; 8) цитати з творів російських авторів, транскрибовані українською мовою так, що в підсумку виникає мовний покруч (37 прикладів; при цьому тональність оповіді може бути нейтральною, як у новелі Г. Косинки «Сорочка»: «Золотий кленовий лист, прибитий вітрами до зеленого жита, нагадав йому околиці одного панського парку, а заплакана береза – осіку і вірш Некрасова: “Как не поднятъ плакучей іве своїх поникнувших ветвей”» [259, с.73], або іронічною – застосовується для характеристики мовної стихії міщанства, як наприклад, у трагікомедії М. Куліша «Народний Малахій»: «Гість. “Не жалю, не заву, не плачу, всьо пройдеот, как с белих яблонь дим...”» [280, с.74]); 9) цитати з творів зарубіжної літератури частіше перекладаються українською мовою – 23 інтертекстеми (як наприклад, у романі О. Досвітнього «Американці»: «Може, пам'яташ, здається десь у Гейне є: “Тільки погані натури виграють під час революції, люди з великим серцем завжди бувають її жертвами, чи добрий, чи поганий її наслідок...”» [158, с.257]; лише в трьох творах цитати іноземних авторів наведені в перекладі російською мовою: «Подорож до Чер-



вонограда» І. Сенченка, «Старші дні» В. Поліщука, повість О. Громова «Щоденник Леля»); 10) транслітеровані українською мовою латинські крилаті вислови (у драмі І. Кочерги «Фея гіркого мигдалю»).

У цьому підрозділі цитати з творів українських письменників 1920-х років наведені лише як приклади, докладніший аналіз їхньої семантики здійснений у III-V розділах.

**АЛЮЗІЯ** – традиційний об'єкт дослідження в семіотичі, теорії комунікації, психології, культурології, літературознавстві й лінгвістиці (стилістиці, лінгвопрагматиці, теорії референції, лінгвістиці тексту тощо). Як слушно зазначає А. Тютенко, «кожен із наукових напрямів, який розглядав ті або інші аспекти цього явища, виробив власні підходи та методи опису, а також використовував спеціально розроблений із цією метою термінологічний апарат. (...) У результаті виникають не тільки термінологічні розбіжності та протиріччя в дефініціях, але навіть відбувається дробіння самого об'єкту дослідження» [582, с.3]. Так, у студіях західноєвропейських й американських учених алюзія трактується: 1) як наслідок літературного впливу чи імітації (Р.А. Брауер); 2) механізм, у якому задіяні два тексти (З. Бен-Порат); 3) різновид метафори (У. Торнтон), каламбур, гра слів (Дж.Т. Локранц). К. Перрі доводить, що всі стилі, жанри, поетичні розміри мають алюзивний характер.

На пострадянському просторі в літературознавчих студіях представлені такі магістральні напрями тлумачення алюзій: 1) А. – «*парасольковий*» термін, що включає різні форми присутності одного тексту в іншому (власне алюзії, цитати, заголовки, епіграфи) [163, с.154], Л. Машкова вказує на існування особливої категорії – алюзивності, що «характеризує філологічний вертикальний контекст загалом» [334, с.30]; 2) *різновид прямої чи прихованої цитати* (Н. Семенова, Ю. Башкатова та ін.); 3) *натяк на будь-який інший текст* (А. Тютенко, О. Дронова); 4) *референція до позалітературної реальності* (на думку Н. П'єге-Гро, «за допомогою алюзій можна відсилати читача до історії, міфології, суспільної думки чи загальноприйнятих звичаїв» [428, с.91]; Н. Кузьміна трактує алюзію як «референцію безпосередньо до світу з його реаліями, цитату – як референцію, опосередковану іншим текстом» [275, с.94]); 5) *референція до літературних текстів*, покликання на конкретний літературний твір (Л. Машкова). У цій студії взята за основу дефініція алюзії як форми інтертекстуальності, що натякає (через певний алюзивний знак) на зв'язок метатексту з іншим літературним прототекстом.

На думку О. Яреми, сутнісними прикметами алюзії є імпліцитність, двоплановість, навмисність включення, семантичні зміни [683, с.5]. Для

відмежування алюзії від суміжних інтертекстуальних форм А. Тютенко визначає такі критерії: 1) подібність, а не ідентичність денотату; 2) об'єкт референції є культурним знаком (на відміну від гри слів і метафор); 3) зв'язок із первісним денотатом та / або джерелом алюзії; 4) цілеспрямовано використовується для прирощення основного змісту тексту; 5) не супроводжується авторськими поясненнями або розшифровкою, не позначається графічними або метатекстуальними маркерами [582, с.7]. Обсяг алюзивних одиниць дослідники визначають по-різному. Скажімо, М. Тухарелі розрізняє алюзії – надфразові єдиності, абзаци, строфи, прозові строфи, розділи, художні твори [578]. О. Ярема до категорії алюзій відносить: однослівні імплікативні одиниці (оніми різного походження), алюзивні словосполучення, більші текстові фрагменти, алюзивні цитати [684, с.24]. У цій роботі взята до уваги інтерпретаційна модель М. Шаповал. На думку дослідниці, «якщо мінімальним обсягом цитованого тексту вважають речення, то про алюзію слід говорити тоді, коли відтворюється *тільки його частина*» [656, с.107].

Зважаючи на критерій семантичного навантаження алюзивних елементів і трансформації внутрішнього коду повідомлень, О. Ярема розрізняє чотири групи алюзій: 1) *апелятивні* (для них властива пряма, безпосередня віднесеність до прецедентного тексту як віддзеркалення мотивів і концептів, закладених у джерелі [684, с.114]; до цієї групи належать *сюжетні, ситуативні й іменні* алюзії); 2) *трансформативні* (утворюються на основі прецедентного тексту, однак алюзивне значення вибудовує нові контекстуальні зв'язки, що призводить до зміни концептуальних значень, а також перерозподілу семантичного навантаження в бік тексту-реципієнта» [684, с.117]); 3) *іронічні* (змінюють зміст прецедентного тексту, додаючи елемент комічного, трансформують первинну семантичну структуру прецедентного тексту); 4) *символьні* (мають додаткову символічну концептуальність, відображають різні варіанти зв'язку з прецедентним текстом і модифікацію семантики алюзій під впливом нових мікро- і макроконтекстів). Ця типологія може бути взята за основу в дослідженні алюзій, варто лише об'єднати другу й третю групи (адже в обох випадках йдеться про трансформацію прототексту) і в ній виокремити алюзії нейтральні та іронічні. У функціональному аспекті алюзії неоднорідні. Дослідники вказують такі функції цього типу інтертекстуальності: естетико-пізнавальна, підтекстова, оцінно-характеризувальна, емотивно-експресивна тощо [684, с.37].

В українському письменстві 1920-х років масив алюзій дуже широкий і різноманітний. Усього виявлено 1549 алюзивних одиниць, які для зручності аналізу поділені на дві групи. І група – *біблійні* алюзії: зафіксовано

427 текстових одиниць (в епічних творах – 210, ліричних – 102, драматичних – 91, ліро-епічних – 24; алюзій зі Старого Завіту – 188, із Нового – 239, найактивніше до біблійних алюзій зверталися М. Хвильовий і М. Куліш);

ІІ група – *власне літературні* алюзії – 1122 текстові одиниці. Найширше представлена в цій групі *українська* література – 313 А.О.<sup>8</sup>. (лідером за кількість згадок є Т. Шевченко – 142 алюзії, до категорії часто згадуваних авторів належать М. Гоголь, Г. Сковорода, В. Винниченко, П. Тичина, І. Нечуй-Левицький, М. Коцюбинський, І. Франко, Леся Українка, із сучасників – М. Хвильовий, М. Куліш і В. Еллан; принагідно у творах фігурують І. Котляревський, О. Олесь, В. Поліщук, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Куліш, М. Кропивницький, Марко Вовчок, Б. Грінченко; М. Костомаров, М. Петренко, А. Свидницький, М. Старицький, В. Стефаник, Я. Щоголів). Завдяки тогочасній системі освіти письменники були добре обізнані і з *античним* письменством та міфологією; ця група нараховує 248 А.О. (згадки про заголовки відомих творів – 3, імена письменників – 35, імена персонажів античної міфології, назви міфологічних реалій – 210). Закономірним можна вважати й те, що значна частка алюзій припадає на *російську* літературу – 150 одиниць (найчастіше у творах українських митців згадується О. Пушкін; до числа популярних авторів належать також Л. Толстой, Ф. Достоєвський, М. Лермонтов, І. Тургенєв, К. Бальмонт, О. Блок, С. Єсенін, М. Горький, А. Чехов). *Англійську* літературу<sup>9</sup> презентують 104 алюзивні одиниці (пальму першості прогнозовано тримає В. Шекспір, часто згадувані автори: О. Уайльд, А. Конан Дойл, Дж.Г. Байрон, Майн Рід, Г. Уеллс, Ч. Діккенс, Д. Дефо, Дж. Свіфт). Незмінний інтерес українських письменників до *французького* письменства – 92 алюзії (до кола часто згадуваних авторів належать В. Гюго, П. Верлен, Гі де Мопассан, О. Дюма, А. Франс). *Німецьку* літературу (63 А.О.) у цьому масиві репрезентує шість авторів, центральною постаттю канону є Й. В. Гете, довкола нього групуються Г. Гейне, Е.Т.А. Гофман, Г. Гауптман, на маргінесах – брати Грімм та Ф. Шіллер. В *італійській* літературі (43 А.О.) центральною постаттю є Данте Аліг'єрі, принагідно згадані Ф. Петрарка, Дж. Бокаччо, Л. Аріосто, Г. д'Аннунціо й К. Гоцці. *Іспанська* (37 А.О.) групується навколо М. де Сервантеса. У літературі *США* (29 А.О.) фігурують Ф. Купер, У. Уїтмен, Дж. Лондон, Е. По, М. Твен, Г. Бічер-Стоу, Г. Лонгфелло). Остання підгрупа включає представників різних літератур

<sup>8</sup> Алюзивних одиниць.

<sup>9</sup> До цього сегменту інтертекстуального простору включаємо літературу Англії, Ірландії й Шотландії.

(43 А.О.): А. Міцкевич, С. Пшибишевський, К. Гамсун, Г. Ібсен, Р. Тагор, Г.Х. Андерсен, Е. Верхарн, М. Метерлінк, А. Стріндберг.

Спираючись на кількісні показники можемо висувати: 1) алюзія є найпоширенішою формою інтертекстуальності (для порівняння: у творах українських письменників цього періоду виявлено: 1549 алюзивних одиниць, 398 цитат, 240 епіграфів); 2) завдяки алюзіям значно розширюється інтертекстуальний простір української літератури 1920-х років (для порівняння: французьке / франкомовне письменство представлене в інтертексті епіграфами 2 авторів – А. Франса й М. Метерлінка; у переліку цитат фігурують імена 5 авторів: А. Франса, Р. Роллана, А. Барбюса, Е. Золя, А. Жіда; натомість у масиві алюзій згадані 37 письменників; ця закономірність є релевантною для всіх сегментів інтертекстуального простору); 3) така кількість різнотипних алюзій засвідчує високу ерудицію й читацьку компетентність українських письменників (принаймні чільних фігурантів літпроцесу); 4) якщо епіграфи й цитати здебільшого застосовуються з авторитативними конотаціями, то алюзії функціонально гнучкіші; 5) як найменший (і найсконденсованіший) складник інтертекстуального поля, алюзія може представляти прототекст загалом – у всій сукупності його проблематики й художніх прийомів.

Термін **РЕМІНІСЦЕНЦІЯ** походить від давньолатинського «*geminiscentia*», що перекладається як «спогад»; первісно вона означала пригадування й несвідоме наслідування. У трактуванні ремінісценції як однієї з форм інтертекстуальності нині сформувалося кілька ключових підходів. *Перший* – проголошення Р. *родовим поняттям*, що включає цитати й алюзії (В. Халізов, А.Супрун); Т. Трофимова наголошує, що ремінісценції можуть бути «літературними, музичними, живописними, графічними й т. п.; у вигляді цитат, алюзій, тем, мотивів, переказів сюжетів тощо» [572]. *Другий* – ототожнення Р. з *неусвідомленою інтертекстуальністю* (для прикладу, Ю. Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії» наводить таку дефініцію ремінісценції: «Різновид інтертекстуальності, відгомін літературного твору, відчутний в іншому літературному творі, *опосередковане, приховане, незадокументоване, неточне відсилання* до іншого тексту, його мнемонічний слід, завдяки якому автор нагадує читачеві про попередні неназвані літературні факти та їх текстові компоненти, викликає складні асоціації (...) *не усвідомлюється автором*, виникає внаслідок значного впливу на нього творів інших письменників, жанру, стилю, стилістики, образної системи, ритміко-синтаксичних ходів тощо» [303, с.314]). Цей підхід популярний в українських дослідженнях інтертекстуальності. Так, В. Просалова констатує, що «під ремінісценцією мається на увазі *підсвідомий, проте впізна-*

ваний читачем відгомін іншого тексту» [425, с.65]. В унісон розмірковує й М. Шаповал: «Якщо брати за критерій розмежування цитати, алюзії та ремінісценції міру точності відтворення претексту, то ремінісценція буде найменш точною, – і найскладнішою для верифікації порівняно з алюзією та цитатою (...) Крім того, складно припустити свідоме використання ремінісцентного інструменту автором літературного твору, оскільки навіть у самому лексичному значенні латинського слова закладено читацький погляд (спогад)» [656, с.110]. Однак такий підхід виглядає переконливо лише в теорії; на практиці відсутність чітких критеріїв розмежування усвідомленої / несвідомої інтертекстуальності приводить до того, що дослідники послуговуються терміносполукою «алюзії й ремінісценції», фактично не розрізняючи ці форми інтертекстуальності.

*Третій* – Р. тлумачиться як *структурне наслідування прототексту*; для прикладу, І. Арнольд визначає ремінісценцію як «відтворення знайомої фразової, образної чи ритміко-синтаксичної структури з іншого твору» [18, с.357]; а Л. Біловус, трактуєчи ремінісценцію як «навмисне або ненавмисне, тотожне чи змінене відтворення в тексті образної чи фразової конструкції з відомого авторові художнього твору», пропонує розрізняти семантичні образні Р. (домінантою яких є значення “чужого слова”), Р.-ідеї (в яких семантичне запозичення матеріалізується у вигляді поетичного рядка, фрази), а також формотворчі Р. (закорінені в запозиченні чужої ритміко-синтаксичної форми або композиції) [44, с.44]. *Четвертий* – Р. сприймається як *різновид цитати чи алюзії*. Так, О. Безручко вважає Р. «найбільш творчою цитатною формою», «відлунням, творчою переробкою стилю різного рівня прояву» [33, с.195]. Натомість Е. Золотухіна пише про ремінісценцію як поняття, що входить до класу алюзій і перебуває на його периферії [192]. *П'ятий* – Р. як *стилістичний прийом* – нагадування про окремі елементи творів художньої літератури, історичні й культурні події, імена видатних людей, що відбувається за допомогою такої трансформованої конструкції, що відсилка до тексту-першоджерела виявляється ускладненою. У межах цього напрямку розрізняються два відгалуження: 1) Р. тлумачиться як відсилка до літературних творів (А. Квятковський, А. Супрун, В. Просалова, Л. Біловус та ін.) – на противагу до алюзії, котра охоплює віддзеркалені у творі елементи позалітературної реальності; 2) Р. мислиться як спогад про певні історичні, культурні (нелітературні) реалії. Наприклад, Н. Фатеева визначає ремінісценцію як відсилку не до тексту, а до події з життя іншого автора, яка є безумовно впізнаваною [596, с.133-134]. А Л. Цегловська нотує: «Під ремінісценцією розуміємо будь-які відсилки до історичних і культурних фактів, які потрапили в художній текст із дійсності, яка оточує письменника» [624, с.5].

У цій студії взяте за основу тлумачення ремінісценції як форми інтертекстуальності, що вказує на зв'язок твору із позатекстовою дійсністю (історією, культурою, біографією автора). Оскільки коло ремінісценцій в українській літературі 1920-х років доволі широке й розмаїте, видається за доцільне обмежитися рефлексіями про історичні ремінісценції, оскільки вони більшою мірою (аніж культурні й біографічні) віддзеркалюють ідеологічний «мікроклімат» доби, процес формування радянської міфології. Для зручності аналізу Р. цього типу були поділені на дві групи: 1) пов'язані з українською історією, 2) відсилки до історії зарубіжних країн. Апеляції до вітчизняної історії традиційно віддзеркалюють інтерес письменників до двох найважливіших періодів – киеворуського й козацького. Перший представлений іменами князів Святослава, Ігоря й Володимира Мономаха. Значно ширше представлена у творах українських письменників 1920-х років козацька доба – маємо низку принагідних епізодичних згадок про Дмитра Вишневецького (Байдю), Петра Сагайдачного, Івана Сірка, Івана Мазепу, Івана Гонту, Петра Калнишевського, Устима Кармалюка та ін. Найпопулярнішими образами української історії прогнозовано виявилися Богдан Хмельницький (згаданий у «Яблуневому полоні» І. Дніпровського, «Патетичній сонаті» М. Куліша, «Рожевому павутинні» Я. Мамонтова, «Печатці» Б. Антоненка-Давидовича, «Невеличкій драмі» В. Підмогильного тощо) й ватажок Коліївщини Максим Залізняк («Україна» О. Слісаренка, «На мінори розсипалась мряка», «В електричний вік» М. Хвильового, «Так воно є» О. Влизька, «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича тощо). Б. Хмельницький здобув прихильність як звитязний полководець, а М. Залізняк – як борець за звільнення поневоленого народу від соціальних кривд. Поява таких ремінісценцій, на мою думку, зумовлена:

1) спробою провести аналогії між минувиною й сьогоденням (скажімо, у драмі І. Дніпровського «Яблуневий полон» Полковник 1-й патетично виголошує: «Дай нам тепер Богдана. Ми тепер весь світ шкереберть перекинем» [150, с.157]);

2) згадками про колишню славу («Не в такому ярмі ходили, а махнув булавою батько Богдан – і загула, загомонала козацька воля!» [323, с.178] – «Рожеве павутиння» Я. Мамонтова);

3) у творах про громадянську війну історичні ремінісценції інкрустовані в мовлення представників національно-патріотичних сил (для прикладу, у «Патетичній сонаті» М. Куліша Марина запитує Ілька: «Невже для вас зотліла свячена корогва Богдана, Дорошенка, Мазепи, Калниша і Гонти?» [280, с.219]);

4) ситуативними відгуками, пов'язаними з відвідуванням «місць пам'яті» (у «Сентиментальній історії» М. Хвильового є цікава згадка Б'янкі про Марію Кочубей).

Ідеологічні конотації можуть бути різними – від п'едесталізації чільних представників національного героїчного пантеону до саркастичних рефлексій про синдром «національної романтики» (скажімо, у «Невеличкій драмі» В. Підмогильного Ірен повчає матір: «Треба розуміти психологію тутешніх мешканців, мамо. Мовою, культурою, політичною свідомістю вони росіяни, але десь там у душі їм ще лишилися якісь спогади. Досить ці спогади підігріти, і їх опадає національна романтика, вони відчувають себе нащадками запорожців, мріють Мазепою, Хмельницьким, Дорошенком та іншим старим манаттям...» [401, с.663]). Такі міркування не можна назвати випадковими – це радше закономірність на тлі загального, нав'язуваного пролетарською ідеологією нехтування минувиною, яке найвиразніше задекларував В. Еллан-Блакитний у поезії «Україні»: «Минуле твоє наді мною. О, як люблю я його! Як я його ненавиджу! Нас тягне воно до землі – і не вільно шугнути в майбутнє. Вогню ж! Динаміту! Хай зникне Минуле в ім'я Будучини. Церкви старовинні – в повітря! Вишневі садки – під сокиру! Прорвати Карпати тунелем! Динамітом – пороги Дніпрові! – Гей, Сивий, вже бачу тебе я у шорах камінних – у шлюзах. О Степу! О Луже Великий! Ти будеш – лиш море пшениці і жита, прорізане стрілами колій, блискавками експресів розкряє...» [165, с.62]. Апеляції до минулого вважалися виправданими лише тоді, коли адепти нового ладу шукали собі союзників серед діячів української історії.

Образи зарубіжної історії з'являються у творах письменників як ілюстрація рефлексій про минувшину (згадки про Гільгамеша у поезії М. Зерова, Перікла – у М. Рильського) або як свідчення перегуку віддалених історичних епох. У цьому масиві ремінісценцій виокремлюються згадки про:

– кочівників (скіфів, сарматів, обрів, готів, гунів) і їх найвідоміших ватажків (Атіллу, Чінісхана, Тамерлана, Батія, Мамаю), найвідоміших завойовників (Олександра Македонського, Наполеона Бонапарта); конотації: засудження дикості, стихійності, кровопролиття: «Я ненавиділа наших провінціальних людей, таких темних і диких, як дичавина *тамерланівщини*, і завжди тоскувала за тим незнайомим, що загубилося десь у далеких краях» [619, с.488] («Сентиментальна історія» М. Хвильового); протилежна ситуація – апологія активності, анархізму, зумовлені ідеєю «азіатського ренесансу»: «Ми бачимо, що західна цивілізація гние, і в ній гние людськість. І ми знаємо: скоро прийде новий Спаситель, і предтечею йому буде *Атілла*» [619, с.445] («Санаторійна зона» М. Хвильового); емоційно

такі ремінісценції можуть бути нейтральними або іронічними – при пародіюванні пишномовного стилю творів масової культури (наприклад, у повісті О. Влизька «Сфінкс»: «Я осідлав доброго коня й понісся галопом, наче *Олександр Македонський* на штурм Олександрії» [86, с.284]), акцентуванні комізму в поведінці персонажа («Республіка на колесах» Я. Мамонтова: «Хапчук. Ну, нажимай, Андрюша, нажимай! Ти наш *Наполеон*» [323, с.227]);

– історичних діячів, які стали символами жорстокості, інтриг, кривавих злочинів, релігійного фанатизму (Торквемада, Макіавеллі, Савонарола, Лойола, Муссоліні);

– повстанців, соціалістів-утопістів, героїв, які втілюють уявлення про боротьбу за краще майбутнє (Спартак, Гарібальді, Жанна д'Арк, декабристи, Махатма Ганді; а також Т. Кампанелла, Т. Мор, Ф. Лассаль, К. Маркс, В. Ленін та ін.).

Представники другої й третьої категорій протиставляються за принципом добро / зло, світло / темрява, героїка / злочинство. Прикметно, що коло ремінісценцій, пов'язаних з історією Росії, доволі скромне: Іван Калита («Г'ех» О. Влизька), Петро I («Санаторійна зона» М. Хвильового), Катерина II, Г. Потьомкін («Потьомкінські селища» М. Зерова); здебільшого йдеться не про піднесено-героїчні, а про критичні асоціації.

Кількісно найбільш репрезентативною в українському письменстві 1920-х років є група ремінісценцій, пов'язаних із подіями Великої Французької Революції й Паризької Комуні. З одного боку, це зумовлене популярністю ідей Французької революції в найширших колах інтелігенції колишньої Російської імперії. На думку О. Чудінова, «серед історичних подій, які відбулися в інших країнах, напевне, жодна не мала такого впливу на суспільну свідомість Росії, як Французька революція. Уже в XIX ст. вона стала не лише явищем російської культури, а й частиною історичної пам'яті російської інтелігенції» [653, с.10]. Цей образ, як слушно підкреслює дослідник, належав радше до сфери сакрального, аніж до сфери наукового знання. В унісон розмірковує й Д. Фельдман: «Понятійна система Великої французької революції, ключові події, імена лідерів, назви установ творили своєрідний тезаурус вітчизняних лібералів ще в XIX столітті. Якобінська термінологія була засвоєна поколіннями російських інтелектуалів. Без пояснень – як загальновідомі символи – у працях істориків, письменників, публіцистів наводилися імена якобінських лідерів, наприклад, Жоржа Дантона чи Максиміліана Робесп'єра» [598]. Французькі революційні події захоплювали не лише лібералів і демократичні кола інтелігенції, а й революційне її крило. Скажімо, В. Ленін у своїх працях часто користувався



якобінською термінологією, а навесні 1905 р. заявив: «На плечах Комуни стоїмо ми всі в теперішньому русі» (ПСС. т.9. с.330). Після падіння монархії в Росії, коли з'явилася нагода захопити владу, у «Листах здалеку» (березень-квітень 1917 р.) лідер більшовиків писав, що російські робітники, вибудовуючи стратегію й тактику повалення капіталізму, повинні зробити висновки з досвіду Паризької комуни. З другого боку, із подачі В. Леніна Велика французька революція й Паризька комуна стали важливими елементами радянської міфології. Ф. Уланов констатує, що «французька революція служила додатковим доказом обґрунтованості й історичної неминучості революції Жовтневої» [585]. У цьому контексті значний інтерес викликає праця американського професора Дж. Бергмана [689], котрий продемонстрував, як більшовики творили й використовували міфи про європейський революційний досвід, зокрема про Паризьку комуна.

Ці ідеологічні маніпуляції не оминули й українську літературу 1920-х років, яка рясніє згадками про французьких революціонерів. Особливо прикметною в цьому ракурсі є творчість **М. Хвильового**, зокрема новели «Я (Романтика)», «Редактор Карк», «Синій листопад», «Кіт у чоботях», «Арабески», «Пудель», поема «В електричний вік», повість «Сентиментальна історія», роман «Вальдшнепи». Частотність згадок про Велику французьку революцію – 6, про Паризьку комуна – 12. Значна кількість інтертекстем, пов'язаних із французьким революційним рухом, зафіксована також в оповіданні **І. Дніпровського** «Анатема» (принагідно варто згадати в цьому контексті й виробничу драму «Шахта “Марія”»). Апеляції до цих подій зафіксовані у творах Б. Антоненка-Давидовича («Смерть»), В. Домонтовича («Доктор Серафікус»), О. Досвітнього («Американці»), М. Івченка («У сонячній колі», «Падеспань»), В. Підмогильного («Невеличка драма»), О. Слісаренка («Позолочене оливо», «Божевільний трамвай»), поезіях В. Еллана, Є. Плужника, М. Рильського, В. Сосюри, П. Тичини, П. Филиповича.

Перша група ремінісценцій пов'язана з подіями Французької революції 1789 – 1799 рр., яка з подачі радянських істориків стала йменуватися Великою. Згадки про цю революцію і її чільних діячів – один із наскрізних семантичних кодів творчості М. Хвильового. Прямий місток між Великою французькою революцією й українськими реаліями автор озвучує устами Б'янки в «Сентиментальній історії»: «Я подумала, що свято Першого травня стало вже нашим національним святом, бо навіть буржуазія святкує його. Я згадала Париж, Францію, тамтешнє всенароднє свято й подумала, що між нами й французами є багато спільного. (...) Я говорила, що *велика французька революція* страшенно нагадує нашу...» [619, с.523]. Можливо, історичну інформацію про ці події український белетрист міг отримати з

книги британського історика Томаса Карлейля (згаданого у новелі «Арабески»), однак не менша вірогідність, що цьому посприяв також роман В. Гюго «Дев'яносто третій рік»<sup>10</sup>.

Коло асоціацій, пов'язаних із концептом «Велика французька революція», в українській літературі 1920-х років включає:

✓ *безпосередні згадки про Велику французьку революцію*

Скажімо, Юрій Славенко в романі В. Підмогильного «Невеличка драма» називає модерних будівників соціалізму спадкоємцями Великої французької революції («Рационалізація – не тільки виробництва, а й цілого життя – це є високе гасло нашої доби. В цьому розумінні ми йдемо за заповідями Великої Французької революції» [401, с.572]); у повісті Б. Антоненка-Давидовича «Смерть» Кость Горобенко порівнює ворогів радянської влади з французькими аристократами, яких революція кинула на гільотину; а титульний персонаж новели М. Хвильового «Редактор Карк» зі скрухою констатує: «*Велику французьку революцію* поети робили. Из злістю: – Французи – нація. А ми без міста...» [619, с.141];

– *концепт «Бастилія»*

Він є символом реакції, гноблення («Шахта “Марія”» І. Дніпровського, «Бастилія» В. Еллана), руйнування Бастилії сприймається як символ боротьби за свободу, рівність, братерство (Є. Плужник у поезії «На 1924 рік» дорікає Франції за те, що «після днів натхнення і Бастилій» вона кинулася грабувати робітничий Рур);

– *згадки про ключових діячів Великої французької революції – очільника якобінців Максиміліана Робесп'єра*

У поемі П. Тичини «В космічному оркестрі» прізвище цього діяча революції зринає в питомому асоціативному ряду – разом із поняттями «кров», «боротьба», «гільйотинні дні», «помста» [558, с.162]; натомість у повісті М. Івченка «У сонячній колі» Робесп'єр згаданий разом із готикою, Сікстинською Мадонною й бароко, Наполеоном, Леніним і Бозе (ці ремінісценції інкрустовані в роздуми Івана Семеновича про становище жінки в суспільстві); В. Підмогильний у «Невеличкій драмі» устами Славенка глорифікує «великого Робесп'єра, що над гільйотиною ніс культ богині розуму» [401, с.572], натомість О. Досвітній у романі «Американці» використовує гру слів (Робесп'єр – П'єр Робес<sup>11</sup> [158, с.314]);

– *голову Якобінського клубу Жана-Поля Марата*

Цей діяч Великої французької революції відомий як теоретик якобінського терору; він відзначився, зокрема, тим, що наказував арештовувати ро-

<sup>10</sup> Докладніше про це – у п'ятому розділі.

<sup>11</sup> Робес – бандит.

дичів усіх відомих і потенційних ворогів, аби зламати їх можливий спротив [див.: 598]; у цьому контексті рядки з поеми М. Хвильового «В електричний вік»: «Вас розбуркає лишень Марат» [619, с.32], – набувають специфічних конотацій; утім, як уже було зазначено, у суспільній свідомості ствердився не правдивий відбиток подій Великої французької революції, а її міфологізована, прикрашена версія, тож радикально налаштовані молоді люди, як Сашко в однойменній поемі М. Рильського, у мріях уявляли себе Бабефом чи Маратом [432, с.280];

– голову Комітету громадського порятунку *Жоржа Жака Дантона* У романі М. Хвильового «Вальдшнепи» він мислиться як приклад революційного лідера («Цілком погоджуюсь, – сказав Карамазов. – Але я далеко стою від вульгарного тлумачення маси. Революцію маса творить через свою інтелігенцію, бо всякий масовий вибух тільки тоді робиться революцією, коли ним починають керувати Дантони, Леніни чи то Троцькі») [620, с.228];

– легендарного французького генерала *Антуана Шарля Луї де Ласалля* («Пудель» М. Хвильового) й керівника руху «рівних» у Франції, одного з попередників наукового комунізму Гракха Бабефа («[Із Бабефа (параграфи)]» П. Тичини).

Липнева революція 1830 р. й Французька революція 1848 р. не викликали значного зацікавлення українських письменників, натомість їх симпатії беззастережно завоювала Паризька комуна. Аналогії з французькими подіями фігурували не лише в художніх книжках, більшовицькі лідери акцентували їх на законодавчому рівні. Радянська держава проголошувалася природним продовженням і розвитком принципів Паризької Комуні. У більшості міст з'явилася вулиця чи фабрика імені Паризької Комуні. 18 березня було проголошене державним святом – Днем Паризької комуні. У Москві на Воронцовому полі створено Дім ветеранів Комуні. На початку 1920-х років з'явилися переклади книжок про Паризьку комуна А. Арну, Л. Дюбрейля, С. Мендельсона, мемуари Г. Лефрансе, Л. Мишель, Ж. Аллемана. У 1921 р. широко відзначалося її 50-річчя. Про Комуна ставили спектаклі й фільми. Крейсер «Севастополь» після Кронштадського повстання перейменували на «Паризьку комуна», у 1920-і рр. навіть з'явилася жіноче ім'я «Паризька комуна». Із приходом до влади Й. Сталіна міф про Комуна втратив популярність<sup>12</sup>, однак його сліди в історичній пам'яті homo soveticus і надалі проглядаються доволі виразно. Персонажі української лі-

<sup>12</sup> Сталін був так упевнений у самодостатності революції 1917 р., що зникла необхідність зміцнювати міф про неї покликаннями на європейські події. До того ж, як вказує Дж. Бергман, культ особи не терпів поруч нічого іншого.

тератури 1920-х років живуть в «оточенні» французьких революціонерів. Так, у художньому просторі М. Хвильового фігурують майдан Лассалья («Сентиментальна історія»), бюст Лассалья («Пудель»), вулиця Делаклоза («Сентиментальна історія»), майдан Трьох комунарів («Сентиментальна історія»); у романі В. Домонтовича «Доктор Серафікус» згадано провулок Марата; у незавершеному кіносценарії М. Куліша «Парижком» події мали розгортатися в радгоспі імені Паризької комуни. Персонажі оповідання М. Івченка «Падеспань» напередодні свята березневої революції (тобто Дня Паризької комуни) готують у технікумі студентську вечірку.

Героїв Комуни згадують в екстремальних ситуаціях як приклад незламності, самозреченого служіння ідеї («Анатема» І. Дніпровського, «Синій листопад» М. Хвильового). Ці ремінісценції зринають здебільшого в героїчному контексті: скажімо, у рефлексіях головної героїні оповідання І. Дніпровського «Анатема», яка потрапила в руки ворогів, постійно фігурують згадки про комунарів, Версаль (версальців, «версальські кроки», обер-офіцерів Версалю), Стіну комунарів, Монмартр, Пер-Лашез, Липневу колону на руїнах Бастилії, гільйотину й достойну смерть («паризьким способом»). Образи Версалю як символу контрреволюції й версальців як ідейних ворогів фігурують у творах М. Хвильового (найактивніше – у новелі «Я (Романтика)»). Спогад про поразку Паризької комуни глорифікується (персонаж оповідання О. Слісаренка «Позолочене оливо» пафосно заявляє: «Нехай Паризьку комуни знищено, але, скажіть, ця справа хіба не записана, як якийсь там плюс в історії певних ідей?» [522, с.260]). «Комуноманія» в Радянській Україні нерідко доходила до абсурду, один із прикладів якого наводить у своїх спогадах Б. Антоненко-Давидович: «Було це за часів непу, коли в торгівлі й дрібній промисловості діяв приватний підприємець. До редакційної кімнати увійшло троє. (...) “Мамаша” поклала на мій стіл дорогого ридикюля, оддыхала ядуху і заливчастим томним голосом недбало звернулася до мене: – Моя дочь пишет стихи. Лидочка, дай сюда свою тетрадку. Вот хороший стишок, например, о Парижской коммуне (...) Для таких пань мова Шевченка й Франка є, мабуть, мовою третього ґатунку, яку не годиться серйозно застосовувати в житті, але цей вірш, вірш про Паризьку комуни був написаний українською мовою. Чому – українською і чому саме про Паризьку комуни? Хіба що тільки для того, щоб надрукували» [10, с.693].

Засилля французьких реалій так приголомшило пересічних українців, що вони мимоволі починали плутати події – як Анатема з оповідання І. Дніпровського («Сама вона плутала 93-й, 48-й і 71-й») чи персонажі новели М. Хвильового «Кіт у чоботях» («Товаріщ Ларіков, неужелі ви не

волнуєтесь? Не верю. Не повірю, щоб ви всьо знали. Це до одного з тих, що все знають: – Ну от, если ви всьо знаєте, скажіте: когда Тьер разбіл великую французскую комуна – в 71 ілі в 48 году?» [619, с.163]). На тлі розгублено-приголомшеного чи надміру пафосного сприймання Французької революції й Комуни як поодинокий голос здорової критики лунають слова Слісаренкового рахівника з оповідання «Божевільний трамвай»: «От коли я замолоду читав про Французьку революцію, то так захоплювався! А коли самому довелось покуштувати – інша справа...» [522, с.95]. Отже, можна підсумувати: історичні ремінісценції в художніх творах демонструють взаємозв'язок епох і поколінь, приклади злочинства чи саможертвовного героїзму в боротьбі за свободу, рівність, братерство.

**ЦЕНТОН.** Уперше цей термін згаданий у тексті латиномовного богослова Квінта Тертуліана (II-III ст. н.е.). Розмірковуючи про «еретичне викривлення Біблії», він зазначає: «Гомероцентами треба іменувати власні твори, з пісень Гомера центонним способом (*more centonario*) в єдине ціле із безлічі частин скроєні» [353, с.116]. Центон має витоки у давній пародії, трапляється вже в комедіях Аристофана. У добу *пізньої античності* він був популярною літературною формою. У Греції здебільшого складали гомероценти, у Римі – центони з творів Вергілія, Овідія, Лукана. У значенні «віршове попурі» Ц. фігурують у творах Августина. Відомий також весільний центон (*epitalamium*) Авсонія, написаний у 374 р. з нагоди одруження імператора Граціана з Констанцією.

У добу *середньовіччя* центони були трансплантовані в християнську літературу; відомі, скажімо, перекази Біблії, складені з рядків язичницьких поетів. До ранньовізантійського періоду належать: грецький гомероцентон, який приписували імператриці Євдокії; гексаметр про життя Ісуса, який налічував 2343 рядки; невеликий центон Іринія Ліонського про мандрівку Геракла в підземне царство; приписувану Григорію Назіанзину трагедію «Стражденний Христос», яка складалася з цитат із творів Есхіла, Еврипіда й Лікофрона. Разом з ігровими практикувалися поховальні (*cento funebri*) й дидактичні (етичні й християнські) центони.

У добу *бароко* центон застосовувався, в основному, як сатиричний прийом, поетичний жарт. Новий сплеск зацікавлення центонами помітний у другій половині ХХ ст. За слушним висновком Н. Маньковської, центон стає справжнім героєм поезії й прози в літературі постмодернізму [325, с.298]. Р. Барт, Ю. Крістева, Ж. Дерріда вважають Ц. основою конструювання будь-якого тексту. На думку М. Ямпольського, «із сучасних авторів справжнім творцем “центонів” можна вважати Вальтера Беньяміна, який мріяв про текст, що був би “колекцією цитат”» [678, с.57].

Традиційно *центон* тлумачиться як твір, повністю складений із рядків інших творів [125]. В. Москвін уточнює цю дефініцію, наполягаючи на тому, що «під центоном прийнято розуміти віршований<sup>13</sup> колаж, складений із фрагментів одного чи низки текстів» [354, с.58]. В. Новіков вважає вірші-центони особливою *жанровою формою* [372, с.357]; інші дослідники тлумачать його як *прийом*, що поєднує в просторі інтертексту різні художні манери [372, с.327]. На думку В. Москвіна, оскільки «існує думка, що центон – це не жанр, а літературна техніка, яка може бути використана в різних жанрах: поеми, епіталамі» [353, с.116], виникає потреба розрізняти: «1) центонний стиль (лат. *mos centonarius*, англ. *cento style*, нем. *Cento-Stil* чи *Centostil*); 2) центон – текст певного жанру, складений у цьому стилі» [353, с.116]. Конструювання центонів тлумачиться як *різновид літературної гри*. За твердженням М. Ямпольського, «центон ламає органіку зв'язків із традицією, водночас постаючи перед читачем як внутрішньо неорганічний текст – тканина з клаптиків» [678, с.57].

За Н. Фатеевою, центон твориться методом «зрощення цитатних атомів» різних поетів [596, с.137]. У ролі таких «атомів» можуть фігурувати: а) напіввірш; б) вірш; в) півторавірш. Інструментами конструювання центона В. Москвін вважає дві фігури інтертексту – аплікацію й цитування. Центон сприймається як демонстративне пряме запозичення [353, с.115]. Указуючи на принципову відмінність центона від інших форм інтертекстуальності, Н. Фатеева підкреслює: «Центонні тексти являють собою цілий комплекс алюзій і цитат (здебільшого неатрибутованих), і йдеться не про уведення окремих “інтекстів”, а про творення певної складної мови інакомовлення, усередині якої семантичні зв'язки визначаються літературними асоціаціями» [596, с.137]. Рядки центона мають підбиратися так, аби метатекст мав вигляд завершеного цілісного твору. На переконання О. Грищенка, «центон може складатися не тільки з рядків інших віршів. У ньому можлива присутність “свого слова” (...) У центонному тексті можливе авторське слово у вигляді сегментних мовних одиниць» [123, с.134]. Зазвичай дослідники мінімізують роль автора в центонному тексті, однак Л. Грузберг переконує, що «існують центони, у яких ступінь участі автора-“укладача” дуже високий. Вони зазвичай являють собою не просто набір відомих поетичних рядків, а *новий, самостійний художній смисл*. Структурно такі центони також відрізняються від “стандартних”: основа їхньої конструкції – це рядки й поетичні блоки самого автора, у які вбудовуються, до яких добудовуються структурні частини й частки, узяті з уже відомих творів» [125].

<sup>13</sup> Насправді разом із поетичними співіснують центони у прозі (прозовий форми).

На думку І. Арнольд, «основна функція центона – комічна. Це гра автора з читачем, головний інтерес якої полягає у пригадуванні джерела й зіставленні з ним» [18, с.432]. П. Ковальов фіксує присутність у сучасній російській поезії двох основних тенденцій у ставленні до центона: «1) створення з допомогою цитування класичного твору похідного від нього тексту (схема: текст → текст') і 2) деструктування класики для конструювання антитексту (текст про антитекст). Цим феноменам відповідають два типи поетичної свідомості: традиціоналістський, зорієнтований на дотримання канонів нормативної поетики, й постмодерністський, спрямований на деконструкцію не лише якогось конкретного твору чи автора, а й самого феномену художнього тексту» [235]. В. Москвін диференціює центони за кількістю авторів: 1) ті, що включають фрагменти творів різних авторів; 2) ті, що складаються із залученням текстів одного автора; такими, зокрема, є гомероцентони, вергіліоцентони, овідіоцентони. За кількістю використовуваних творів другий тип поділяється на два підтипи: а) ті, що складаються на основі «ре-композиції» одного твору певного автора, наприклад, «Іліади» Гомера чи «Енеїди» Вергілія; б) ті, що складаються на основі низки текстів одного автора [353, с.117].

У літературі ХХ ст. центон поширений здебільшого в постмодернізмі. В українському письменстві 1920-х років класичні приклади цього різновиду інтертекстуальності не виявлені, можна говорити хіба що про «центоноподібні тексти» – твори, у яких цитати з інших текстів нанизуються одна на одну за принципом піраміди, переплітаючись з «оригінальним» авторським текстом. Прикладом такого «центоноподібного тексту» є усмішка Остапа Вишні «Чий Шевченко?» Прагнучи переконати читачів у народності кобзареві творчості, автор вдається до своєрідної літературної гри: напряду декларує «поміщицьку ідеологію» Шевченка, «бажання великої земельної власності», прихильність до релігії й церкви, підтримку царизму, однак зацитовані поетичні фрагменти переконують читачів у протилежному. До інтертекстуальної гри включені уривки з поем «Кавказ», «Іван Гус», «Відьма», поезій «Ликері», «Тим неситим очам...», «О люди, люди небораки!», «Заповіт».

**ПЛАГІАТ.** У літературознавстві плагіат (від латинського *plagiatus* – украдений) частіше розглядається з позицій «юриспруденції», а не художньої структури. Залишаючи на маргінесі емоції (закономірне обурення крадіжкою чужої інтелектуальної власності), варто узагальнити існуючі дефініції й презентувати його як феномен інтертекстуальності.

За Ю. Ковалівим, плагіат – це «зумисне привласнення авторства чужого твору літератури, малярства, музики, науки або його частини без зазначення

джерела» [303, с.220]. У цьому визначенні акцентовані найважливіші прикмети досліджуваного феномену: усвідомлений характер діяння, привласнення чужого твору або його частини, відсутність атрибуції. Утім, якщо сприймати таку дефініцію буквально, то в художньому творі плагиатом стане будь-яка «незадокументована» цитата. У цьому ж напрямі розвиваються міркування Н. П'єге-Гро: «Якщо цитата відноситься до сфери експліцитної інтертекстуальності, то плагиат пов'язаний з інтертекстуальністю імпліцитною. Тому його коротке, але суворе визначення можна сформулювати так: *плагиат – це непозначена цитата*. Здійснити плагиат – означає навести уривок із якогось твору, не вказуючи, що він належить іншому автору. Звичні метафоричні позначення плагиату – крадіжка чи злодійство. Він тим паче заслуговує на засудження, якщо цитування виявляється буквальним, а цитата довгою. Плагиаторство розцінюється як справжнє посягання на літературну власність, як свого роду шахрайство, адже воно не лише ставить під сумнів чесність плагиатора, а й порушує правила нормальної циркуляції текстів» [428, с.90].

Д. Дюришин вважає плагиат «визначеною і характерною формою рецепції»; на думку дослідника, це поняття об'єднує «такі вияви зв'язків, у яких інформація, сприйнята з літературного джерела, переважає над інформаціями з реальної дійсності. Творче начало в плагиаті відсунуте на другий план, поступаючись місцем похідності. Плагиат, отже, є екстремальним виразом літературних зв'язків, коли структура тексту-реципієнта відтісняється структурою оригіналу. (...) Він являє собою деградуючу і з точки зору поступального руху неактивну форму зв'язку, за винятком, щоправда, окремих випадків, коли на певному етапі розвитку деяких літератур плагиат відіграв стимулювальну роль» [163, с.158-159].

Ш. Нодьє в книжці «Питання літературної законності» називає плагиатом «ті випадки, коли один автор *запозичує* в іншого (особливо в сучасника і співвітчизника, що збільшує провину) *зміст художнього твору, тлумачення нового чи малознайомого поняття, форму тієї чи іншої думки*» [375, с.105]. За твердженням французького дослідника, це явище є крайнім вираженням, «доведенням до абсурду» тієї спільності й повторюваності, які він уважав головним законом існування літератури [375, 18]. Оцінюючи плагиат, Ш. Нодьє відмовляється від різко негативних, беззастережних узагальнювальних суджень, зауважуючи, що «деякі думки відчутно виграють, набуваючи нову форму, деякі усталені поняття стають набагато чіткішими, якщо їх уміло розвинути, деяким творам бездоганний стиль надає більшої глибини, було б несправедливо вважати плагиатом додавання чи виправлення, які пішли на користь книзі» [375, с.105]. Разом із пла-



гіатом науковець розглядає суміжні явища – літературну крадіжку, історії підставних авторів, публікації під чужим іменем тощо.

В українській гуманітаристиці проблему плагиату всебічно й ґрунтовно репрезентувала О. Рижко в докторській дисертації «Плагиат у соціально-комунікаційному вимірі початку ХХІ століття: природа явища та історія боротьби». Як справедливо зауважує дослідниця, «плагиат – явище багатоаспектне й суперечливе у сприйнятті та у визначенні. Його можна розглядати в різних контекстах, зокрема в: 1) юриспруденції як порушення авторського права; 2) аксіології як вияв деструктивної трансформації цінностей, ціннісних парадигм і орієнтацій; 3) соціальних комунікаціях як перверсію, детерміновану зміщенням пріоритетів у представленні інформації від якості до швидкості; 4) літературі як закономірний вислід розвитку літературного процесу (постмодернізм) і як присвоєння авторства (інтелектуальна крадіжка); 5) етиці як порушення етичного кодексу тієї чи іншої професії» [431, с.2]. Дослідниця визначає дві поширені практики, пов'язані з плагиатом: 1) дослівне присвоєння чужої праці; 2) запозичення на змістовому рівні – використання ідей, сюжетів, образів. Якщо перший різновид видається зрозумілим без зайвих пояснень, то другий потрібно прокоментувати.

На думку О. Рижко, тут йдеться про: 1) запозичення ідей, образів, сюжетів і дослівне присвоєння цілих текстів і їх фрагментів посередніми письменниками у посередніх письменників, чиї імена і твори не збереглися ані в пам'яті нащадків, ані в історії літератури; 2) запозичення ідей, образів, сюжетів та дослівне присвоєння цілих текстів і їх фрагментів талановитими письменниками у посередніх письменників, тоді написані твори набувають нової якості; 3) запозичення елементів змісту та дослівне присвоєння цілих текстів і їх фрагментів талановитими письменниками у посередніх письменників, які самі виявляються плагиаторами [431, с.62-63]. Згаданий підхід видається непродуктивним. Якщо тлумачити плагиат через поняття запозичення, то виявиться, що до його силового поля потрапляє більшість феноменів інтертекстуальності (за винятком хіба що цитат з атрибуцією), усі випадки «гіпертекстуальності» (Ж. Жанетт), усі твори, у яких фігурують традиційні образи й мотиви. О. Рижко визнає: дослідникам доводиться постійно балансувати на межі, намагаючись відповісти на питання: де ж закінчується художня творчість і починається плагиат?

Із огляду на сказане, виникає нагальна потреба відмежувати плагиат від інших форм інтертекстуальності. На мою думку, варто прийняти як аксіому твердження про те, що зразками плагиату (як інтертекстуального

феномену) не є: 1) неатрибутовані цитати; 2) твори, у яких фігурують традиційні образи й мотиви<sup>14</sup>; 3) твори, у яких була здійснена глибинна творча обробка текстів інших письменників (дописування, переписування, зміна жанрового регістру тощо), особливо якщо автор залишив для читачів текстовий маркер «за мотивами...»; 4) центонні тексти, у яких компіляція є формою літературної гри, «законом жанру» (такі твори автори не видають за оригінальну продукцію, претендуючи на лаври не Деміурга, а Скриптора, котрий тче нову текстову тканину зі старих цитат). Натомість, є сенс вести мову про плагіат, коли: 1) автор видає чужий твір за власний (прототекст залишається незмінним); 2) коли в прототексті змінюються лише якісь незначні деталі (автентичні літературно-художні антропоніми замінюються на інші, дія твору переноситься в іншу країну / епоху, з'являються прикмети місцевої / історичної екзотики, але художня структура не зазнає суттєвих змін); 3) коли автор вибудовує твір як компіляцію (за принципом механічного поєднання фрагментів чужих текстів) і свідомо презентує його не як інтертекстуальну гру, а як оригінальний мистецький артефакт. Наведені міркування не можна вважати вичерпними. Проблема експлікації плагіату як інтертекстуального феномену потребує спеціальних ґрунтовних студій. З огляду на те, що ця монографія позиціонується як історико-літературне, а не теоретичне дослідження, надалі планується повернутися до царини власне «історичної».

Плагіат у літературі – явище дуже давнє. Як наголошує Б. Єгоров, «за багато століть прискіпливі дослідники знайшли немало запозичень чужих текстів у найбільших авторів: Платон, Сенека, Апулей... Але рекорд побило французьке “золоте” XVII століття, коли Мольєр відверто зізнався, що не бачить нічого поганого у використанні чужого матеріалу: “Я беру своє добро там, де його знаходжу”. Усі найбільші письменники XVII століття, від Мольєра до Корнеля, були плагіаторами. Сам термін “плагіат” з’явився в тому “золотому” столітті. А француз Рішурс навіть організував тоді академію, де викладав нову науку – плагіаризм» [164, с.146]. В українській літературі XIX ст. також знаходимо приклади плагіату; найвідомішим із них була історія Марка Вовчка, яка підписувала своїм іменем чужі переклади. У цьому плані літературний процес доби «розстріляного відродження» також не був винятком. Як слушно вказує Я. Цимбал, «історій про плагіаторів поруч із графоманами в усі часи було безліч, а у двадцятих, коли багато

<sup>14</sup> У випадку, коли йдеться про традиційні образи, ім'я персонажа вже є маркером міжтекстових зв'язків. Додаткова атрибуція непотрібна, адже компетентний читач без жодних труднощів засоціює Дон Кіхота з романом Сервантеса, Гамлета – з трагедією В.Шекспіра (а інколи – і з іншими творами, у яких фігурують персонажі з таким іменням).

вчорашніх випускників лікнепу одразу хапалися за перо, без них не обходився жодний порядний журнал. Пошта ледь не щодня приносила листи з віршами Тичини або Сосюри, що їх уперто слали плагіатори-маньяки. Зате в провінції, де рідко стежили за літературними новинками, для них була благодать» [627]. У цитованій статті згадані Л. Піонтек, яка в поетичній збірці «Тихим дисонансом» (1927) під власним ім'ям опублікувала в українських перекладах твори учасників лубенського самодіяльного «Кружка поетов», й І. Микитенко, у якого студент Одеського інституту народного господарства Волошин намагався відвоювати авторське право на драму «Світить нам, зорі» (інша назва – «Кадри»).

С. Антонюк у статті «Нотатки з приводу» (Гарт. 1929. №10) оскаржив В. Сосюру, який сплагіатив «Полтаву» О. Пушкіна. С. Цалик звинувачує у плагіаті О. Корнійчука, доводячи на основі спогадів Д. Гуменної й архівних матеріалів, що сюжет «Загибелі ескадри» насправді належав працівникам Київської кінофабрики А. Кордюму й В. Охременку [див. докл.: 623, с.128-130]. Л. Білецький, порівнявши романи К. Поліщука «Отаман Зелений» і Л. Андрєєва «Сашка Жигульов», зафіксував їхню підозрілу схожість у композиції, перехрещенні сюжетних ліній, близькості дійових осіб. Критик «наголошував на недопустимості такої практики, бо цим “автор працює лише на шкоду українській літературі, обнижуючи вимоги української письменницької етики, яка до цього часу за виїмком може поодиноких випадків, свій мистецький прапор тримала дуже високо і увесь час свого життя займала ідейне, а не меркантильне становище”...» [383]. Як зазначає О. Вешелені, припущення про можливість плагіату лунали в українській літературі у зв'язку з п'єсою «Дон Кіхот із Еттенгайма»<sup>15</sup> Я. Галана й романом «Поza межами болю» О. Турянського, «але найчастіше вони були лише закидами від письменників та критиків з ворожих ідеологічних чи естетичних таборів. Нерідко це був прояв неприязні між двома письменниками» [75, с.14]. Оскільки об'єктом цього дослідження була переважно творчість першорядних репрезентантів літературних 1920-х, факти плагіату лишилися за рамцями особливої уваги. Це може стати предметом подальших наукових студій.

**Запозичення прийому.** Письменник може переносити з прототексту у власний твір не лише різні за обсягом текстові фрагменти, а й елементи художньої структури. Їх статус в інтертекстології визначається по-різному. Скажімо, Н. Кузьміна застосовує термін «структурна цитата»<sup>16</sup> або

<sup>15</sup> І. Крушельницький у статті «Джерела творчості Ярослава Галана» дійшов висновку, що перший твір драматурга був плагіатом із п'єси Ф. Верфеля «Хуарес і Максиміліан».

<sup>16</sup> Поняття «структурна цитатія» фігурує також у дослідженнях І. Смирнова й А. Жолковського.

«цитата-прийом». На думку дослідниці, «під впливом інтертекстуальної індукції як цитатні знаки сприймаються і деякі прийоми. Безсполучниковий номінативний ряд (асиндетон), який включає нерідко більше десяти імен, можна назвати візитною карткою Пастернака» [275, с.71]. Об'єктом структурної цитації, за твердженням авторки, є передовсім синтаксичні відносини. У коротенькому підрозділі, присвяченому цій проблемі, дослідниця констатує: «За нашими спостереженнями, структурна цитація зазвичай виступає як частина загальної стратегії інтертекстуальності – один зі складників конвергенції прийомів. Так, у заключній поезії циклу А. Тарковського “Пушкінські епіграфи” відтворений принцип контрасту, який можна розглядати як цитатний прийом по відношенню до прототексту – “маленької трагедії” Пушкіна “Скупий лицар”, звідки взятий епіграф» [275, с.185].

Н. Фатеева у своїй класифікації інтертекстем відносить запозичення прийому до шостої групи, маркованої як «Інші моделі й випадки інтертекстуальності». Особливістю цієї форми інтертексту, на думу дослідниці, є те, що «основою запозичення є техніка побудови фрази, строфи чи цілісної композиції» [596, с.156]. Дослідниця наголошує: «При “запозиченні прийому” відбувається іррадіація структур одного рівня в структури іншого», – і додає, що «зазвичай запозичується не так формальна структурна рамка, як “семантичний план” певного висловлювання» [596, с.158]. У монографії «Контрапункт інтертекстуальності» ця форма міжтекстових зв'язків продемонстрована на прикладах із поезій О. Мандельштама (який запозичив із «Станційного наглядча» О. Пушкіна композиційний прийом «наклеєних картинок», схожих на іконостас [596, с.48]), Г. Шпаликова, М. Асеєва, О. Єременка. Г. Лушнікова разом з іншими формами інтертекстуальності розрізняє запозичення ритміко-синтаксичних моделей [315, с.14-15].

В. Просалова в дослідженні інтертекстуальних феноменів Празької поетичної школи пише про запозичення тем, мотивів, сюжетних ситуацій, образів, художніх засобів і прийомів [див. докл.: 425]. У класифікації М. Шаповал запозичення прийому віднесене до другої типологічної групи – відношень деривації (системно-текстової референції). Дослідниця пропонує таку дефініцію поняття: «Запозичення прийому – перенесення елементів однієї художньої системи в іншу таким чином, що у новому творі риси першоджерела є впізнаваними. *Переноситися можуть сюжетні схеми, обставини, характери героїв, композиції та ін.*» [656, с.68]. Спираючись на пропозицію М. Шаповал, Т. Динниченко визначає у творчості А. Жіда такі групи запозичень (що кваліфікуються саме як «запозичення прийому»): ідейно-тематичні (скажімо, ідея права на вбивство), персонажно-портретні (порівняння образів Соні Мармеладової й Кароли-Жене-

в'єви), ситуативні (А. Жід запозичує ситуацію підслуховування Свидригайловим розмови Раскольников з Сонею, коли той зізнається їй у вбивстві), детально-речові, емоційно-психологічні [145, с.120] тощо.

З огляду на те, що в концепціях дослідників поняття «запозичення прийому» набуває різного тлумачення, виникає необхідність конкретизувати його. У цій ситуації передовсім варто визначитися з тим, що є прийомом (тоді стане зрозуміло, які елементи претексту проникатимуть у метатекст, коли письменник вдається до цієї форми інтертекстуальності). У цій студії опорним стало визначення прийому, яке запропонував Ю. Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії»: «Приєм – *елемент техніки конструювання художнього твору, певний композиційний, стилістичний, фонічний, ритмічний засіб* тощо, призначений для увиразнення компонента нарації чи віршування, наприклад персоніфікація, авторський відступ, синестезія тощо» [303, с.270]. Принциповим є розмежування дослідником прийомів, відкритих автором, запроваджених у певний період, а також нормативних (у класицизмі чи соцреалізмі) [303, с.270]. У «Літературознавчому словнику-довіднику» фігурують такі дефініції як «стилістичний прийом» (до цієї категорії віднесені алітерація, алогізм, ампліфікація, аналогія, застосування архаїзмів, асиндетон, евфемізм, екологія, каламбур, кумуляція, ономапопея, патронім, уособлення, хіазм, центон), «художньо-стилістичний прийом» (алюзія, багатоголосся), «художній прийом» (видіння, відсторонення, інвектива), «композиційний прийом» (анафора, апофазія, градація, бог з машини, форма щоденника, зображення від супротивного, зіткнення, кільце, колаж, контраст, ліричний відступ, одивнення, паралелізм, перенесення, ретардація, ретроспекція, антиципація, синкопа, сфрагіда, сходинок), «версифікаційний прийом» (заум), П. містифікації, інтертекстуальні тощо. Автори словникових статей не ставили перед собою завдання чітко структурувати типологію мотивів, однак ці рубрики можна взяти за основу у визначенні семантичного обсягу поняття «запозичення мотиву».

Для уникнення плутанини доречно розрізнати мотивне, образне запозичення й запозичення прийому. В останньому випадку взяті до уваги такі різновиди: П. мелодизації, характеротворення, нарації, композиційні тощо. Для того, аби запозичення прийому можна було кваліфікувати як різновид інтертекстуальності, використаний структурний елемент має зберігати чітку прив'язку до прототексту, нести в собі упізнаваний відбиток авторського стилю. Оскільки з плином часу такий зв'язок може втрачатися, про «запозичення прийому» доречно говорити передовсім у межах однієї літературної епохи.

В українському письменстві 1920-х років письменники найчастіше вдавалися до запозичення прийомів із творів М. Хвильового й П. Тичини. Для ілюстрації теоретичних рефлексій можемо звернутися до оповідання **О. Слісаренка «Шпоньчине життя та смерть»**. Візитною карткою ранньої творчості М. Хвильового був ігровий елемент. За влучною характеристикою Р. Мовчан, його можна кваліфікувати як «супутній кризовому часові ритуал, спосіб творення нового, модерністського тексту, стилістичний прийом, урешті як засіб самоздійснення (...) Проявилось це досить специфічно, індивідуально-неповторно – через слово, що в ігровому процесі позбулося свого номінативного значення, одержавши інакший, іноді зовсім несподіваний емоційно-смысловий код – “запах”, слово у функції умовного естетичного знака мистецтва-гри» [348, с.270]. Коли О. Слісаренко обіграє клички Зізі й Шпонька, а особливо ж, коли згадує породу собаки, він не просто вдається до прийому словесної гри, а й за допомогою алюзії вказує на конкретний прототекст: «Зізі – то містика минулого, а Шпонька – це реальне сьогодні. Зізі родилась болонкою, бо шляхетні батьки її були теж болонками. *Болонка нічого спільного не має з Булонським лісом, так само, як “Ганка” з “гантуванням”*, а тому я й мовчу про цей ліс. Нехай про це скажуть ліричніші за мене поети» [522, с.120-121]. До творчості М. Хвильового (зокрема, до новел «Кіт у чоботях» і «Редактор Карк») переадресовують у цьому оповіданні й інші засоби: прийом безпосереднього спілкування з читачами й колегами-письменниками, а також слово-маркер «парвеню».

Сліди запозичення прийому з творів М. Хвильового можна зафіксувати і в оповіданні **Гео Шкурупія «Патетична ніч»** (захоплення химерними антропонімами, специфічна побудова фрази, «розхристана» манера оповіді, характерна «неоромантична» образність тощо). У романі К. Гордієнка «Славгород» зафіксовані сліди запозичення прийому з ранньої поезії П. Тичини (специфічна тичининська музичність окремих текстових фрагментів). Коли один із персонажів повісті П. Нечая «Мухи» звертається до співрозмовника зі словами: «Да-а-а... діла. *Наколотив ти тракторів із бензиновим димом, штахету з казочками*. Молодий ти ще, через те й куд-кудакаєш, мов та курка, що знеслася» [366, с.15], – компетентний читач упізнає в цій фразі «структурну цитату» з трагікомедії М. Куліша «Народний Малахій». Наведені приклади покликані проілюструвати цю проблему, однак не вичерпують її.

**ЗАПОЗИЧЕННЯ ОБРАЗУ** можна переконливо проілюструвати на прикладі драм Є. Плужника [Див. докл.: 486; 490]. Одним із культових текстів української драматургії XIX ст. була комедія М. Старицького й І. Нечуя-Левицького «За двома зайцями». Свого часу її екранізували, з успіхом

ставили на сценах різних театрів і, що найцікавіше, вона мала інтертекстуальні впливи на подальший розвиток українського письменства. П'єса **Є. Плужника** «У дворі на передмісті» вперше опублікована в журналі «Життя і революція» (1929. ч.9). У підзаголовку зазначено жанр – «комедія», вістря сатири спрямоване на мешканців передмістя, що закономірно інспірує згадки про театральну класику – комедію М. Старицького – І. Нечуя-Левицького. Усі персонажі твору (за винятком старого двірника Софрона – безкомпромісного спостерігача, який оцінює все, що відбувається, з точки зору загальнолюдської моралі) переймаються амурними справами, заводять інтрижки, стежать за сусідами. У їхньому житті немає інших ідеалів, інтересів чи прагнень. Можна інтерпретувати цей твір як гостру сатиру на радянське міщанство, розбещене теорією «вільного кохання», однак цілком очевидно, що міщанство – це той суспільний прошарок, який не може знищити жодна революція і який за будь-яких умов перейматиметься дрібненькими егоїстичними проблемами чи радощами. З-поміж численних любовних перипетій драми виокремлюється історія Марії, яка залишила родину заради кохання до перукаря Вольдемара. Саме в процесі характеристики цього персонажа Є. Плужник і скористався образами й мотивами комедії «За двома зайцями». Перукар Вольдемар (як і його літературний прототип) – невинуватий ловелас, який живе за принципом: «Доки люблю – люблю, а там – оревуар!» [406, с.240]. Без жодних моральних застережень він руйнує родину Степана й Марії. Як і Свирид Петрович Голохвостий, Вольдемар пишається знанням «манер» та іноземних мов (точніше – окремих слів), так само намагається видаватися значнішою особою, приховуючи власне мерзенне ество. У діалозі з домовласником він так характеризує себе і своє становище:

«Рибка. От ви по-французьки і взагалі – культурна людина... І дивно мені: тільки голяр?

Вольдемар. Ну-ну... голяр! Не в професії сила. *Я вище своєї професії!* І потім, ви думаете, як голяр, то й що? *Голяр так само спеціаліст.* Ну, да! А щодо мов, так уявіть: заходить до вас в перукарню якийсь клієнт закордонний, делегат там або консул який – ви повинні з ним обійтись. Інакше – конфуз! Ну да! Інженер там який чи зубняк, наприклад, ті можуть без мов, а нам – не годиться! От і вчуся. Ну да! Преве во пляс! Данке шен! Мерсі, мусьє!» [406, с.240].

Проте, ця «освіченість» виявляється лише зручним способом зваблення легковажних, надто довірливих жінок. Досягши взаємності, Вольдемар переключається на старшу доньку Марії Катерину. У фіналі цей комедійний персонаж (як і Голохвостий) утікає з передмістя, викритий у своїй нищості

перед співмешканцями, намагаючись зберегти незворушний і самовпевнений вигляд («Передмістя не про мене, знаєте. Нудно! Бруд!» [406, с.270]) під саркастичну репліку Софрона: «А головне: засиджуватись тобі довго на однім місці не можна – виб'ють! Бо паскуда ти...» [406, с.270]. Саме Вольдемар є найпослідовнішим прихильником вільного кохання, він навіть вибудовує примітивну цинічну філософію, озвучену в діалозі із Софроном: «В о л ь д е м а р . Ви за минуле, я знаю! А я за сучасність! Ще б пак! Раніше, було, зв'язешся з жінкою – і на все життя! Тут тобі синод, і ... А як помилився? Не на ту наскочив? Жах! Муки! А тепер – розписавсь, і оревуар! З іншою спробувать можна... С о ф р о н . Так це ти все пробуєш? Здорово! Як калоші, значить, номера шукаєш...» [406, с.270].

Тип міщанина-ловеласа – вічний, не випадково дія твору відбувається немовби поза конкретним часом і простором – на передмісті (деталей, які натякали б, про яке саме місто йдеться, немає, це може бути Київ, Харків), час також великої ролі не відіграє – дію твору безперешкодно можна перенести в іншу історичну епоху. Критика обивателів у творі більш, ніж переконлива, але, за законами мелодрами, моральній аберації, цинізму й духовному зубожінню міщанства має протистояти бодай один позитивний персонаж (інакше втрачається мелодраматичний ефект і виховна спрямованість твору). Такого персонажа у драмі немає (на відміну від комедії «За двома зайцями», де представникам міщанства протистоять Галя й Степан), тому він нагадує карикатуру. Зрештою, не забуваймо, що це драматургічний дебют Є. Плужника, тож надмірний критицизм не виправданий. Твір не привернув пильної уваги літературознавців, за винятком статті А. Матющенко, яка прагнула реабілітувати Плужникові драматичні твори. Аналізуючи драму, вона зазначила: «Атмосферою непоправної руйнації одвічних підвалин людського буття вражає й одна з Плужникових п'єс – „У дворі на передмісті“. На перший погляд, це традиційна комедія характерів, побудована на конкретному соціально-побутовому матеріалі. (...) Підґрунтям дії у п'єсі теж стають родинно-любівні стосунки мешканців одного будинку. Перукар і кондуктор, домовласник і катеринник, лахмітник і двірник, їхні дружини, подруги та діти поводяться в міру власної сприйнятливості до „нової моралі“, яка відміняла святість шлюбу і зводила кохання до питання „шклянки води“. І поступово майстерне чергування комічних та драматичних епізодів викликає у читача нездоланне відчуття гіркоти – за недоладно збудовані й ще недоладніш зруйновані долі» [330, с.127].

Композиційні хиби попереднього твору Є. Плужник успішно долав у наступній драмі «**Професор Сухораб**» («Життя й революція». 1929. № 1). Кількість зазначених у ремарці дійових осіб значна – 29 поіменованих пер-



сонажів, але лише 14 із них діють упродовж усієї п'єси, інші з'являються в останній четвертій дії. Найколеритнішою фігурою драми є непман Клим Свиридович Голоп'ятий. Його можна вважати ще однією драматургічною «реінкарнацією» головного героя комедії І. Нечуя-Левицького й М. Старицького. Зв'язок із літературним прототипом підкреслено подвійно: по-перше, через подібність прізвищ; по-друге, імен і по-батькові: Свирид Петрович – Клим Свиридович (виникає враження, що йдеться про його сина, який в умовах непу намагається підшукати «тепленьке місце»). Він так само для підкреслення свого статусу використовує слова іншомовного походження, щоправда, у поєднанні з особливостями поведінки, це виглядає як шарж: «А у вас благодать тут! Амбре! *(Гучно сякається в хусточку)* Сонце світить... Пташки виспівують... Благодать! А повітря – просто лоріган-коті! *(Гучно сякається)*» [406, с.189]. Це типова поведінка «господаря життя», який має гроші, а тому не надто дбає про манери: «Я весь натуральний... Да-с! Чорноземля! Сиволапий! Го-го-го!» [406, с.190].

На відміну від Голохвостого, він не має матеріальних труднощів, тому головним стимулом для одруження з донькою професора Аллою Іванівною стає не збагачення (тим паче, не ніжні почуття): «У кожного, Алло Іванівно, є своя мрія, чорт візьми! Що я тепер, при всіх моїх грошах і статках? Тільки Голоп'ятий і син Голоп'ятого. А то – зять професора Сухораба! Та це такий шедевр, що ради нього другу революцію пережити можна!» [406, с.200]. Починаючи з XVIII ст., коли з'явився сатиричний вірш «Доказательства Хама Данилея Кукси потомственни», в українській літературі часто з'являлися сатиричні випадки проти представників «третього стану», які будь-що намагалися стати «дворянами». Таким був, наприклад, Мартин Боруля І. Карпенка-Карого. Схожі прагнення має й новітній радянський буржуа, який хоче пробитися до «вищого світу». Він досягає згоди Алли (яка його не кохає й одружується заради матеріального благополуччя), швидко знаходить спільну мову з Василем («Голоп'ятий і Сухораб! Культура і капітал!» [406, с.220]), але у фіналі його (як і Голохвостого) чекає розчарування – професор іде з дому, бо не може існувати під одним дахом із циніками й моральними покручами.

### 2.3. Паратекстуальність

Проблеми поетики перітексту неодноразово ставали об'єктом зацікавлення літературознавців (насамперед – теоретиків літератури). Різні підходи до класифікації заголовків висвітлені в працях Ф. Вшетічки, Є. Джанджакової, С. Козлова, А. Ламзіної, Н. Фатєвої, І. Фоменко та ін. Вивченням епіграфів займалися М. Алексєєв, С. Бочаров, Р. Гром'як, Г. Гуковський,

Ю. Івакін, Є. Кирилук, О. Крамар, С. Кржижановський, Н. Кузьміна, А. Кулагін, О. Куцевол, Ю. Лотман, А. Ткаченко, Б. Шкловський, Д. Якубович; проблеми семантики епіграфів висвітлені в працях І. Арнольд, Н. Жирмунської, О. Попова, А. Храмченкова, Г. Чумакова та ін. Зв'язок присвяти з художнім текстом досліджували Ю. Герчук, Ю. Лотман, рецептивно-комунікативний сенс дедикацій – М. Славова. Поетику заголовків, підзаголовків, присвят та епіграфів на прикладі української літератури вивчали Е. Боева, Н. Чамата, М. Челецька; на матеріалі зарубіжного письменства – Н. Мантуло, Л. Мних, А. Немзер, Т. Полянина, Т. Похилевич та ін. Особливості паратекстуальності (як форми міжтекстових зв'язків) в українському письменстві доби «розстріляного відродження» системно не досліджені, що зумовлює актуальність цієї студії.

**ЗАГОЛОВОК** – важливий складник художнього твору. Це перший знак тексту, який формує його передрозуміння, є першим кроком до інтерпретації. Порівняно з іншими структурними елементами, заголовок – це привілейована, винесена назовні частина художнього цілого, що, як слушно підкреслює В. Тюпа, «концентрує енергію сутності твору» [580]. За влучним спостереженням М. Челецької, «заголовок є одиницею найвищого рівня, що стягує в себе практично увесь текст і навіть більше: всю позатекстову дійсність. Йому властиві свої закони організації простору, часу й ритму; як “згорнутий” образ, що стає символом під час читання, заголовок є чимось більшим, аніж простий розпізнавальний знак структури, він пов'язує між собою різні сфери й виміри життя та мистецтва» [632].

А. Ламзіна пропонує поділяти заголовки на чотири типи: 1) ті, що репрезентують головну тему / проблему твору, дають читачеві загальне уявлення про коло відображених життєвих явищ; 2) ті, що задають сюжетну перспективу твору (їх умовно поділяють на дві групи: які представляють увесь сюжетний ряд – фабульні, й ті, які вказують на найважливіший з огляду на розвиток дії момент – кульмінаційні); 3) заголовки-антропоніми; 4) заголовки, що позначають час і місце дії. У межах кожної з цих груп трапляються конструкції з ускладненою семантикою: символічні, метафоричні, алюзійні, цитатні тощо [285, 94-106]. Предметом цього дослідження є інтертекстуальні заголовки, які вказують на «діалог» метатексту з іншими літературними творами.

Теоретичні аспекти функціонування інтертекстуальних заголовків неодноразово були предметом зацікавлення літературознавців. Так, Н. Фатеева в контексті дослідження паратекстуальних елементів твору нотує: «У своїх зовнішніх проявах заголовки постає як метатекст по відношенню до тексту, у внутрішніх – як субтекст єдиного цілого тексту. Тому, коли за-

головок виступає як цитата в “чужому” тексті (найчастіше виокремлена лапками), вона являє собою інтертекст, відкритий до різних тлумачень. Як і будь-яка цитата, назва може бути чи не бути атрибутованою, але ступінь упізнаності атрибутованого заголовка завжди вищий, аніж просто цитати, адже він виокремлений із вихідного тексту графічно. Письменник у готовому вигляді запозичує чужі заголовні формули, що конденсують художній потенціал тексту, який за ними стоїть, і накладає на них новий образний сенс» [597, с.31]. На думку І. Арнольд, «початок діалогу з іншими представниками семіосфери, чи гомосфери (термін Д. Лихачова), може розпочатися вже із заголовка і в цьому випадку на нього припадає велике ідейне й символічне навантаження» [18, с.379]. Цитатні заголовки відрізняються від звичної моделі і є фрагментами речень. Порушення норми й фрагментарність мобілізують активне декодування й інтерпретацію. Читачеві доводиться відновлювати цитату з пам’яті. Дослідниця пропонує звертати особливу увагу на поєднання цитатного заголовка й епіграфа, адже, взяті з різних галузей семіосфери, вони доповнюють один одного.

Н. Кузьміна, услід за Е. Джанджаковою, розрізняє заголовки, поетична значимість яких передбачається заздалегідь: вони включають до свого складу слова й словосполучення, котрі самі по собі (незалежно від контексту) наділяються значним культурним потенціалом – це власні ймення міфологічних, історичних і літературних персонажів, слова, що позначають явища природи, пори року тощо. Помічаючи такі «кодові слова» в заголовку, читач налаштовується на сприймання тексту не як ізольованого феномену, а у зв’язку з іншими текстами, що зринають асоціативно. У підсумку виникає ефект прихованої цитації, навіть якщо асоціації нечіткі [275, с.138]. Аби проілюструвати теоретичні міркування, дослідниця апелює до російської поезії «срібного віку» й згадує поезії «Вірші до Блока», «Ахматовій», «П. Антокольському», «Маяковському», «Діалог Гамлета з совістю», «Офелія – Гамлету», «Вірші до Пушкіна», «Поет і цар» М. Цветаєвої; «Пам’яті Демона», «Шекспір», «Маргарита», «Мефістофель», «Борису Пільняку», «Анні Ахматовій», «Марині Цветаєвій», «Брюсову», «Бальзак», «Варіації», «Зимовий ранок», «Смерть поета» Б. Пастернака тощо. Як слушно вказує дослідниця, такі заголовки мають прогностичну інформацію про можливу присутність у тексті цитат. Окремо Н. Кузьміна розрізняє заголовки-цитати й відзначає: «Думається, що існують “сильні заголовки”, подібні до сильних текстів, імпліцитна енергія яких є сконденсованою енергією всього прототексту – це “колосальна енергія туги згорнутої пружини”. Такими в поезії є “Станси”, “Дума”, “Пам’ятник”, “Смерть поета”, “Зимовий ранок” тощо» [275, с.141].

Окремі міркування про специфіку заголовків-інтертекстем є і в монографії М. Шаповал. Дослідниця вказує, що «заголовок та епіграф, які розміщуються на початку художнього тексту в сильній позиції, передують його формуванню, є виразниками його концепції, за допомогою цих елементів автор вибудовує передрозуміння художнього твору. Заголовок та епіграф можуть співвідноситися між собою (епіграф дає розширене пояснення заголовка або, навпаки, посилює його енігматичність), а також співвідноситися з текстом» [656, с.112]. Докладніше на з'ясуванні проблеми науковиця не зупинялася, адже «автор драми зорієнтований переважно на сценічне дійство, що детерміноване законами лінійного розгортання театрального тексту, зважає на певну відстороненість паратексту від самого “тіла” п'єси. Назва вистави, зазначена на афіші, буде відділена від названого процесом приготування глядача, увага якого неодноразово розсіється побутовими перешкодами у приміщенні театру» [656, с.113]. Серед паратекстуальних стилістичних форм в українській драматургії ХХ ст. М. Шаповал виокремлює провокативні або енігматичні інтертекстуальні заголовки, покликані інтригувати потенційного реципієнта, зокрема: «Хулій Хурина» М. Куліша, «Марко в пеклі» І. Кочерги, «Дон-Кіхот із Еттенгайму» Я. Галана, «Троянда з Єрихону» Ю. Липи, «Спокуси несвятого Антона» І. Костецького, «Фараони» О. Коломійця, «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» В. Діброви, «Павлік Морозов» Л. Подерв'янського, «Химерна Мессаліна» Н. Нежданой тощо [656, с.113].

Заголовки-інтертекстеми в українській прозі й драматургії 1920-х років становлять порівняно нечисленну групу [Див. докл.: 511]. Значна частина письменників віддає перевагу або ж оригінальним назвам, або ж тим, семантика яких так «стерлася» внаслідок частого застосування, що не має чіткішого зв'язку з якимось одним прототекстом. Найчастіше такі заголовки застосовуються в доробку М. Хвильового (11 інтертекстем) й Остапа Вишні (6 інтертекстем). Окремі приклади цих назв знайдені в книжках Б. Антоненка-Давидовича, Г. Косинки, І. Дніпровського, Л. Старицької-Черняхівської, Я. Мамонтова, О. Слісаренка. Усього на цьому етапі дослідження виявлено 42 інтертекстуальних заголовки, із них: 3 мають біблійне походження, 2 – фольклорне, 8 репрезентують українську літературу (драма «Милість Божа», М. Гоголь, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, В. Еллан, М. Хвильовий, Г. Косинка, Я. Мамонтов), 4 – зарубіжну (Ксенофонт, Ш. Перро, Й.В. Гете, Р. Роллан), 1 – російську (І. Еренбург).

Зважаючи на форми репрезентації, інтертекстуальні заголовки (ІЗ) можна поділити на дві більші групи – заголовки-цитати й заголовки-алюзії. Однак у цій роботі застосовується інша типологія, змодельована з огляду

на те, який елемент прототексту актуалізується в назві тексту-реципієнта. Пропонується розрізнити чотири типи ІЗ. До першої групи зараховуємо ІЗ, пов'язані з назвою прототексту. Залежно від ступеня трансформацій прототекстового заголовка розрізняємо: ІЗ, які повністю дублюють назву прототексту, ІЗ, що містять частину назви прототексту, ІЗ, у яких автор змінює назву прототексту, унаслідок чого вона набуває нових семантичних відтінків. До другої групи належать ІЗ, у яких згаданий певний важливий компонент тексту-донора, наприклад, ім'я персонажа, важливий змістовий концепт, деталь, фабульна ситуація, цитата з прототексту тощо. Третя група об'єднує ІЗ, що наслідують не назву конкретного прототексту, а певну модель творення заголовкових комплексів, тобто апелюють до культурної традиції, «пам'яті літератури». Четверта група – це ІЗ, що переадресовують реципієнта до певної жанрової моделі (Ж. Жанетт позначає цей різновид міжтекстових зв'язків терміном «архітекстуальність»).

Докладніше проаналізуємо кожну з цих груп. До першої підгрупи першої групи належать *заголовки, що повністю дублюють назву прототексту*. Найпростішим прикладом цього явища є оповідання **Б. Антоненка-Давидовича «Сова і орел»**. Його заголовок переадресовує читача до однойменної народної казки; зміст твору є розширеним переказом казкової фабули (форма інтертекстуальності – парафраз). Порівняння тексту-реципієнта з прототекстом дозволяє з'ясувати ступінь і характер авторських втручань у фольклорне першоджерело. У казці діють лише два персонажі – Сова й Орел. Текст вибудовано навколо двох діалогів, описові структури й коментарі відсутні. На початку Сова прохає голодного Орла не зачіпати її пташенят, а насамкінець нарікає, що він з'їв їх. Орел у відповідь заявляє: «То треба було не казати, що твої діти найкращі». Ця репліка сконденсовано репрезентує ідею казки. Б. Антоненко-Давидович, узявши за основу фольклорну фабулу, творчо її переробляє, моделює цілісний художній світ (розширює коло персонажів, увиразнює їх характеристики), змінює структуру (наводить розлогу експозицію, суттєво розширює діалог Сови з Орлом), неодноразово вдається до уточнювальних коментарів і оцінок [1, с.191]. Стиль викладу в казці простий, позбавлений декоративності, пишномовності, багатослів'я, натомість Б. Антоненко-Давидович вдається до стилізації, наслідуючи то казкову традицію («Одного разу вилетіла сова ввечері...»), то героїчний епос (помітне авторське бажання надати текстові ритмічності, наспівності, застосовуються внутрішні рими, інверсія, специфічний пафос, як-от у прикінцевій репліці Орла: «Не такий я, сово, щоб орлине своє слово ламати! – гордо відповів орел. – Ти ж сама казала, що твої діти – найкращі. Я й обминав кращих, а взяв щонайгірших. *Тож не*

годиться тобі, небого, жаль на мене мати, на моє орлине слово нарікати!» [10, с.192]. В аналізованому тексті заголовок-інтертекстема виконує роль «дороговказу», переадресовуючи читача до знайомого прототексту.

У ситуації з парафразою зв'язок між двома текстами («донором» / прототекстом і «реципієнтом» / метатекстом) прямий, очевидний, однак це радше виняток, а не правило. Здебільшого інтертекстуальні заголовки виконують роль підказки, спонукаючи читачів до розплутування складної системи асоціацій і натяків, як, наприклад, у новелі **М. Хвильового «Лілюлі»**. У цьому творі, а також у новелі **«Кіт у чоботях»** ігрова функція інтертекстуальності виявляється в тому, що автор, добираючи заголовки, зашифровує зв'язок із прототекстом, вибудовуючи складну систему асоціативних зв'язків. У підсумку ж виявляється, що він мав на увазі не сам прототекст, а його творчу інтерпретацію засобами іншого виду мистецтва. Так, спровокований заголовком читач сподівається знайти у новелі «Кіт у чоботях» асоціативні перегуки з відомим твором Шарля Перро, але вже на початку виявляється, що письменник мав на увазі не його, а ілюстрацію, тобто візуальний образ, закорінений у дитячих враженнях і спогадах: «Це тип: “кіт у чоботях”. Знаєте малюнки за дитинства: “кіт у чоботях”? Він дуже комічний. Але він теплий і близький, як неньчина рука з синьою жилкою, як прозорий вечір у червінцях осені» [619, с.155]. З окремих деталей реципієнт вибудовує комічний образ жінки-«жучка» («Ну, ще зрїст. Ясно: “кіт у чоботях”») [619, с.156] у військовому однострої й «величезних чоботах не на ногу» («І нарешті – чоботи. Ну, тут ясно: подивіться на малюнок, той, що за дитинства» [619, с.156]). На думку Ю. Безхутрого, «назва “Кіт у чоботях” є прямою цитатою з широко відомої казки Шарля Перро, яка входить до дитячої класики. Конотативне значення заголовка пов'язане з емоціями теплоти, приємності, захищеності, симпатіями, які викликає згадка про цього казкового персонажа. Тим більше, що через кілька рядків такий зв'язок відверто декларується» [34, с.127-128]. Однак у процесі розгортання фабули перше враження про Гапку-«Кота-в-чоботях», спричинене аналогіями з казковим персонажем, поволі змінюється, набуває інших конотацій. С. Чернюк нотує: «Зведення і без того приниженої жінки (Гапка) до смішної тварини, якій оповідач намагається проспівати “гімн” (лірика так насичується іронією, що через гротеск майже переростає в бурлеск), уже є досить нищівною для людської сутності, але навіть така метаморфоза є неостаточною, а стягується до двократного “окомашнення” – до “сіренького мураля революції” і “товариша Жучка”» [647, с.309]. Образ Кота-в-чоботях поступово втрачає характеристики «комічний» / «теплій» / «близький». Під час війни товариш Жучок ще могла здаватися турботливою й зво-

рушливою, але після неї героїня стала вимогливо-деспотичним секретарем парт'ячейки («очі драконом»). Шлях від кухарки до секретаря супроводжується лише зовнішніми змінами статусу героїні – ніяких посутніх внутрішніх зрушень не було. Зворушливий «кіт у чоботях» від початку був – ««паходной Ленін...» І, треба широко сказати, друге видання Леніна – «Паходной Ленін» – таке ж іноді було *суворе й жахне*» [619, с.162]. Ця характеристика затушовує враження, сформоване завдяки інтертекстуальному заголовку.

Назва оповідання М. Хвильового «**Ревізор**» провокує в компетентного читача асоціації з однойменною комедією М. Гоголя. Однак чи означає це, що ми маємо справу саме з інтертекстуальним заголовком, а не з простим збігом? Головний герой цього твору – ревізор, отже, письменник міг просто застосувати поширену номінативну модель – заголовок-антропонім (який може містити інформацію не лише про ім'я, прізвище, прізвисько персонажа, а й про його професію, національність, родинний чи суспільний статус тощо). У цьому випадку варто враховувати, що гоголівський «Ревізор» є хрестоматійним («ядерним») текстом, отже, автор мав передбачити, що читач неминуче сприйматиме назву твору як «цитату». О. Муслієнко констатує: «Інтенсивна увага до комедії Миколи Гоголя “Ревізор” у 20–30-х роках ХХ сторіччя дійсно була схожа на “епідемію сюжетів”. І хоча перші, досить традиційні, вистави відбувались у межах компанії “збереження радянською владою спадку минулого”, дуже швидко сталися зухвалі за своєю формою та смислом театральні експерименти, які знаменували формування нової художньої риторики» [357]. У такій культурній ситуації, стверджує дослідниця, М. Хвильовий «пропонує читачеві власну “імпровізацію на тему Гоголя”». Художня концепція, проблематика творів М. Гоголя й М. Хвильового – різні (викриття самодурства й тупості провінційного начальства – у першого, адюльтер – у другого). Окрім заголовка, в оповіданні «м'ятежного романтика» немає прямих «слідів» «чужого слова» (цитат чи алюзивних антропонімів із гоголівської п'єси), можна говорити хіба що про запозичення мотиву. Докладніший аналіз-інтерпретація засвідчує, що спільним для обох досліджуваних творів є топос провінційного містечка, протиставлення його столиці (Петербургу – у Гоголя, Харкову – у Хвильового), про яку мріють провінціали (Городничий і його дружина Анна Андріївна – у драмі, Леся – в оповіданні). Приймавши Хлестакова за ревізора зі столиці, персонажі гоголівської комедії всіляко намагаються йому догоджати – так само репортер Бродський догоджає Топченкові. В окремих ситуаціях це призводить до самоприниження, персонаж втрачає людську гідність. У Гоголя Хлестаков по черзі упадає за дружиною й донькою Городничого – у Хвильового Топченко залицяється до Лесі.

Принципово важливим для розуміння обох творів є мотив омани – і Хлестаков, і Топченко виявляються не тими, за кого їх вважають інші персонажі. У Гоголя Хлестаков – самозванець, це ампула йому приписують поміщики Добчинський і Бобчинський, а за ними й інші мешканці провінційного містечка. Леся сприймає Топченка за прогресивного розумного чоловіка, інтелектуально й морально вищого за Бродського, проектує на постать ревізора власне ідеалізоване уявлення про харків'ян як людей «особливих, небуденних».

На думку О. Муслієнко, «якщо сприймати Топченка як alter ego Хлестакова, то “товаришеві з центру” відповідає й цілком пасує репутація “вдаваної псевдотворчості, позбавленої онтологічної санкції у хаосі текучої, перемінної, але внутрішньо статичної і мертвої матерії”» [357]. Однак аналогія Хлестаков – Топченко, на мою думку, не зовсім доречна. Ці персонажі репрезентують різні літературно-психологічні типи. У Гоголя Хлестаков – «трохи придуркуватий», «без царя в голові» («пустоголовий»), гоноровитий, схильний до марнотратства, пияцтва й картярства. Топченка назвати «пустоголовим» не можна – автор постійно підкреслює, що ревізор міг на будь-яку тему говорити розумно і з неабияким знанням справи. Цією інтелектуальністю, а ще – позірною незалежністю він і привернув увагу Лесі. Однак вищість Топченка нівелюється в одну мить, коли замість провінціалів поруч опиняється його «бурбон» (начальник). У цій ситуації ревізор поводить себе запобігливо й улесливо. З огляду на це Топченко більше подібний не до Хлестакова, а до Городничого (жорсткий і свавільний у ставленні до підлеглих, він одразу ж змінюється, коли йдеться про столичного чиновника, який може зіпсувати його кар'єру). Фінал обох творів – викриття ошуканців. В аналізованому оповіданні застосування заголовка, що може сприйматися як інтертекстема, є елементом гри. Нечіткість прямих аналогій із прототекстом змушує читача до інтелектуальної співпраці з автором. На думку Н. Семенової, «встановлення факту запозичення, за свідченням Германа Мейера, може дати філологу (тут можна говорити про читача загалом – Л.С.) почуття задоволення – відшукування цитати чи алюзії здатне викликати почуття естетичної насолоди й захоплення. Чи це не те ж “задоволення від тексту”, за Р. Бартом, яке в цьому випадку переходить у задоволення для читача “самостійно розгадати загадку”? Зроблена вже величезна “чорнова робота”, адже пошук алюзії – “це різновид детективної пристрасті”» [469].

Цікавий матеріал для літературознавчих рефлексій має новела Г. Косинки «Фавст». Заголовок твору чітко асоціюється з поемою Й.В. Гете та її головним героєм. У контексті первинного застосування за антропоні-



мом літературного персонажа закріплюються певні конотації, які актуалізуються щоразу, коли читач або письменник до нього повертається. Такий різновид інтертекстуальності дослідники називають номінативною алюзією. На думку Н. Семенової, єдина її функція – відсилання до іншого тексту [469]. В окремих ситуаціях може йтися не про один текст, а про кілька (якщо навколо антропонімного заголовка сформувалася певна рецептивна парадигма, репрезентована низкою різножанрових літературних чи нелітературних творів). Згадка про Фауста в оповіданні Г. Косинки пов'язана з образом головного героя – Прокопа Конюшини. Ця аналогія має кілька рівнів текстового мотивування. Перший (найочевидніший, зазначений оповідачем) – це отождоження Конюшини з Фаустом з огляду на їхню зовнішню подібність. Прізвисько Фавст вигадав для головного героя російський офіцер Кленцов, адже випущений із в'язничної «секретки» Конюшина «з обличчя був сивий, схожий на Фавста, що його звали бачити у виставах оперових театрів» [260, с.80]. Отож, тут ідеться не про прямий зв'язок із прототекстом Гете, а про інтерпретанту (інсценізації поеми провінційними театрами). На перший погляд, це прізвисько зовсім не личить Конюшині, різко контрастує з його скутою поведінкою й простакуватим мовленням «до примітиву простого», «махлюватого селяка» зі стомленими очима, який нічого не знав про Гете. Співкамерникам здається, що Конюшина – звичайний селянин, здатний лиш за плугом ходити. Однак надалі окремі деталі натякають на те, що подільський Фавст – «не такий уже звичайний собі дядюшка з далекого Поділля» [260, с.86], а значно складніша натура.

Другий рівень текстового мотивування зумовлений аналогією, яку автор актуалізує в репліці головного героя: «Той дурень даремне *Фавста* згадував і легенди – я живий ще, хоч моя історія варта теж легенди» [260, с.90]. Перипетії його долі презентовані через окремі натяки, скупі згадки про дитинство, повстання. Тривале перебування в «секретці», суворість в'язничного персоналу, абсолютна переконаність Конюшини в тому, що вирок буде максимально суворим (адже інкримінований йому «злочин» дуже серйозний), руйнують маску «махлаюватого селяка». Фавст із Поділля виявляється освіченою людиною, свідомою власної ролі в українській історії: «Каже мені Однорого: “Ты, Конюшина, *трудового* *присхожденія*, ты – бедняк, ты получил образование, ты, наконец, не Грицько или Омелько какой-то.. Но почему, почему, из каких побуждений ты примкнул к преступному обществу самостийников? Почему принял участие в *восстании*?” Конюшина відповів: – Ая... Пішов, не можна не йти. Бо коли підпалити хату Грицькові та Омелькові, то вони лише тоді за вила і гідність свою згадають, ая... мені ж, самі казали, людині свідомій, треба *свідомо* і

*прямо у вічі ворогові дивитися...»* [260, с.91]. Отже, на цьому рівні відбувається порівняння Фауста (персонажа легенди) й Конюшини – борця, життя якого варте увічнення в піснях і легендах.

Рядки з тексту: «Далі вирівнявся і цитував собі з якогось філософа: “панувати над рабами, обернути кожного на автомат – такий здебільшого, намір у деспотів”» [260, с.91], – ще більше поглиблюють розуміння образу, дозволяючи перейти до третього рівня інтерпретації – ототожнення Фавста-Конюшини із «фаустівською людиною». Цей тип набуває значного поширення в українському письменстві 1920-х років. Як слушно зауважила Л. Кавун, «особливо активно реконструюється у прозі ваплітян західноєвропейська фавстівська парадигма, що акцентує заперечення “старого”, фіксує процес сумнівів, пошук нового. Українських “м’ятежних геніїв” цікавить передовсім ідея буття як становлення. Не випадково вони приділяють увагу шпенглерівському трактуванню Фауста Гете, природа якого характеризує онтологічний статус того, що породжує динаміку безмежного простору. Твори українських письменників визріли за іншого часу, на іншому національному ґрунті, тому міфологема фавстівської людини у художньому дискурсі “олімпійців” мала парадигмальний характер, тобто відображала глибини людського характеру, головну спрямованість духовного життя, а також етапи становлення нової цивілізації» [215, с.279]. Порівнюючи Конюшину з гетевським Фаустом, дослідниця підкреслює: «Як і європейський Фауст, Косинчин герой стає на шлях пошуку істини-правди, воліє жити ідеалом свободи, бо тільки вона є гарантом повної самореалізації кожної особистості та людства, а тим самим – повної гармонії світобудови» [216, с.81]. Отже, заголовок новели Г. Косинки не лише унаочнює аналогію з прототекстом і текстом-інтерпретацією, а й підказує той філософський код, який допоможе глибше збагнути авторську концепцію людини й світу.

Добираючи заголовок, письменник розраховує на компетентність читача, який повинен не лише розпізнати знак «чужого тексту», а й адекватно його проінтерпретувати. Однак, якщо прототекст не дуже відомий, упізнавання може й не відбутися. У такому випадку автор змушений прокоментувати назву – або у вигляді публіцистичного відступу-коментаря, або інтегрувавши пояснення в репліку одного з персонажів. Необхідність застосування цього прийому зростає, коли йдеться про заголовок, який у свідомості читачів може асоціюватися з кількома різними прототекстами, як, наприклад, в оповіданні **І. Дніпровського «Анабазис»** (1929). Із давньогрецької анабазис – це військовий похід із низини в гори, від морського узбережжя вглиб країни; у сучасному розумінні – тривалий похід військ

по ворожій території. У метатексті йдеться про відхід російських військ від лінії фронту у зв'язку з початком революції. Назву «Анабазис» мають два видатні твори класичної давнини. Перший – Ксенофонтів «Анабазис Кіра», який описує історію невдалого походу Кіра Молодшого проти його брата, перського царя Артаксеркса II, й відступ на батьківщину після битви при Кунаксі (401 до Р. Х.) 10000 грецьких найманців, які брали участь у цій війні. Другий – Арріанів «Анабазис Олександра», у якому йдеться про походи Олександра Великого. Компетентний читач може розширити перелік потенційних прототекстів, додавши до нього ще три твори: «Будейовицький анабазис Швейка» (1922) Я. Гашека, поему Сен-Жон Перса «Анабазис» (1924), а також останній роман із «Легіонерської пенталогії» Р. Медека (1927). Аби скерувати рецептивну активність читачів у необхідному напрямі, письменник не лише пропонує свій варіант розкодування заголовка, а й безпосередньо вказує на прототекст: «Яваш, скориставшись з того, що Хамут поставив на нього лице, потиснув його за п'ять: – Ви можете мене розуміти без слова? – І, не діждавшись ні звуку, ні руху, закінчив екзальтованим шепотом: – Ви родились для великих масштабів... Знаєте ви, як це назвати? Це великий всеросійський анабазис, тобто з грецької мови: відступ. Це коли перський цар Артаксеркс воював проти брата свого Дарія, і були в нього на службі десять тисяч греків... що після нещасливої битви при Кунаксі... Словом, все це описано у Ксенофонта... Тут зв'язок, контраст, аналогія...» [150, с.260-261].

Аналогія між творами Ксенофонта й І. Дніпровського, які відділяє дуже велика часова дистанція, простежується передовсім завдяки тому, що в обох випадках йдеться про війну й відступ. Відомо, що в битві при Кунаксі було убито царевича Кіра, тож запрошені ним грецькі найманці раптово залишилися посеред чужої країни, без підтримки, без жодної конкретної мети. Не зважаючи на перемогу греків над військом царя Артаксеркса II, армія Кіра розпалася, еллінам удалося повернутися додому ціною великих зусиль і жертв. Французький філософ А. Бадью визначає три характерні прикмети руху, що зветься «анабазис»: а) Ксенофонт описує руйнування порядку, який надавав сенс колективному перебуванню греків у лоні Персії. Після Кунакси греки раптово втратили будь-які підстави перебувати там, де вони є. Тепер вони – лише чужоземці у ворожій країні. Кореним для анабазису є принцип загубленості. б) Греки можуть розраховувати лише на самих себе, на свою волю й дисципліну. До цього часу вони перебували там, слухаючи чужу волю й отримуючи винагороду за свою службу – і раптом виявляють, що повинні самі приймати рішення й вирішувати свою долю. в) Греки отримують щось нове – це імператив. Похід через

Персію до моря не запозичує з минулого шлях у готовому вигляді й не відповідає завчасно вибраному напрямку. Він також не може бути простим поверненням, адже дорогу доводиться обирати, не знаючи, чи вона справді веде назад. Тоді анабазис – це мандрівка-винайдення шляху, котрий може стати поверненням – але поверненням, що не існувало як шлях-повернення до цього блукання» [22]. Концепт анабазису як «повернення» моделюється і в оповіданні українського прозаїка. Його персонажі також опиняються на території іншої держави сам-на-сам зі своєю долею. Після того, як почалася революція й цар зрікся престолу, вояки російської армії (як і греки свого часу) втратили сенс перебування на фронтах Першої світової війни. Невдала спроба «революціонізувати» німців змушує їх чимшвидше залишити окопи й вирушити до залізничної станції. У фіналі дивізії під проводом Андрія Хамута від'їздить додому, аби, як заявляє один із персонажів, воювати на «внутрішніх фронтах» – за землю й волю проти буржуазії. Завдяки заголовку відступ з фронтів Першої світової в оповіданні І. Дніпровського набуває статусу історичної події, а не буденного казусу.

Заголовки можуть вказувати на системні асоціативні зв'язки тексту-реципієнта не лише з літературними прототекстами, а й із творами, що репрезентують інші види мистецтва. В українському письменстві 1920-х прикладами цього явища є «Патетична соната» (1929) М. Куліша й два тексти Я. Мамонтова – «Dies irae» (1918) та «Ave, Maria» (1924).

До другої підгрупи відносимо *назви метатекстів, що відтворюють частину заголовка прототексту*. В українській літературі доби Бароко поширеними були розгорнуті заголовки, що містили різноманітну інформацію про текст. Для прикладу можна згадати назву драми невідомого автора про події Визвольної війни під проводом Б. Хмельницького – «Милость Божія, Україну от неудобносимих обид лядських чрез Богдана Зіновія Хмельницького, преславного войск запорозьких гетьмана, свободившая, і дарованними ему над ляхами побідами возвеличившая, на незабвенную толиких его щедрот пам'ять репрезентованная в школах кієвських 1728 літа». Створивши на основі цього прототексту власну історичну драму, **Л. Старицька-Черняхівська** скоротила її заголовок до двох слів – «**Милість Божа**» (між іншим, такий заголовок має й автобіографічна книга Д. Баньяна – «Милість Божа, що зійшла на головного грішника», однак жодного зв'язку між цими творами немає). Міжтекстові зв'язки п'єси Л. Старицької з давньою драмою охоплюють усі рівні художньої структури, про це докладніше йтиметься в четвертому розділі.

Третя підгрупа включає *заголовки, у яких автор змінює назву прототексту, унаслідок чого вона набуває нових семантичних відтінків*. Най-

перше в цьому контексті пригадується п'єса **М. Куліша «Хулії Хурина»**, заголовок якої актуалізує в пам'яті читача згадку про роман І. Еренбурга. Гра з іменами (Хулію Хуреніто / Хулії Хурина) стала у творі українського драматурга стимулом до розгортання фабули (пошуків місця поховання вигаданого «Учителя»), наочно продемонструвавши невігластво золотопупівських обивателів і партійних керівників, які ненавмисне спотворили ім'я Еренбургівського персонажа. Окремо варто згадати заголовки пародійних і гумористичних творів, що містять трансформовану назву прототексту. Аби забезпечити їх упізнаваність, письменник зберігає найвагоміший концептуальний елемент заголовка прототексту. Наприклад, у циклі **Остапа Вишні «Літературні шаржі»** є низка пародій на твори сучасників, при цьому назва новели М. Хвильового «Синій листопад» перетворюється на **«Синю трясовину»**; «Троєкутний бій» Г. Косинки став **«Однокутним боєм»**; а драма Я. Мамонтова «Колнарвиз» презентована під заголовком **«Коли народ уже визволивсь»**. У назві усмішки **«До тих, що поза Україною суші»** відлучене частина заголовка Шевченкового послання **«І мертвим, і живим...»**.

До наступної групи віднесені *інтертекстуальні заголовки, що актуалізують певний важливий компонент тексту-донора* (це може бути ім'я літературного персонажа чи міфологічного героя, важливий змістовий концепт, мотив, фабульна ситуація чи художня деталь, цитата тощо). Принципово важливе для дефініювання таких заголовків те, що ці компоненти не дублюють назву прототексту, а запозичуються безпосередньо з його «художньої тканини». Заголовок драми **Я. Мамонтова «Веселий Хам»** (1921) пов'язаний із біблійною легендою про Ноя і трьох його синів. Так названа й поема головного героя п'єси – молодого поета Валерія. Під його пером біблійна фабула набуває нових конотацій. Валерій вважає Хама сміливим, відважним юнаком, який поводить себе природно й щиро. Інші сини, побачивши п'яного батька, теж хотіли засміятися, але один був аскетом, а другий – філістером, тому вони не виявили власних емоцій. Лише у вчинку Хама відбилася повнота життя й незалежність від громадської думки. «Трьома синами Ноя, на мій погляд, символізуються три основних сили людського життя, – твердить поет. – Хам – це мистецький, або гедоністичний початок у нашому житті, другий син – початок моральний, або аскетичний, а третій – діловий, або побутовий, чи там філістерський, як хочете» [322, с.42]. Як слушно вказує О. Беляєва, «введення авторської інтерпретації притчі надає драматичній дії ознак епічності, тим більше, що уся дія є своєрідною ілюстрацією-коментарем до притчі. Образ веселого Хама Валерій зробив своїм кумиром, проголосив себе його нащадком, прагнучи ствердити незалежне від суспільства мистецтво. Індивідуалізм Валерія, інтерпретований у

його роз'ясненні притчі і у творі, протистоїть соціальним позиціям інших, що як натовп виявляють залежність від соціальних відносин, моралі, загальноприйнятої ідеології» [40, с.300-301].

У гуморесці **Остапа Вишні «Блажен муж, іже не іде на совіт нечестивих»** іронічно змальоване молитовне зібрання «штундів». Цитатна назва дублює зачин першого Давидового псалма, який на ньому читається й тлумачиться. Цікавий приклад гумористично переосмисленого інтертекстуального заголовка репрезентує усмішка **«Блаженні ізгнанніє правди ради, яко тих єсть пляж на морі на Азовськім»**. У цій назві упізнається цитата з «Євангелія від Матвія» (5 : 10) – одна із «Дев'яти заповідей блаженства» Ісуса Христа. Ідеться в усмішці про бердянських робкорів, звільнених зі своїх посад за правду. Знайти нову роботу не вдається, тож єдине їхнє заняття – купатися в Азовському морі й відпочивати. Згадка про легендарного ватажка опришків у заголовку оповідання **Б. Антоненка-Давидовича «Камінь Довбуша»** натякає на те, що центральним претекстом цього твору стали легенди. У заголовку повісті **Ю. Смолича «Фальшива Мельпомена»** згадана давньогрецька муза трагедії, що вважається покровителькою театру. До цієї групи (слідом за Н. Кузьміною) зараховуємо також твори, у заголовках яких згадані імена письменників чи історичних діячів, наприклад: «Гетьман Дорошенко», «Іван Мазепа» Л. Старицької-Черняхівської, «Аліна і Костомаров», «Романи Куліша» В. Домонтовича тощо. У такий спосіб автор готує читачів до того, що у творі будуть змальовані факти з життя (або / і творчої біографії, якщо йдеться про письменників) цих осіб.

Порівняно рідко інтертекстуальний заголовок супроводжується іншим паратекстуальним елементом – епіграфом. Можливі дві авторські стратегії поєднання заголовка-інтертекстеми й епіграфа [Див. докл.: 497].. Найпростіший варіант – обидві інтертекстеми презентують один текст. Наприклад, у статті **Ю. Шпола «Перші хоробрі»** є епіграф із поезії В. Еллана: «Ми – тільки перші хоробрі, Мільйон підпирає нас». У такий спосіб мотто безпосередньо вказує на прототекст, підштовхує читача до правильної інтерпретації заголовка, уточнює предмет «розмови». У переважній більшості випадків заголовок та епіграф репрезентують різні тексти. Так, алюзивний заголовок нарису **Б. Антоненка-Давидовича «Воскресіння Шельменка»** переадресовує до водевілів Г. Квітки-Основ'яненка. Святування 150-ліття класика в 1928 р. викликало в автора прикре роздратування, для нього Квітка «назавжди залишиться бридким, як автор славнозвісного “Шельменка-денщика”». Пояснюючи свою позицію, прозаїк пише: «“Шельменко-денщик” – це не тільки зовсім непридатна для нашого дня поганенька комедійна п'єса, ні, – це

ціла концепція лакузи-хахла, це програма малоросіяництва, що не обмежилась Квітчиною добою, а пройшла з розгорнутими трьохкольоровими прапорами в далекі наступні десятиліття, це – апофеоз тих прагнень, що спарували під двоголовим орлом малоросійську ідилію з темною російською реакційною ніччю» [11, с.394]. Зважаючи на таке авторське надзавдання, доволі дивно й парадоксально виглядає епіграф до статті – пушкінські рядки «Тиха украинская ночь, Прозрачно небо, звезды блещут...» Г. Квітка й О. Пушкін – здавалося б, що спільного може бути у творчості цих зовсім не схожих письменників, які репрезентують різні літературні напрями. Однак під час читання статті ця парадоксальність «знімається». Б. Антоненка-Давидовича дратує не так Квітчин «вічний хахол» Шельменко, як Шельменкіяда – себто «апологія вихолощеного малоросіяництва» у творах російських «пролетарських» письменників. Стаття містить цікаві імагологічні узагальнення, а Пушкін у ній потрібний для порівняння. Публіцист запитує: «Чому О. Пушкін, що з нього ми умисно взяли епіграф до цієї статті, писав “украинская ночь”, а “не хохлацкая” чи “малороссийская”? (...) Невже в “камер-юнкера” Пушкіна було більше розуміння й більше політичного такту, не кажучи вже за інші сентиментальні речі, до сплюндрованої, закріпаченої України, тодішньої здичавілої кошари великоросійського ухаря-купця, аніж у пролетарського письменника Гладкова до УССР?.. “Странно, но верно”... – як кажуть росіяни» [11, с.402]. Отже заголовок і епіграф містять відсилання до двох різних прототекстів, однаково важливих для розуміння авторських інтенцій. Такий художній ефект може виникати також у випадку, коли різнорідними виявляються не заголовок та епіграф, а заголовок і присвята. Так, назва новели **М. Хвильового «Лілюлі»** переадресовує до тексту французького драматурга й (водночас) – до тексту-інтерпретанти – постановки Б. Глаголіна, а присвячений твір П. Тичині.

Третя група об'єднує заголовки, що наслідують не назву конкретного прототексту, а модель творення «заголовкових формул», тобто апелюють до певної культурної традиції, «пам'яті літератури». Прикладом цього є назви романів **М. Йогансена**. Найперше заслуговує на увагу книжка «**Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших**», яку вважають першим вітчизняним пригодницьким романом. Через концепт «пригода» заголовок роману М. Йогансена корелює з низкою творів, написаних у різний час у різних країнах, скажімо: «Пригоди барона де Фенеста» (1617-1630) Т. А. д'Обінсь; «Пригоди Телемака» (1695) Ф. Фенелона; «Життя, незвичайні й дивовижні пригоди Робінзона Крузо...» (1719) Д. Дефо; «Історія пригод Джозефа Ендрюса і його друга Ейбрахама Адамса» (1742) Г. Філдінга; «Пригоди Найджела» (1822) В. Скотта; «Дивовижна пригода Ганса

Пфаалю» (1835) Е. А. По; «Пригоди Олівера Твіста» (1837–1839) Ч. Діккенса; «Пригоди Лідерика» (1841) й «Пригоди Джона Девіса» (1840) О. Дюма (батька) тощо. Цей перелік можна продовжувати далі, адже заголовкова формула «Пригоди А(+В) (+С)» (де А, В – антропоніми персонажів, а С вказує місцевість) дуже поширена в художній літературі. Аби увиразнити зв'язок зі світовою пригодницькою белетристикою, письменник вдається до літературної містифікації й ховається за маскою Віллі Вецелюса. Ерудит може пригадати, що таке ж прізвище має один з епізодичних персонажів роману Жорж Санд «Консуело», однак це неважливо. Прозаїку йшлося про те, що захопливе пригодницьке читиво у свідомості пересічного читача асоціюється передовсім із зарубіжною літературою – тому й ім'я вигаданого автора мало звучати незвично.

М. Йогансен обрав такий заголовок для кращого орієнтування реципієнтів, яких маркер «пригода» інформує, що в книзі обов'язково має бути «закручений» сюжет із цілою низкою несподіванок та інтриг. У творі широко задіяний традиційний для пригодницької літератури арсенал художніх засобів, прийомів, мотивів: елементи екзотики, перевдягання, втечі й погоні, антиципація, фатальна таємниця, експлікація; замах на життя, поява таємничого незнайомця, кораблетроща, мандрівка в Африку, викрадення, убивства. Характерна прикмета пригодницької літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття – згадки про винахід, що може суттєво вплинути на долю людства (штучний білок). Гра зі штампами «масової літератури» призводить до появи в тексті елементів еротики (історія про «Кафе синьої мавпи»), згадки про дамські «рожеві» романи й детективи (Пінкертон). Зловісний образ горили в романі переадресовує компетентного читача до новели Е.А. По «Вбивство на вулиці Морґ». Ця аналогія посилюється тим, що дія обох творів відбувається в Парижі; жертва великої мавпи в обох випадках має ймення Камілла; сусіда пані Леспане звали Анрі Дюваль – у романі Йогансена один із центральних персонажів зветься мсьє Дюваль (він же Андрій Вовк). Ім'я американського белетриста згадане в романі – щоправда, йдеться не про «Вбивство на вулиці Морґ», а про хрестоматійну баладу «Аннабель Лі».

Заголовкова формула «Мандрівка А(А<sup>1</sup>+А<sup>2</sup>) до В (В<sup>1</sup>+В<sup>2</sup>)», де А – ймення персонажа / персонажів, а В – назва місцевості, до якої він їде, також має давню літературну традицію. Для прикладу можна згадати романи «Мандрівки Персілеса й Сіхізмунди» М. де Сервантеса, «Мандри Франца Шгернбальда» Л. Тіка, «Мандри до деяких віддалених країн світу в чотирьох частинах: Твір Лемюеля Гулівера, спочатку хірурга, а потім капітана кількох кораблів» Дж. Свіфта, «Мандрівка пана Перрісона»



Е. М. Лабіша тощо. Концепт «мандрівка» в назві може застосовуватися: 1) як маркер гостросюжетного художнього твору (це надзвичайно продуктивний сюжетний прийом, адже подорож зазвичай супроводжується різноманітними пригодами, несподіванками, небезпеками); 2) для позначення тексту, у якому зафіксовані красвиди, звичаї тієї місцевості, яку відвідав мандрівник, його особисті враження й переживання (як у «Сентиментальній подорожі Францією та Італією» Л. Стерна). Назва роману М. Йогансена **«Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію»** вписує його в контекст цієї літературної традиції. «Подорож...» українського белетриста утворилася внаслідок поєднання двох різнопланових текстів – однойменного твору, надрукованого в «Літературному ярмарку» (1928. № 1), та прологу, що мав власний заголовок «Неймовірні авантури дона Хосе Перейра в Херсонському степу» (1929. № 8). У 1932 р. у книзі, виданій друком харківським «Рухом», автор доповнив «Подорож...» третьою частиною – оповідками про слюсаря Шарабана.

Зважаючи на композиційну неоднорідність, у творі М. Йогансена розрізняються щонайменше три жанрові коди: 1) подорожі у двох її різновидах – як пригодницького тексту про дона Хосе Перейру й «сентиментальної мандрівки» доктора Леонардо, 2) фантастики, точніше «химерного роману» (прикметами якого є «прийом одивнення або, за М. Йогансеном, “поновлення”, підпорядкований мистецькій трансформації буденного і банального на художнє, значиме, де акцентується несподіваний, евристичний, новаторський підхід до зображуваного» [61, с.7]) й пародії (на думку Н. Віннікової, «мотив дороги взятий українським письменником від традиційного жанру лицарських романів» [82, с.30]). Згадка в заголовку про прекрасну Альчесту, яка має стати коханкою доктора Леонардо, натякає на зв'язок із традицією любовного роману (сюжетно це репрезентовано через мотив «любовного багатокутника»: Альчеста – доктор Леонардо – дон Хосе Перейра – студент Орест Перебийніс). А в історії Данька Перерви, степовика й члена степового райвиконкому, можна розпізнати штампи «пролетарської літератури». Звісно, домінантними у творі є прийоми й сюжетні «ходи» роману-мандрівки, на це вказує не лише заголовок, а й епіграф із Горация: «Небо, а не душа змінюється, коли за море *мандруєш*». Однак, як і переважна більшість модерністів, М. Йогансен не наслідує літературну традицію, а грається з нею. Так, розшифровуючи англomовну передмову, автор зізнається, що головним героєм його твору є не доктор Леонардо чи дон Хосе Перейра, а ландшафт (що дає критикам підстави називати цей твір то «флорофаунним» романом, то «ландшафтним оповіданням» [61, с.7]).

Водночас, за слушним висновком Я. Цимбал, «Подорож ученого доктора Леонардо...» – це також «роман про роман, де автор навмисне оголює прийоми, вголос розмірковує про особливості стилю, фабули твору, ділиться з читачем секретами (найчастіше фальшивими). Художній твір як факт історії літератури ставав джерелом інформації про неї саму» [628, с. 7].

Доволі поширеною у світовому письменстві є й заголовкова формула «Життя А» (де А – це антропонім персонажа або вказівка на його професію, соціальний статус чи інші прикмети), в окремих випадках ця модель може розширюватися за рахунок уточнювальних чи увиразнювальних епітетів: «Злощасний мандрівник, або Життя Джека Уілтона» Т. Неша; «Історія життя пройдисвіта Паблоса, прикладу бродяг і дзеркала шахраїв» Ф. де Кеvedо; анонімне «Життя Ласарільо з Тормеса, його знегоди й пригоди»; «Життя Гусмана де Альфараче» М. Алемана; «Життя Маркоса де Обрегана» В. Г. Мартінеса-Еспінеля; «Життя і смерть містера Бедмена» Д. Баньяна; «Дуже страхіливе життя великого Гаргантюа, батька Пантагрюеля» Ф. Рабле; «Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо», «Життя, пригоди й піратство знаменитого капітана Синглтона» Д. Дефо; «Життя Джонатана Уайльда Великого» Г. Філдінга; «Життя й думки Трістрама Шенді, джентльмена» Л. Стерна; «Життя Девіда Копперфілда, розказане ним самим» Ч. Діккенса тощо. Жанрово це різнопланові тексти: до цієї групи належать і традиційні біографічні романи, у яких органічно поєднується белетристичний і документальний складники (популярними свого часу були твори Р. Роллана «Життя Бетховена», «Життя Мікеланджело», «Життя Толстого», «Життя Рамакрішні», «Життя Вівекананди»), і власне художні твори, у яких розгорання «житійного тексту» вкладається в межі традиційного хронікального сюжету.

До цієї літературної традиції тяжіє й **«Життя Гая Сергійовича Шайби»** (1931) М. Йогансена, однак у цій ситуації йдеться не про «наслідування» чи «стилізацію», а про пародіювання певних літературних прийомів і штамів. В аналізованому оповіданні іронічно обігрується «житійний текст» пролетарського письменства 1920-х років. Стараннями «партійних міфотворців» біографії партійних вождів перетворювалися на лубкові канонічні «життя» – взірці для наслідування простими смертними. Популярним художнім штампом стали розповіді про долю «людини з народу» – звичайного селянина чи робітника, який проходить складний шлях ідейного самоусвідомлення, класової боротьби, стає переконаним комуністом. Авторська іронія помітна вже в заголовку: жанровий маркер «життя» й урочистий давньоримський антропонім Гай виразно контрастують із прізвиськом Шайба. П'ять розділів оповідання – це п'ять фрагментів «житія» більшовика,

п'ять іронічно окреслених етапів його особистісного становлення й змужніння: 1) інформація про батька – борця із соціальною несправедливістю, який став жертвою царизму (обов'язків штамп «пролетарського життя»); 2) зародження «класової свідомості» (конфлікт із Кроном набуває сакрального статусу: «У цей день Гай Сергійович Шайба уперше встановив, що дрібний капітал безсилий боротися з великим капіталом» [210, с.195], комічно виглядає промова головного героя перед сутичкою: «Товариші, – сказав Гай Сергійович Шайба. – Для чого боротися економічно. Все одно його карбованці з'їдять мою копійку. Спробуємо боротися інакше. Пролетарі всіх країн, єднайтеся» [210, с.196]); 3) дитяча сутичка переростає в ідейне протистояння, вороги намагаються знищити героя; 4) збройна боротьба з ворогами, герой здобуває перемогу над ними, 5) герой і в мирному житті бореться за побудову нового суспільства.

Упродовж століть сформувалися різні моделі назв літературних творів. Так, у добу Бароко популярними були заголовки-анотації, що презентували найважливіші перипетії сюжету. Такі назви виконували рекламну функцію, обіцяючи читачеві можливість насолодитися незвичайними пригодами головних героїв. Чи не найпоказовіше тому підтвердження – роман Д. Дефо «Печалі й радощі Молль Флендерс, народженої в Ньюгейтській в'язниці, різноманітне життя якої становить шістдесят років, не рахуючи дитинства, яка дванадцять років була повією, п'ять разів дружиною (з них один раз – власному брату), дванадцять років крала, вісім років провела в засланні у Віргінії, нарешті розбагатіла, жила чесно й померла, розкавшись». У таких заголовках може міститися інформація не лише про сюжет, а й про інші важливі факти. До цієї ж традиції тяжіє й назва твору **В. Підмогильного «Повість без назви**, до того ж цілковито неймовірна, вигадана від початку до кінця автором, щоб показати сутичку деяких принципів, важливих для нашого дня і майбутнього».

Ще два цікавих приклади знайдено в доробку М. Хвильового. Перший – «**Оповідання про Степана Трохимовича**, мало не оповідання про те, як в кінці 1929 року Степана Трохимовича стривожив селянин Кліщ і як нарешті стривожений Степан Трохимович придбав собі помічника». Прикметно, що кожен підрозділ цього твору починається з короткого переказу того, про що в ньому йдеться, наприклад: «**I. Полустанок. З робітничого поїзда виходить і Степан Трохимович. Осіння степова елегія. Степана Трохимовича зустрічає ідилічний жучок**». Або «**II. Зустріч з Явдохою Гарасимівною. Коротенька розмова. Старий коваль вважає себе за революціонера. Явдоха Гарасимівна інформує чоловіка, що заходив Кліщ. Степан Трохимович думає про Кліща**» (цей прийом застосовує і М. Йогансен у романі

«Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших»). Другий приклад – заголовок памфлету «**Остап Вишня в “світлі” “лівої” балабайки**, або “Детермінація ідеології” лицаря панфутуристичної “морфології” надзвичайно балакучого (да обезсмертим і його ім’я) Ол. Полторацького, що з переляку (бувають і такі речі!) написав “монографію”, але що ніяк не хоче прислухатись до голосу Кузьми Прутковка, себто до того афоризму із “Плодов раздумья”, що приблизно так звучить: “если у тебя есть фонтан – заткни его, дай отдохнуть и фонтану”». (Моя розмова з тов. Європенком-Європацьким)». Такі заголовки є прикладом гри зі словом і культурною традицією, так само, як і назва комедії Ю. Шпола «**Катіна любов або будівельна пропаганда**», що нагадує про поширену в класицизмі традицію подвійних (дескриптивних) заголовків (наприклад, у Ж.-Б. Мольєра – «Сганарель, або Удаваний рогоносець», «Дон Гарсія Наваррський, або Ревнивий принц», «Тартюф, або Обманщик», «Дон Жуан, або Кам’яний бенкет», «Сицилієць, або Любов-живописець» тощо).

Четверта група – це *заголовки-інтертекстими, що переадресовують реципієнта до певної жанрової моделі*. Порівняно рідко трапляються архітекстуальні однослівні заголовки, що містять жанрові маркери («Легенда», «Елегія» М. Хвильового). Аби уникнути плутанини, письменники здебільшого додають до них уточнювальні епітети, наприклад: «*Оповідання без моралі*» Г. Косинки, «*Повість без назви*» В. Підмогильного, «*Вступна новела*», «*Мисливські оповідання добродія Степчака*», «*Оповідання про Степана Трохимовича*», «*Оповідання Ганки*» М. Хвильового тощо.

Інтертекстуальні заголовки виконують ті ж функції, що й звичайні (номінативну, делімітативну, інформативну, рекламно-експресивну, функцію прогнозування й орієнтування тощо), однак центральними в цьому функціональному комплексі є дві функції – діалогізувальна (комунікативна) й ігрова. «Чуже слово» в заголовку переадресовує реципієнта до іншого тексту за додатковою інформацією, стає формою вираження власних думок. Водночас, інтертекстуальний заголовок є формою гри, до якої письменник намагається залучити реципієнта. Особливо помітно це у творчості М. Хвильового. Як слушно зауважила Р. Мовчан, «постійно пам’ятаючи гасло свого літературного вчителя М. Зерова “До джерел!”», у художній практиці він використовує його по-своєму – на рівні інтертекстуальної гри, що посідає в його творах велике (або основне місце). Настільки велике, що свідчить про використання інтертекстуальності у модерністській прозі 1920-х років як одну з її типологічних ознак. Адже чимало текстів митця чи їх окремих фрагментів, що самі є інтертекстуальними, стають основою для нових інтертекстів – як власних, так і чужих» [348, с.278]. У наведеному авторкою

переліку й є заголовки, що можуть зацікавити дослідників інтертекстуальності, скажімо: «Я (Романтика)» М. Хвильового – «Я (Епопея)» А. Белого, «Арабески» М. Хвильового – «Арабески» М. Гоголя, А. Белого, «Елегія» М. Хвильового – «Елегія» І. Дніпровського тощо.

Заголовки поезій, порівняно з прозовими, драматичними й ліро-епічними текстами, мають свою специфіку. За аналогією з класифікацією, яку застосовано щодо прози й драматургії, виокремлюємо:

1) заголовки віршів / циклів / збірок, які дублюють назви інших текстів (ліричних, епічних, драматичних, ліро-епічних) / циклів / збірок; для більшої наочності наводжу лише приклади повного дублювання: «За всіх скажу» О. Влизька; «Крути, та не перекручай», «Верхівець без голови», «Страшна помста» В. Еллана; «Олександрія», «Історія Генрі Есмонда», «Домбі і син» М. Зерова; «Троє в одному човні» М. Рильського; «Квіти зла» М. Семенка; «Снігова королева» П. Филиповича; «Божественна комедія» Гео Шкурупія;

2) назви творів, що містять ім'я міфологічного чи літературного персонажа: «Тесей», «Саломея», «Навсікая», «Телемах у Спарті», «Гулівер», «Князь Ігор» М. Зерова; «Діана», «Адоніс і Афродіта», «Есмеральда», «Фальстаф», «Принц Данський», «Дон-Жуан» М. Рильського; «Шахерезада» М. Драй-Хмари; «Саломея» П. Филиповича; «Плач Ярославни», «Ходить Фауст» П. Тичини тощо; до цієї ж групи належать і заголовки, що містять певний важливий концепт претексту;

3) аналогічно до епічних і драматичних творів, заголовки в ліриці можуть наслідувати певну традицію номінування текстів чи містити вказівку на родо-жанрову специфіку позначуваного тексту (доволі численними в ліриці є твори із жанровими маркерами «елегія», «пісня» тощо).

Однак у випадку з ліричними творами виникає необхідність додати до цих трьох типологічних груп четверту (яка в епосі й драмі представлена доволі скупо, з огляду на це не було особливої потреби її диференціювати) – це заголовки, які містять ім'я іншого письменника. Це ім'я може трактуватися як алюзія або специфічний маркер інтертекстуальності – зауваживши в заголовку згадку, скажімо, про Т. Шевченка, І. Франка, Лесю Українку (чи будь-якого іншого автора), читач так чи так буде шукати у вірші перегуки з його творчістю. Для прикладу, у збірках М. Рильського виокремлені такі заголовки: «Пам'яті Шевченка», «Миколі Зерову», «П. Савченкові», «Гейне», «Шекспір», «Бодлер» тощо. До цієї групи також примикають поезії, що містять у назвах імена історичних діячів, митців, філософів: «Ніцше», «Бетховен» М. Рильського, «Томас Мор» М. Драй-Хмари, «Спартак», «Володимир Мономах», «М.К. Заньковецькій» П. Филиповича, «Гесіод» О. Влизька тощо.

У процесі дослідження української поезії доби «розстріляного відродження» виявлено й проаналізовано 223 приклади інтертекстуальних заголовків [Див. докл.: 493]. Встановлено, що найчастіше (80 одиниць) поети апелюють до заголовків, що містять у своєму складі ім'я іншого письменника (філософа, історичного діяча, митця). Жанрово такі твори варіюються від «ліричного портрета» (наприклад, «Куліш», «Вергілій» М. Зерова) чи «ліричної біографії» («Тарас Шевченко» П. Филиповича) до епітафій («На могилі Руданського» М. Драй-Хмари, «На смерть Маяковського» С. Голованівського), «меморіальних» віршів (М. Рильський «Пам'яті Шевченка») тощо. На другій позиції – заголовки, що містять вказівку на родо-жанрову специфіку анонсованого тексту – 78 прикладів. 37 заголовків містять ім'я міфічного чи літературного персонажа, 23 – повністю або частково дублюють назву прототексту. Найменше виявлено ІЗ, що вказують на певну фабульну ситуацію чи художню деталь. Ці чотири типи інтертекстуальних заголовків зафіксовані в доробку різних авторів. Частотність таких номінативних формул є однією з характерних прикмет ідіостилу митця. Найбільша кількість ІЗ виявлена у творчості М. Зерова – 46 й М. Рильського – 36. У поезії П. Филиповича таких заголовків 14, найменше їх у М. Драй-Хмари – 5. Значна кількість ІЗ у творчості В. Еллана – 29, О. Влизька – 25, П. Тичини – 14, М. Семенка (12).

Біблійні образи й мотиви фігурують у назвах поезій 9 разів (у творах М. Зерова, П. Филиповича, П. Тичини й М. Філянського). Незначною є частотність фольклорних ІЗ – 4 приклади (у поезіях М. Зерова, П. Тичини, І. Микитенка). Українські письменники і їхні твори в ІЗ фігурують 53 рази (представлені і класична література, і твори письменників – сучасників автора). Найпрезентативніше виглядає поетична спадщина М. Зерова, який змалював у ліричних мініатюрах галерею письменників, культурних діячів минулого й сьогодення («Турчиновський», «Іванів гай у Полтаві», «Куліш», «Чупринчин сад в Оглаві», «П.Г. Тичина», «П.П. Филипович», «Вороний», «Олесь», «Самійленко», «Філянський», «Версаліста поезія червоного поета Драй-Хмари», «Напис до останньої Загулової книжки» тощо). Античне письменство фігурує в заголовках 13 разів (переважно – у поезіях М. Зерова й М. Рильського); російська література – 9 (згадані імена / твори / персонажі О. Пушкіна, М. Чернишевського, І. Тургенева, С. Єсеніна, Д. Бедного, В. Маяковського; окремі ІЗ такого типу є в поезіях М. Зерова, М. Рильського, М. Драй-Хмари, П. Тичини, В. Еллана, С. Голованівського). Англійська література представлена іменами В. Шекспіра, Д. Дефо, Ч. Дікенса, В. Теккерея та ін. (8 ІЗ), німецька – Й.-В. Гете, Г. Бюргера, Г. Гейне, Е.-Т.-А. Гофмана (7 ІЗ), французька – В. Гюго, Ш. Бодлера, Ж.-М. де Ередіа

(5), італійська репрезентована згадками про Данте Аліг'єрі і його «Боже-ственну комедію».

Вивчення **ЕПІГРАФІВ** має давню традицію. За твердженням О. Куцевол, у «літературознавстві накреслились *три основні напрями розгляду епіграфів*: 1) порівняльно-історичне вивчення, при якому прослідковуються компаративні зв'язки письменницького творіння з першоджерелом цитати чи цілою літературною традицією; 2) дослідження функцій епіграфа в авторському тексті, з'ясування його композиційних та змістових зв'язків з образами, сюжетом та іншими компонентами художнього цілого; осмислення авторської концепції, висловленої через епіграф; 3) текстологічні дослідження – пояснення причин вибору, уведення чи зняття епіграфа з остаточної редакції, з'ясування ступеня автентичності надтекстової цитати» [282]. Не спростовуючи слушність наведених міркувань, вважаємо за доречне акцентувати увагу на інших аспектах дослідження епіграфістики. Умовно їх можна кваліфікувати як «історичний», «теоретичний», «інтерпретаційний».

Перший напрям передбачає вивчення історичних аспектів побутування епіграфів від часу їхньої появи до сьогодення. Н. Кузьміна, покликаючись на енциклопедії, вказує, що перші епіграфи з'явилися на початку XV ст.: «Уперше він помічений у “Хроніках” Фруассара (написані в 1404 р., опубліковані в 1495 р.), «Максимах» Ларошфуко. Широкого розповсюдження епіграф набуває наприкінці XVIII – на початку XIX ст., на Заході – у творчості Ж.-Ж. Руссо, Стендаля, В. Гюго, Й.-В. Гете, Ф. Шиллера, А. Франса, у Росії – М.М. Карамзіна, К.Ф. Батюшкова, В.А. Жуковського, О.С. Пушкіна, М.Ю. Лермонтова, М.В. Гоголя, М.О. Некрасова, О.І. Герцена, на початку XIX ст. – в О. Блока, А. Ахматової, В. Брюсова, у сучасній поезії – у П. Антокольського, А. Тарковського, Л. Озерова, В. Соколова, М. Авакумової та ін.» [275, с.143]. М. Челецька підкреслює, що «місце епіграфа у позиції праворуч над текстом усталилося під впливом певної літературної традиції, починаючи з XVII століття» [633, с.75]. У цей період епіграфи поширилися також у давньому українському письменстві, зокрема в доробку О. Митури, К. Саковича, О. Бучинського-Яскольда, С. Почаського та ін. Активно застосовував епіграфи Г. Сковорода. Популярними були надтекстові цитати і в українській літературі другої половини XIX – початку XX століття (зокрема, у поезії й прозі П. Куліша, Марка Вовчка, М. Костомарова, М. Драгоманова, І. Франка, Лесі Українки, М. Вороного, С. Васильченка та ін.).

У межах «теоретичного» напрямку здійснені спроби сформулювати коректне визначення епіграфа, описати його типологію й функції. Найчастіше

в цьому контексті згадується ім'я французького літературознавця Ж. Жанетта, одного із засновників сучасної наратології й інтертекстуальних студій. Класикою епіграфології ХХ ст. стали праці літературознавців В. Агромакова, М. Алексєєва, С. Бочарова, Г. Гуковського, Ю. Івакіна, О. Крамара, С. Крижановського, Н. Кузьміної, А. Кулагіна, О. Куцевол, Ю. Лотмана, М. Сокол, Б. Шкловського, М. Челецької, Д. Якубовича, лінгвістів І. Арнольд, Н. Жирмунської, О. Попової, Н. Торчинської, А. Храменкова, Г. Чумакова та ін. Епіграф трактується як важливий елемент структури художнього тексту, що бере активну участь у конструюванні сенсу, кидає виклик читачеві, вимагаючи від нього активної евристичної діяльності. На відміну від інших різновидів перітексту, він сприймається як поліфонічний, полісеміотичний феномен. У художніх і нехудожніх творах універсальною є діалогізувальна функція епіграфа. При цьому йдеться не лише про діалог на рівні письменник – письменник, а й про взаємодію на рівні національних літератур.

О. Куцевол слушно зауважує, що в «сучасному літературознавстві й лінгвістиці продуктивним є розгляд епіграфа художнього твору як засобу діалогу, знака інтертекстуальної взаємодії двох контекстів – першоджерела цитати й авторського творіння. (...) Використовуючи епіграф, письменник свідомо розширює межі свого тексту, включаючи його в діалогічну взаємодію з уже відомими творами чи навіть із цілою культурною традицією» [282]. М. Челецька вважає епіграф «наслідком інтелектуального діалогу, який здійснюється між авторами різних поколінь, різного світогляду та різних естетичних принципів» [633, с.223]. Дослідниця вказує, що «для характеристики епіграфічного мислення письменника важливо враховувати відповідні способи відбору чужих цитат та мету їхнього використання: ствердження власного канону естетичних вартостей, заперечення певної системи морально-естетичних орієнтирів, відкритої полеміки з певними культурними традиціями тощо» [633, с.224]. М. Сокол розглядає епіграф як метатекстовий, інтертекстуальний чи паратекстовий знак і вказує, що за допомогою цього структурного елемента автор відкриває зовнішню межу тексту для паратекстуальних зв'язків [530, с.115]. Авторка визначає три важливі параметри епіграфа як «елемента паратексту, які передусім необхідно враховувати при аналізі паратекстуальних зв'язків епіграфа з текстом. По-перше, це втілення концепції автора, занурення у його світосприйняття, у його систему цінностей, що є основним критерієм адекватності читання. По-друге, встановлення ролі епіграфа як цитати, введеної в контекст твору, якій властиві паратекстуальні функції. По-третє, специфіка епіграфа як елемента паратексту, який може вводити тему тексту, відображати заголовок та нести інформацію для свого адресата – читача» [530, с.118].



Найширше в сучасному літературознавстві представлений третій напрям – «інтерпретаційний». Дослідження надтекстових цитат здійснюється тут принагідно – у процесі студювання певного літературного твору. Нині маємо низку цікавих рефлексій про особливості побутування епіграфів у творчості класиків української літератури – Г. Сковороди, Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, М. Хвильового, П. Тичини та ін. Чіткої межі між цими напрямками вивчення епіграфів не існує, адже теоретичні студії часто супроводжуються історичними коментарями й інтерпретацією конкретних текстів.

Матеріалом дослідження була творчість 50 письменників (серед яких – класики й призабуті нині автори). В українській літературі 1920-х років на цьому етапі дослідження виявлено 240 епіграфів. Найбільша їх кількість зафіксована в ліричних і менших ліро-епічних творах – 126. 85 епіграфів функціонують в епічних творах; 18 – у поемах і лише 2 – у драматичних творах (Л. Старицька-Черняхівська в історичній трагедії «Іван Мазепа» наводить епіграф із пісні «Ой горе чайці...», а Я. Мамонтов першодрук п'єси «Ave, Maria» відкрив цитатою Ф. Ніцше: «Wohlan! Wohlauf! Ihr höheren Menschen! Nun erst kreißt der Berg der Menschen – Zukunft. Gott starb: nun woilen wir, daß der Übermensch lebe», – у наступних виданнях мотто було зняте). Ще 9 епіграфів письменники застосували в поетичних чи прозових збірках. Найбільша кількість надтекстових цитат – у творчості В. Еллана (55), М. Зерова (30) й Остапа Вишні (25). 12 епіграфів – у доробку М. Рильського і Ю. Яновського, 8 – у В. Підмогильного, 7 – у К. Гордієнка й І. Микитенка, 6 – у В. Сосюри й М. Хвильового.

**Джерела** цих надтекстових цитат – найрізноманітніші: фольклор, українське й світове письменство, афоризми, анекдоти, цитати з газет, фрагменти розмов тощо. Одним із вагомих прецедентних («ядерних») текстів світового письменства є Біблія. В українській літературі 1920-х років образи й мотиви Книги книг застосовуються доволі активно; щоправда, в епіграфістиці Біблія репрезентована скупо – лише п'ять надтекстових цитат (3 – у поезії М. Зерова, по одній – у М. Рильського й В. Підмогильного). Здебільшого це короткі афоризми без атрибуції, розпізнавання яких не ускладнене, адже біблійні тексти добре відомі читачам. Прикметно, що ці надтекстові цитати фігурують у творах, датованих 1919-1922 рр., у письменстві середини – другої половини ХХ ст. вони відсутні (вочевидь, це пов'язано з активним розгортанням антирелігійної пропаганди) [Див. докл.: 496]. До цієї тематичної групи віднесемо й «апокрифальний» (за Ж. Жанеттом) епіграф із Талмуду, який В. Підмогильний наводить у романі «Місто», аби чіткіше окреслити специфіку проблематики й художнього

конфлікту: «Шість прикмет має людина: трьома подібна вона на тварину, а трьома на янгола: як тварина – людина їсть і п'є, як тварина – вона множитья і як тварина – викидає; як янгол – вона має розум, як янгол – ходить просто і як янгол – священною мовою розмовляє» [401, с.308]. Джерелами фольклорних епіграфів (6 текстових одиниць) були українські народні пісні, колядка, переказ, прислів'я та приказки.

Найширше представлені в епіграфістиці 1920-х років надтекстові цитати літературного походження. Українська література (65 інтертекстем) включає апелятиви до давнього письменства (києворуських і козацьких літописів, «Повчання Володимира Мономаха дітям», Г. Сковороди); творів класиків української літератури (К. Білиловського, Л. Глібова, М. Гоголя, Лесі Українки, І. Франка, Т. Шевченка) й сучасників (М. Драй-Хмари, В. Еллана, Д. Загула, М. Йогансена, Я. Мамонтова, Т. Осьмачки, М. Рильського, М. Семенка, П. Тичини, Гео Шкурупія, М. Хвильового, Ю. Яновського) [Див. докл.: 510]. Впливом ідеологічних і геополітичних факторів зумовлена значна репрезентація в епіграфістиці 1920-х років російської літератури (30 епіграфів), представленої надтекстовими цитатами з творів О. Пушкіна, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, М. Некрасова, а також С. Єсеніна, О. Блока, М. Кузміна, І. Анненського, В. Іванова, В. Александровського, В. Маяковського та ін [Див. докл.: 504]. Для порівняння – література іншого сусіда, із яким Україну пов'язували непрості перипетії спільної історії й тісні культурні контакти, – Польщі представлена одним епіграфом із твору А. Міцкевича (у поемі М. Рильського).

До окремої групи виокремлені ідеологічні епіграфи (7) – цитати з творів В. Леніна, Й. Сталіна, Л. Троцького, А. Луначарського, промови С. Орджонікідзе, революційних пісень. Якщо М. Хвильовий часто наводить такі мотто в памфлетах – як аргумент у літературній дискусії чи тезу, із якою він сперечається, то частина письменників, близьких до ВУСППу, застосовує їх у художніх текстах. Наприкінці 1920-х такі епіграфи стають своєрідною етикетною формулою, що дозволяє засвідчити лояльність до влади. Зрідка для підтвердження міркувань про вічні проблеми буття письменники 1920-х апелюють до творів філософів: Епікура (Гео Шкурупій), Геракліта (В. Поліщук), Конфуція (К. Гордієнко), Ніцше (Я. Мамонтов, В. Підмогильний). Джерелами епіграфів були також висловлювання критиків, анекдоти, пісні, афоризми, фрагменти телеграм, підслуханих розмов, оповідань очевидців, газетних статей, листів, факти тощо. Також в українській літературі 1920-х маємо один приклад графічного епіграфа: у поезії С. Бена «Дороги» в ролі епіграфа фігурує малюнок Ван Гога [35, с.49]. В оповіданні «Біля гори Мітрадат» [21] І. Багрянний застосовує вигаданий епі-

граф – фрагмент із щоденника головного героя; ще два приклади вигаданих мотто зафіксовані у творах Ю. Яновського.

Добираючи епіграфи, українські письменники найчастіше апелюють до творів П. Тичини, О. Пушкіна, Т. Шевченка, М. Гоголя, С. Єсеніна, І. Франка, М. Хвильового, О. Блока, Й.В. Гете та ін. Частотність звернення до творчості того чи того письменника залежить від різних факторів. Так, активність апелювання до творчості П. Тичини пов'язана, очевидно, з його популярністю в письменницькому середовищі й різногранністю таланту («попутників» більше цікавила його рання творчість, «пролетарських поетів» – «революційні» вірші) [Див. докл.: 513]. Передбачуваним є й піетет до творчості класиків – О. Пушкіна, Т. Шевченка, М. Гоголя, І. Франка. Переадресація до творів М. Хвильового зумовлена його позицією лідера літературного процесу 1920-х років. Отже, в епіграфістиці, як і в дедикології, помітну роль відіграють не лише семантика й емоційна наснага прототексту, а й особисті контакти, літературні зацікавлення, перекладацькі інтереси митців тощо.

Обсяг епіграфів традиційно варіюється від одного слова (словосполучення, речення) до завершеного твору. В українській епіграфістиці 1920-х років чотири рази в мотто наводиться згадка про твір, із якого автор запозичував мотиви чи образи (наприклад, у сонетах М. Зерова із циклу «Мотиви Одисеї» фігурують покликання на відповідні пісні Гомерівської епопеї; алюзивні епіграфи присутні також у сонетах неокласика «Лотофаги», «Лестригони»). Дванадцять разів в епіграфістиці фігурують словосполучення; особливо помітні такі епіграфи в поезії неокласиків М. Зерова (для прикладу, «Благообразний Іосиф») й М. Рильського («Сладокъ свѣтъ...», «Мудрощі бджіл»). Традиційний обсяг прозових і поетичних епіграфів – 1-2 рядки, строфа. Здебільшого йдеться про завершені висловлювання, що містять важливу для інтерпретації твору інформацію; ці епіграфи відносно самостійні, мають високу експліцитну енергію (Н. Кузьміна). Схожа закономірність простежується і в епіграфістиці 1920-х. У текстах цього періоду було виявлено 105 поетичних епіграфів і 119 прозових. При цитуванні поезій в епіграфи були винесені висловлювання обсягом від 1 до 19 рядків, найчастіше письменники застосовують дворядкові надтекстові цитати (38), майже однакова кількість однорядкових і чотирирядкових – відповідно 27 / 24. Для порівняння: 3-рядкові епіграфи трапляються 5 разів, 5-рядкові – 3, 8-рядкові – 3; 6, 7, 9 і 10-рядкові – по 1 разу (такий обсяг надтекстових цитат може бути пов'язаний, по-перше, із цитуванням творів, що мають відповідну строфічну організацію; по-друге, із тим, що автор вибирає з прототексту ту частину висловлювання, яка найчіткіше підкреслює його

творчий задум). Таке тяжіння до компактності вислову в епіграфах помітне і в прозових мотто: домінантною формою є епіграфи з одного речення – 78 прикладів, з двох речень – 23, з трьох – 8, чотирьох – 7, п'яти, семи, дев'яти – по 1. Найбільшим за обсягом є мотто до восьмого розділу роману Гео Шкурупія «Двері в день» – йдеться про поезію М. Семенка «Кондуктор» (текст твору – 18 рядків – наведено повністю).

Мовна форма епіграфів варіюється залежно від авторської настанови. Так, у письменстві 1920-х виявлено 5 епіграфів старослов'янською (у творах М. Зерова, М. Рильського, І. Дніпровського), 5 латиномовних (у М. Зерова, М. Хвильового, Ю. Яновського), 5 – німецькою (у М. Зерова, Д. Загула, Ю. Яновського, Я. Мамонтова), по 1 – англійською (у Ю. Яновського) та італійською (у М. Зерова). М. Зеров не наводить перекладу іншомовних епіграфів (його твори зорієнтовані на освіченого читача, який зрозуміє сенс мотто без додаткових пояснень); а Д. Загул презентує в епіграфі цитату мовою оригіналу й одразу подає її переклад. Найчастіше письменники перекладають мотто, дбаючи про те, аби їх зміст був максимально прозорим для читачів. Російськомовні епіграфи зазвичай наводяться мовою оригіналу. Виняток – повість К. Гордієнка «Гнила Печериця», у якій мотто з творів М. Гоголя українізовані (між іншим, така практика поширюється й на епіграфи з праць класиків «марксизму-ленінізму»: цитати з творів В. Леніна, Й. Сталіна наведені українською мовою; можливо, це пов'язане з політикою «коренізації», завданням якої було поширення ідей комунізму серед найширших верств населення, а мова сприймалася як засіб маніпуляції суспільною свідомістю).

Зазвичай письменники апелюють в епіграфах до відомих текстів (класиків світового письменства, які широко вивчалися в дореволюційних гімназіях і пореволюційних школах та університетах). Однак зрідка можна натрапити на мотто з творів, про які читач нічого не чув. Як «екзотизм» виглядають у європоцентричній літературі 1920-х мотто зі східної поезії. Так само «екзотичними» видаються нині й покликання на твори представників ВУСППу – ВОАППу (більшість письменників цього кола загубилася у вирі часу, однак у 1920-х їхні імена були «на слуху» й не виникало жодних проблем із розпізнаванням надтекстових цитат, ідентифікацією їх авторів).

Традиційною є ситуація, коли автор обирає до свого твору одну надтекстову цитату; однак трапляються випадки, коли у творі співіснують кілька мотто (як слушно вказує Н. Кузьміна, тут частіше йдеться про ліричний цикл чи поему). «Діалогічні» взаємини між такими епіграфами зазвичай зводяться або до еквівалентності, або до опозиції [275, с.145]. Застосування у творі двох епіграфів – не рідкість, таких прикладів в українському письменстві

1920-х років зафіксовано шість: наприклад, у поемі «Відповідь» В. Сосюри є епіграфи з творів О. Блока й П. Тичини; у новелі «Редактор Карк» М. Хвильового – з П. Тичини й В. Александровського (символічно, що у Сосюри на першому місці – епіграф із російської літератури, а у Хвильового – український). В. Поліщук у збірці «Козуб ягід» наводить мотто з Геракліта й Сквороди. В. Підмогильний в оповіданні «Проблема хліба» покликається на думку Ніцше й біблійний афоризм; у «Місті» – на Талмуд і роман А. Франса «Таїс Афінська»; у «Невеличкій драмі» – на К. Білиловського і Ю. Яновського (белетрист пропонує читачам самостійно встановити, про чий «дуже сентиментальний романс» і «дуже гарний роман» ідеться).

Рідкісними є випадки застосування трьох і більше епіграфів. Три епіграфи до одного твору маємо в циклі І. Микитенка «Епохи»: перший (рядки П. Тичини: «Людство промовляє / Трьома розтрубами фанфар – / Шевченко, Уїтмен, Верхарн» [338, с.443]) ретранслює тезу про велич і світове значення творчості Т. Шевченка, два інших епіграфи – цитати Т. Шевченка й В. Леніна. Прикметно, що навіть у циклі віршів, присвячених Кобзареві, автор не зміг утриматися від славослів'я на адресу «вождя всіх часів і народів». Ці епіграфи працюють за принципом взаємодоповнення. Три епіграфи маємо також у поезії М. Зерова «Ріг Вернигори» (афоризм «*Quasi una fantasia*», короткий фрагмент «Поучення» Володимира Мономаха й цитата з біблійної «Книги Йова»), кожен з епіграфів містить певну важливу інформацію (перший підкреслює фантазійний характер художньої образності, другий виражає патріотичні почуття ліричного суб'єкта, третій увиразнює провідний мотив). Найбільша кількість епіграфів (4) зафіксована в романі Ю. Яновського «Майстер корабля»: «Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое, ожесточающее мужество, – забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге: не подымете потом!... (Н.В. Гоголь)»; «*Nein! hier hat es keine Not: Schwarze Mädchen, weißes Brot! Morgen in ein ander Städtchen: Schwarzes Brot und weiße Mädchen (J.W. Goethe)*»; «*But the standing toast that pleased me most Was, The wind that blows, the ship that goes, And the lass that loves a sailor! (C. Dibdin)*» і «*O navis, referent in mare te novi Fluctus? (Horatius)*» [681, с.6]. Як бачимо, письменник цитує епіграфи мовою оригіналу (російською, німецькою, англійською, латиною). За слушним висновком Н. Торчинської, «всі вони певною мірою становлять мікротексти, лише вислів Горация має форму сентенції. Цікавою є і семантика цитат: якщо слова М. Гоголя пройняті філософічністю, то рядки Й. В. Гете й Ч. Дібдіна здаються легковажними. Таке поєднання епіграфів, об'єднаних спільною ідеєю, але відмінних за імпліцитним сприйняттям, тільки свідчить про письменниць-

ку майстерність автора, ерудицію й оригінальний підхід» [571, с.173]. Коли у творі є кілька епіграфів, виникає потреба дослідити специфіку «діалогу» між ними. У романі Ю. Яновського надтекстові цитати поєднуються через мотиви мандрів, випробувань, образи моря, моряків і кораблів.

У визначенні типології епіграфів нині немає одностайності. За різними критеріями пропонується розрізняти, наприклад, автосемантичні та синсемантичні епіграфи. Розуміння перших не вимагає від реципієнта глибоких знань про прототекст (достатньо розшифувати передане в епіграфі «повідомлення»); інтерпретація других неможлива без певних базових знань про прототекст (такими є більшість епіграфів М. Зерова). До автосемантичних епіграфів відносять завершені тексти – прислів'я, приказки, загадки, вірші, мініатюри тощо (найпоказовішим прикладом такого епіграфа є поезія М. Семенка «Кондуктор», що фігурує в романі Гео Шкурупія «Двері в день»).

Ж. Жанетт розрізняє алографічні й автографічні епіграфи [705, с.87-88]. Алографічні надтекстові цитати, своєю чергою, поділяються на автентичні, апокрифальні, частково анонімні й анонімні. Автентичні епіграфи мають усі необхідні паратекстові конкретизатори – це дослівні (точні) цитати, що містять вказівку на автора й джерело. Такими є епіграфи в поезіях М. Зерова «Овідій» і «Елій Ламія», повісті Ю. Яновського «Байгород». Так, лідер неокласичного «п'ятірного грона» вказує в атрибутивному коментарі не лише автора й твір, а й розділ та окрему строфу прототексту. Поширеними є випадки неповної репрезентації прототексту, коли епіграфер, умовляючи в текст цитату, вказує лише її автора. Безпосереднє визначення тексту-донора покладається на реципієнта (письменник сподівається на його літературну компетентність). Такий прийом застосовували О. Влизько, Д. Загул, В. Поліщук, М. Рильський, М. Філянський, Н. Щербина, Ю. Яновський. Анонімні епіграфи зафіксовані в поезіях М. Зерова («Тесей», «Natur-mortes») й Д. Загула («Осінній вечір»). Через те, що винесені в епіграфи цитати не є загальновідомими, автори могли застосовувати їх у функції шифтера – компетентний читач здатний адекватно розшифрувати авторські інтенції, недосвідчений змушений буде задовольнитися безпосереднім («дослівним») його прочитанням.

До окремої групи Н. Кузьміна пропонує вносити автоепіграфи. Дослідниця вказує, що «феномен автоепіграфа (як приклад явища автоцитації) доводить, що твір, відокремившись від свого творця, живе власним життям, стає об'єктивною даністю, рухаючись разом із ним у часі й водночас фіксуючи, закріплюючи унікальний стан душі у певний момент історичного часу. Автоепіграфи, на наш погляд, породжені необхідністю стверди-

ти неперервність, континуальність духовного розвитку особистості через співкладання різних (дискретних) синхронних станів» [275, с.144-145]. Так, В. Еллан у поезії «Я знаю» (1921) наводить у ролі мотто перші два рядки власного вірша «Любов – кошмар, любов – наруга» (1915). Цей епіграф увиразнює емоційний пафос вірша, ретранслює провідний мотив – згубність і, водночас, бажаність кохання. Найчастіше до цього різновиду епіграфів апелює Л. Чернов, у його доробку виявлено 4 мотто такого типу, наприклад, у «кіно-симфонії» «Харків» він цитує в епіграфі рядки з власної поеми «Кобзар на мотоциклі»: «Хай загине хохлацька Україна! – / І натомість / Україна нова – / Україна динам і бензину / Розпочне світові жнива» [641, с.52].

М. Челецька, зважаючи на стилістичну, ритмічну, емотивну, філософську, композиційну специфіку вираження епіграфа в художньому тексті, запропонувала виокремлювати камертонні (настроєві), лейтмотивні (тематичні), ритмічні / неритмічні, риторичні, закличні; ремінісцентні / алюзійні (точні / неточні за характером цитування) епіграфи [633]. Характерною прикметою камертонного епіграфа є обов'язкове повторення його в тексті у формі ремінісценції, алюзії, цитати, наскрізного мотиву або символу. У функції камертону застосовується епіграф із поезії П. Тичини у вірші В. Руніна «Вітрові України» (перегук із прототекстом відбувається у заголовку, заспівних і фінальних рядках твору). Повтор епіграфа маємо також у поезії М. Зерова «Безсмертя» (епіграф «Утешся: не увял Овидиев венец» – перші рядки твору: «Вінець Овідія довіку не зів'яне» [189, с.82]).

В основі тематичного епіграфа – певна проблема / ідея, яку автор розгортає у тексті і яка спричинилася до його написання. Прикладом такого мотто можуть бути рядки В. Еллана: «За життя розплата тільки кров'ю, Тільки смертю переможеш смерть», – які Б. Антоненко-Давидович наводить на початку повісті «Смерть». Цей вислів став своєрідним «символом віри» головного героя Костя Горобенка. Тематичними є також обидва епіграфи у романі В. Підмогильного «Місто», їх принципове значення для тлумачення твору полягає в тому, що вони застерігають читача не обмежуватися інтерпретацією проблеми завоювання героєм міста (і містом – героя), пропонуючи натомість звернути увагу на ще одну важливу грань художньої проблематики – співіснування в душі людини добра й зла (тваринного і янгольського). В усмішках Остапа Вишні більшість епіграфів вказує на життєву ситуацію чи газетну статтю, із якої автор запозичив матеріал для свого твору. У романі В. Підмогильного «Невеличка драма» епіграф із роману Ю. Яновського «Майстер корабля»: «...Прийде час, коли ця жінка буде відчувати себе дівчиною, звичність і знання любовних утіх залишаться в ній, як згадка про давно читану, недозволену книгу. Вона відродиться

для нового життя» [401, с.539], – виконує функцію антиципації, натякаючи на любовну драму Марти Висоцької і її подальше духовне відродження.

Зважаючи на специфіку діалогічних «взаємин» між епіграфом і твором, О. Козицька визначає такі типи діалогічної взаємодії на основі близькості / відмінності смислових позицій епіграфа й тексту: *унісон* (позиції епіграфа й тексту близькі), *розвиток теми* (між епіграфом і текстом виникають взаємини теми й варіації), *полеміка* і *дистанція* (передбачає відмінність позицій епіграфа й тексту). Перші два різновиди є найпродуктивнішими, тому логічно було б звернутися до двох останніх. Зазвичай, коли йдеться про епіграфи з творів класичної літератури, письменники трактують їх як певне авторитетне джерело, застосовують для підтвердження власних міркувань та аргументів, однак ситуація творчої полеміки – також не рідкість. Для прикладу, можемо звернутися до другої поезії М. Зерова із циклу «Сонетоїди». Епіграф до твору неокласик запозичив із поезії Ф. Тютчева «Цицерон»: «Блажен, хто посетил сей мир / В его минуты роковые». На відміну від Тютчева, якому не пощастило стати обсерватором епохальних подій, М. Зеров і його ліричний суб'єкт були свідками падіння Російської імперії та формування на її уламках СРСР. Такі картини лише для стороннього спостерігача виглядають як величне історичне видовище, сучасники ж відчували здебільшого не велич, а трагізм ситуації. Спізнавши прокляття «жити в епоху змін», ліричний суб'єкт М. Зерова прагне «щасливих днів / Філістерства і супокою...» Дискутуючи з Тютчевим, поет заявляє: «Блажен, хто “рокові” часи / Не почував на власній шкурі / І бачив явища понурі / В аспекті втіхи і краси, – / Знав революцію з фасаду, / Не відав труса ані гладу» [189, с.71].

Епіграф – поліфункціональний текстовий елемент. Дослідники традиційно виокремлюють дві найважливіші групи функцій, пов'язаних із моделлю автора й читача. Найперше, надтекстова цитата є маркером ерудованості письменника (можна вести мову про таку закономірність: чим більша кількість і чим різноманітнішими є епіграфи, тим ерудованішим видається письменник, наочний приклад – творчість М. Зерова, М. Рильського; однак ця закономірність не має «зворотної сили», адже відсутність чи незначна кількість епіграфів не обов'язково є показником неосвіченості – навряд чи можна було б запідозрити в цьому, скажімо, П. Філіповича, М. Драй-Хмару чи П. Тичину; незначна кількість епіграфів у доробку цих митців мотивується особливостями їхньої індивідуальної творчої манери). Із моделлю автора пов'язані також функції передачі важливої ідейно-тематичної інформації, лірична (розкриття почуттів, емоцій автора та його особистісного ставлення до зображуваного), декларування



власних мистецьких позицій (у збірці М. Рильського «Крізь бурю й сніг» мотто – рядки з поезії І. Франка «Semper tūo» – увіразнює естетичне кредо поета), культурно-естетичних і читацьких смаків і вподобань тощо. Із моделлю реципієнта пов'язані функції пробудження інтересу до авторського твору й першоджерела цитати; взаємодії асоціативних тезаурусів письменника й читача; впливу на його свідомість; програмування сприйняття нового твору крізь призму раніше відомого; емоційного налаштування на певну тональність тощо.

**ПРИСВЯТА.** Разом з іменем (псевдонімом) автора, заголовком, підзаголовком, епіграфом, передмовою, післямовою й примітками до рамкової конструкції художнього твору належить присвята (дедикація) – напис перед основним текстом видання, у якому автор повідомляє, кому він присвячує свій твір. Форма присвят може варіюватися залежно від авторського надзавдання (прозові, поетичні, комбіновані). Із погляду прагматики, вони є своєрідним мікротекстом, що виконує специфічні функції: включення твору в систему комунікації; збереження культурної пам'яті; вираження вдячності, дружби, приязні, кохання. Присвята може бути формальним жестом, зумовленим корисливими мотивами, необхідністю, обов'язком, традицією, формою гри; вона може функціонувати як субномінативна алузія, що містить важливу для розуміння твору інформацію.

Перші дослідження присвят з'явилися у XVIII–XIX ст. Це були «Міркування про присвяти» І.Г. Вальха (1715), «Історичний і літературний коментар до книжних присвят» Ф.П. Такке (1733), «The dedication of books to patron and friend» Г.Б. Уїтлі (1887). Системне дослідження цього структурного компонента тексту почалося у XX ст. Р. Гіффорд дослідив особливості присвят у монографіях із психології; С. Колі аналізувала питання про частотність присвят у друкованих виданнях, вивчала такий різновид дедикацій, як подяка. Ж. Жанетт у фундаментальному огляді різних видів паратексту докладно зупинився на історії присвят [705]. Р. Чемберс підкреслив, що присвята може встановлювати інтертекстуальний зв'язок між текстом, який присвячується, і текстом адресата (тобто образом його типового тексту). У цьому випадку героєм твору є не літератор як публічна персона, а письменник як корпус текстів. У контексті аналізованої проблеми певне зацікавлення викликають статті Л. Вюрц [750] про специфіку присвят у творчості В. Гюго, Ж.-Б. Орпустана [734] про дедикації в баскській літературі I пол. XVII ст. У російському літературознавстві теж помітний інтерес до цього текстового елемента. Так, Н. Кочеткова простудіювала специфіку присвят у російській літературі XVII–XVIII ст. [265]. Фрагментарні рефлексії про специфіку присвят є в монографії Н. Кузьміної. Певний інтерес для

дослідників може мати стаття Д. Кузьміна [273], у якій науковець зупиняється, зокрема, на різних підходах до класифікації присвят.

У вітчизняному літературознавстві поетику паратексту досліджували: на прикладі української літератури – Е. Боєва й Н. Чамата, у доробках зарубіжних письменників – Н. Мантуло, Л. Мних, А. Немзер, Т. Полянина, Т. Похилевич, В. Самойленко та ін. На особливу увагу заслуговує також праця М. Челецької, присвячена проблемам поетики заголовкового комплексу в ліриці І. Франка [633]. І. Чемеринська, досліджуючи жанр присвяти в художній англійській літературі ХХ ст., намагалася встановити закономірності його розвитку, дослідити частотність у художніх друкованих виданнях, класифікувати адресатів присвят, визначити роль присвяти як засобу вираження подяки [634]. Присвяти є об'єктом наукових зацікавлень не лише літературознавців, а й лінгвістів, музикознавців, культурологів. Так, О. Голованова дослідила роль присвяти (як вияву особистісного первня) в наукових текстах, а В. Бодіна-Дячок сконцентрувала увагу на музичних присвятах.

Усього в українському письменстві 1920-х років виявлено 272 присвяти. Із них – 198 *присвят-посередників між заголовком і текстом твору*; найбільше їх у творах В. Сосюри (25), М. Рильського (19), М. Зерова (13), В. Поліщука (12), В. Свідзінського (11). По 8 – у П. Тичини, Д. Фальківського й О. Влизька; 7 – у М. Хвильового; 6 – у М. Драй-Хмари й М. Семенка; 5 – у В. Еллана. У ліричних творах виявлено також 74 приклади дедикаційних заголовків: у В. Еллана – 17, М. Рильського – 13, М. Семенка – 7, М. Зерова й П. Тичини – по 5, О. Влизька, М. Драй-Хмари, Д. Загула, В. Сосюри – по 4 (у творчості інших авторів кількість присвят варіюється від 0 до 3). Найбільша кількість дедикацій виявлена в доробку М. Рильського (32), В. Сосюри (29), В. Еллана (22), М. Зерова (18). Покликаючись на ці цифри, можна говорити про «відкритість» / «закритість» письменника, його схильність до комунікації, інші особливості з царини психології творчості. Найчастіше присвяти й дедикаційні заголовки фігурують у ліричних творах (221); у ліро-епічних поемах – 22, в епічних творах – 21, у драматургії – 1. Окремі письменники практикували застосування присвят до поетичних циклів (4 приклади), збірок поезій (3) і прози (1). Поезія є найвідкритішою до творчого «діалогу», більш «інтимною», порівняно з прозою; у драматургії присвяти трапляються дуже рідко, адже драма призначена для сценічного втілення і в процесі постановки дедикація (як і інші позафабульні елементи) втрачає свою функціональну значущість.

В українському письменстві досліджуваного періоду зафіксовані різні типи дедикацій. За формою й способом вираження адресата традиційно

розрізняються: *повні присвяти* (наприклад, Вівді Гутник – у М. Хвильового, Ліді Папарук – у П. Тичини); *усічені* (О. С-кому – у В. Свідзінського, Вірі Б. – у В. Сосюри); *ініціальні* (П.С. – у В. Свідзінського, О.Т. – у М. Семенка, Л. С., Н. Н., С. П., М. В., Д. – у М. Рильського). Останню підгрупу Н. Чамата пропонує поділяти на: *закодовані* присвяти – коли ім'я адресата не відоме широкому загалу й встановити його нині немає ніякої можливості (скажімо, М. Рильський поезію «Нічна тривога» присвятив Л.С., а вірш «Мертва хвилина» – Н.Н., ці криптоніми залишилися нерозшифрованими); *приховані* – автор у присвяті маскує адресата, але в тексті залишає маркери для його упізнання (так, поезію «Ми в ніч ввійшли. Зоря погасла нам» В. Свідзінський присвячує О. С-кому; із рядків «О, брате мій, востаннє спом'янім, / Як золотились ми...» зрозуміло, що за криптонімом прихований брат поета Олег); *безеквівалентні* – у них відсутні будь-які вказівки на конкретну особу. Між іншим, безеквівалентними можуть бути не лише ініціальні присвяти; так, дедикація «Посвячую тій, що пізнала себе в цих рядках» (із поезії М. Рильського «Романс») передбачає високий ступінь інтимності, коли справжнього адресата знають лише двоє – сам автор і таємнича незнайомка, до якої він звертається. Також розрізняються присвяти *індивідуальні особові*: С. Гуляєву (у М. Семенка), І. Дніпровському (у В. Сосюри), О. Довженкові (у Ю. Яновського); *індивідуальні характерологічні*: «Пам'яті мудрого коваля Якова Франка» (у М. Рильського), «Ясній і правдивий Йолонці з великою любов'ю присвячую я Міше-Нама» (у В. Поліщука); *збірні*: «Присвячую своїм товаришам», «Присвячую черкаським друзям» (у М. Драй-Хмари); *неособові*: «Степовим комунам присвята» (у І. Дніпровського), «Присвята Правобережжю» (у М. Хвильового), «Моїй річці» (у М. Йогансена), «Моїй Романівці» (у М. Рильського) тощо.

Окремо фіксуємо «присвяти пам'яті»: «Пам'яті матері» (Остап Вишня), «Твоїй пам'яті, брате Самійле» (Т. Осьмачка), «Пам'яті Сако й Ванцеті» (Г. Косяченко), «Пам'яті Шевченка» (М. Рильський) тощо. Вони мають монологічний характер, адже адресатом тут є особа, яка відійшла в засвіти й не може бути безпосереднім учасником комунікації. Присвяти можуть бути нейтральними або емоційно-експресивними (наприклад, «Маленькій Оксані» у вірші М. Драй-Хмари, «На спомин – Катрусі» у В. Сосюри, «Плюсклим пророкам», «Великим брехунам» у П. Тичини тощо). З-поміж семантично забарвлених дедикацій (ейдонімів) розрізняються присвяти-перифрази й «ігрові дедикації»: «Акварариновим очам» (Остап Вишня), «Тому, наймення якого не знаю» (М. Бажан). Можна також розрізнити присвяти звичайні й розгорнуті, що містять найрізноманітнішу додаткову інформацію (про ставлення автора до адресата, умови рецепції, причини

появи тощо). Ці дедикаційні формули зберігають зв'язок із традиціями давнішого періоду, наприклад: «Друзям на усміх, читачам на покивання голови, серцю власному на науку» (М. Рильський), «Шановному другові, свідкові обов'язкового дитинства і моїх недоречних минулих та сучасних вчинків, Олексі Шимкову присвячую цю працю» (Гео Шкурупій) тощо.

Досліджуючи типологію й функції дедикації в українському письменстві 1920-х років, варто спиратися на поділ присвят на *інтравертні* (зорієнтовані на особистісну сферу) й *екстравертні* (соціально-орієнтовані). До першої групи належать присвяти, звернені до найближчого оточення письменника. Їхня мета – репрезентувати текст як інтимніший, такий, що натякає на певні приховані смисли, зрозумілі лише для вузького кола «своїх». Такі присвяти створюють атмосферу підкресленого автобіографізму, вони є своєрідною інтелектуальною провокацією для реципієнта, змушуючи шукати відповіді на запитання: кому, чому, навіщо присвячено твір.

Найбільша кількість творів присвячена письменникам (97); на другій позиції – присвяти дружині / коханій (31), на третій – абстрактні / узагальнено-особові дедикації (29), на четвертій – ідеологічні (22), на п'ятій – присвяти друзям / приятелям (20). Рідше трапляються присвяти іншим адресатам (матері, батькові, сестрі, братові, дядькові, критикам, акторам і музикантам, місцевостям, річкам, іншим творам літератури тощо) [див. докл.: 498; 499; 500; 501].

Найпоказовішою в інтертекстуальних студіях є ситуація, коли «адресатом» присвяти є інший художній твір. Такі дедикації трапляються рідко, єдиним прикладом у літературі «розстріляного відродження» є новела **«Я (Романтика)» М. Хвильового**, присвячена «Цвітові яблуні» М. Коцюбинського. На думку Ю. Безхутрого, ця дедикація є «інтертекстуальним ключем до твору» М. Хвильового [34, с.257]. Дослідник вважає, що покликання на «Цвіт яблуні» «вказує на можливу близькість текстів, на зв'язок окремих мотивів» [34, с.258]. Яку мету переслідував М. Хвильовий, коли присвячував свій твір «Цвітові яблуні»? Чому адресував його не М. Коцюбинському, а його твору? Чи варто вважати «Цвіт яблуні» центральним прототекстом новели «Я (Романтика)»? Яким є зв'язок метатексту з прототекстом? Яка роль ігрового первня у цій ситуації? Однозначних відповідей на ці питання немає. Утім, одне можна стверджувати з певністю: письменник присвятив свій твір саме «Цвітові яблуні», отже зв'язки між двома текстами мають стати важливим фактором, що визначає напрям інтерпретативної діяльності. Коли реципієнт починає читати «Я (Романтику)» й уперше бачить присвяту, він не має жодного уявлення про можливі зв'язки між текстами, однак усвідомлює їх присутність. Дедикація починає «працювати», актуа-

лізуючи в його свідомості інформацію, пов'язану з новелою М. Коцюбинського. «Цвіт яблуні» – хрестоматійний твір класика, що трактується як «своєрідний маніфест нової української прози» [414, с.193]. Із цим текстом асоціативно пов'язані мотиви роздвоєння особистості й смерті на тлі квітучої природи, а також уявлення про імпресіоністичний психологізм.

Після прочитання новели М. Хвильового «точки дотику» з «Цвітом яблуні» виявляються чіткіше, це дозволяє реципієнту розкодувати сенс присвяти. Міркування про зв'язок текстів групуються навколо кількох вузлових моментів. Найперше: у центрі уваги М. Хвильового, як і М. Коцюбинського, перебуває *не об'єктивна дійсність, а її відображення в психіці людини*. По-друге, М. Хвильовий у «Я (Романтиці)» зорієнтований на художнє відображення *межової екзистенційної ситуації* – так само, як і його «співрозмовник» М. Коцюбинський, котрий, за слушним твердженням Ю. Кузнецова, «майже з науковою точністю художніми засобами відтворює кризову ситуацію в житті особистості» [272, с.178]. По-третє, центральний персонаж М. Хвильового переживає граничне напруження, внаслідок чого загострюється внутрішній конфлікт, з'являються симптоми роздвоєння свідомості – те ж відбувається у «Цвітові яблуні». Як зазначає В. Агеева, «свідомість героя подвоюється, в кризовій ситуації відбувається боротьба двох “я”, і одне з них в якісь моменти виступає суворим моральним суддею стосовно другого» [3, с.34]. Водночас, психологічні мотивування й моральні інтенції у новелах посутньо відрізняються. За В. Агеевою, «у Коцюбинського конфлікт між трагічними батьківськими почуваннями і невпинною роботою письменницької пам'яті, для якої навіть момент смерті дитини стає творчим матеріалом, розвивається поза контролем свідомості героя, поза його волею. Він страждає, зневажає себе, але не владен будь-що змінити. Творча, життєствердна сила торжествує. Хвильовий також намагається розкрити глибини підсвідомості персонажа. Але при цьому показує, що він сам несе повну відповідальність за вчинене. Коли герой Коцюбинського карається безвинною виною, і пережите страждання залишає надію на просвітлення, духовне одужання, то егоїстичний доктринер Хвильового такої надії позбавлений. Його намір був свідомим, і злочин непростиний» [1, с.8].

Із «Цвіту яблуні» на сторінки «Я (Романтики)» потрапила низка мотивів:

*страждання: у Коцюбинського воно пов'язане зі смертю єдиної дитини, у «Я (Романтиці)» зумовлене необхідністю зробити остаточний вибір і заради фанатичного служіння ідеї загірної комуну «вбити матір», себто людину в собі: «І мій неможливий біль, і моя незносна мука тепліють у лампаді фанатизму перед цим прекрасним печальним образом» [619, с.322];*

*утома*: герой М. Коцюбинського так характеризує свій стан: «Я не спав три ночі...» [263, с.170], «Я волочу втомлені ноги поміж сірими меблями, а за мною тихо волочиться моя згорблена тінь. Голова снує думки» [263, с.171]; у новелі М. Хвильового рефреном лунає репліка: «Мати каже, що я (її м'ятежний син) зовсім *замучив* себе» [619, с.322], «Вона підходить до мене, бере моє *стомлене* обличчя в свої сухі старечі долоні й схиляє свою голову на мої груди. Вона знову каже, що я, її м'ятежний син, зовсім замучив себе. І я чую на своїх руках її хрустальні росинки. Я: – Ах, як я *втомився*, мамо!» [619, с.327]);

нічна *темрява* у новелі Коцюбинського підкреслює трагізм ситуації: «За *чорними* вікнами лежить світ, затоплений *ніччю*, а моя хата здається мені каютою корабля, що пливе десь у невідомому чорному морі разом з мною, з моєю тугою і з моїм жахом» [263, с.169], «У вікна дивиться *ніч*, без кінця довгі, глибокі, *чорні* простори» [263, с.170]; дія твору Хвильового також пов'язана з ніччю, коли відбуваються засідання чорного трибуналу комуни й розстріли: «Город причаївся. *Тьма*» [619, с.326], «На небі вистають зорі й поливають на землю *зелене болотяне світло*. Потім гаснуть, пропадають» [619, с.331], «Конає вечір. Надходить *ніч*» [619, с.335];

в обох творах виразно окреслені мотиви *фанатизму* й *божесвітля*. Звертаючись до відображення внутрішнього світу головного героя, його переживань і поведінки, Хвильовий, услід за Коцюбинським, вдається до характерних тропів. У Коцюбинського: «Я ходжу по своєму кабінету, ходжу вже третю безсонну ніч, чуткий, як *настроєна арфа*, що гучить струнами од кожного руху повітря» [263, с.169], у Хвильового: «...мої думки – до неможливості *натягнутий дріт*» [619, с.323]. Композиційно новела «Я (Романтика)», як і «Цвіт яблуні», сконструйована з низки асоціативно пов'язаних картин, які нагадують мозаїку.

Однак не зважаючи на те, що новела М. Хвильового апелює безпосередньо до «Цвіту яблуні», присвята може прочитуватися ширше – як «знак» творчості М. Коцюбинського. Завдяки цьому рецептивне поле розширюється й до нього потрапляє інший хрестоматійний текст «Великого сонцепоклонника» – «Intermezzo». Споріднює аналізовані твори мотив граничної втоми героїв, що приводить їх до цілковитого виснаження, на межі з руйнуванням психіки, коли людина не відчуває вже ні власного, ні чужого болю. Так, у новелі Коцюбинського: «Я *утомився*. Бо життя безупинно і невблаганно іде на мене, як хвиля на берег. Не тільки власне, а і чуже» [263, с.297]; «Я *утомився*. Мене втомили люди. Мені докучило бути заїздом, де вічно товчуться оті створіння, кричать, метушаться і сміять. Повідчиняти вікна! Провітриць оселю! Викинуть разом із сміттям і тих, що

смітять. Нехай увійдуть у хату чистота й спокій» [263, с.298]. Відповідні цитати з твору Хвильового наведені вище.

Психічне виснаження породжує в мозку центрального персонажа-оповідача новели «Intermezzo» *галюцинації*: «Хіба я що знаю? Хіба я знаю... Хіба я можу впевненим бути, що не відхиляться двері... отак трошки, з легким скрипінням, і з невідомою темряви, такої глибокої та безконечної, не почнуть виходити люди... (...) *От я їх вже бачу*. Ба, ба! Як вас багато... Се ви, що з вас витекла кров в маленьку дірку від солдатської кульки, а се ви... сухі препарати; вас завивали у білі мішки, гойдали на мотузках в повітрі, а потому складали в погано прикриті ями, звідки вас вигрібали собаки... Ви дивитесь на мене з докором – і ваша правда...» [263, с.300]. У психіці Я (з новели М. Хвильового) химерно переплітаються реальність і галюцинації («І тоді, збентежений, запевняю себе, що це неправда, що ніякої матері нема переді мною, що це не більше, як *фантом*» [619, с.327], «Я в тривозі метнувся вбік: що це – галюцинація?» [619, с.331]). На його совісті – численні жертви, які, напевне, не раз навідувалися в сні й марення: «Шість на моїй совісті? Ні, це неправда. Шість сотень, шість тисяч, шість мільйонів – тьма на моїй совісті!!! Тьма? І я здавлюю голову» [619, с.326]. Якщо персонажі Коцюбинського ще здатні до психічного самовідновлення завдяки творчості чи спогляданню природи, то для героїв Хвильового такої можливості немає. У «Я (Романтиці)» художньо переконливо продемонстровано, що відбувається з психікою людиною, яка не має можливості ані сублимації, ані відпочинку, тотально зациклена на служінні ідеї, готова заради неї відмовитися від усього людського.

Функцію маркера міжтекстової взаємодії дедикація виконує також у творах, присвячених літературним (фольклорним, міфічним) персонажам. Ю. Клим'юк констатує: «Рідкісними в поезії є вірші-присвяти літературним героям. Вони є ніби продовженням теми, що започаткована автором їхнього твору, до того ж часто можуть відбивати реакцію на певні проблеми окремих суспільних кіл. Переважно такі вірші-присвяти спрямовані на підтримку або й захист письменника, що створив ці образи. До таких творів належать “Тетяна Ребенщукова” (1880) та “Гриць Турчин” (1880) І. Франка» [233]. Схожий дедикаційний заголовок маємо і в доробку **М. Рильського**. Йдеться про поезію «**Моїй Ленорі**» (із збірки «Під осінніми зорями», 1918). Імення Ленора у свідомості освіченого реципієнта асоціюється насамперед із героїнею однойменної балади Г. Бюргера (1773). Однак у поезії М. Рильського немає ані безпосередніх згадок про Бюргера, ані чітких змістових, образних, фабульних паралелей, що дозволило б вести мову про творчий діалог із цим прототекстом. Перегук заголовків можна було б вважати збігом, якби не одна

деталь. З автобіографії М. Рильського відомо, що під час навчання в старших класах він написав низку рефератів, зокрема: «“Рим и его религия”, “*Любовь сильнее смерти*” – про “мотив Ленори”, де між іншим матеріалом притягає й Шевченкові балади, “Античный театр”, реферат про Гоголя...” [432, с.361]. Зацікавлення майбутнього поета баладою Г. Бюргера спонукає уважніше поставитися до аналізованої поезії, однак варто враховувати й інші можливі прототексти (поезії Е. А. По «Ворон» і «Лінор»).

У баладі Бюргера Ленора є втіленням жіночності, вірності в коханні. Дізнавшись про загибель коханого Вільяма, дівчина нарікає на Бога й несправедливість світу. Вона не уявляє життя без нареченого, тож, коли він з’являється перед нею вночі й кличе за собою, Ленора йде без роздумів і вагань. Однак омріяне щастя виявляється нічною примарою. Провідним мотивом твору Е. По є туга за померлою коханою, яка молодою відійшла «в високий мир Чудес, / Где золотой горит престол / Властителя небес» (переклад К. Бальмонта). Перші рядки поезії М. Рильського («Ні, тебе нема, тебе нема на світі»), певно, переадресовують до прототексту Е.А. По; а фінальні («Ні, тебе нема на світі, білорука!» [432, с.102]) – до середньовічного сюжету про Ізольду Білоруку. Однак, не варто так жорстко прив’язувати «п’яний сонет» Рильського до якогось одного прототексту. Можливо, поет відсилає читача до традицій романтичної лірики. Його героїня є втіленням жіночого ідеалу, що постає в уяві ліричного героя. Відсвіти цього образу він – безуспішно і безнадійно – шукає в кожній жінці, яку зустрічає на своєму шляху:

Пропливають чисті образи жіночі,  
В їх я відблиск – відблиск твій шукаю...  
Ті ж уста, ті ж незглибимі іскри-очі,  
А чогось нема. Чого? Не знаю... [432, с.102].

Певний інтерес для дослідників інтертекстуальності можуть становити й твори, у яких адресатами присвят є письменники. В українській літературі 1920-х років ця підгрупа дедикацій є найбільшою. Серед адресатів – класики й сучасники, українські й зарубіжні автори. Наприклад, збірку «Замість сонетів і октав» П. Тичина присвятив Г. Сковороді; Т. Шевченко як адресат дедикацій фігурує в поезіях О. Влизька, І. Микитенка, М. Рильського, Ю. Яновського... Однак не у всіх цих творах присвята виконує функцію маркера міжтекстових реляцій. Часто ці дедикації мають ситуативний характер (як слушно вказує В. Назарець, їх «адресний характер визначає ситуація, привід, що зумовили бажання адресанта відгукнутися на них певним ліричним волевиявленням» [359]). У таких творах помітна увага до біографічних реалій, часто відомих лише двом – безпосереднім учасникам художньої комунікації; адресат-письменник постає тут як при-



ватна особа, а не як деміург художніх світів. Однак і серед творів цієї підгрупи натрапляємо на цікавий матеріал для художніх узагальнень.

Поезію «**Лани – як хустка в басамани**» М. Драй-Хмара присвятив М. Хвильовому. Відомо, що митці познайомилися 1922 р., коли майбутній неокласик, який працював тоді на кафедрі слов'янознавства Кам'янець-Подільського університету, поїхав до Харкова, аби зав'язати товариські стосунки з письменниками. Наступного 1923 р. М. Хвильовий у складі харківської делегації «Гарту» приїздив до Києва... Утім, ці біографічні деталі вторинні, поезія М. Драй-Хмари цікава для дослідників інтертекстуальності передовсім тим, що в ній помітні «сліди» творів М. Хвильового. Так, образ лану відсилає до поезії «м'ятежного романтика» «О, рудні, ваше свято», а сонця – до віршів «Не шкодує, моя мила мати», «Досвітні симфонії», «Подивись на крицю – потонули очі», «Увечері проходжу по майданах» тощо. Драй-Хмарин рядок «Застигла колова шулік» викликає в пам'яті поезію М. Хвильового «Блакитний мед». Однак центральним прототекстом цього твору є поема М. Хвильового «В електричний вік». Звідти М. Драй-Хмара взяв не лише концептуальні образи, а й провідний мотив: протиставлення теперішнього й майбутнього (електричного віку). Але ідейно-емоційні настанови поетів суттєво відрізняються. Фінальні рядки поеми М. Хвильового ілюструють фанатичну переконаність у незворотності змін: «А я в той час у електричний вік / ступатиму поволі / *І в електричний вік – / при-йду...*» [619, с.88]. Натомість ліричний герой М. Драй-Хмари ставиться до таких футуристичних прогнозів із недовірою, що увиразнюється завдяки риторичному запитанню: «*Як віл, іде поволі днина. / Застигла колова шулік. / Коли ж задзвонить тут машина, / засяє електричний вік?*» [161, с.36].

Сонет М. Зерова «**Саломея**» (1922), присвячений П. Филиповичу, цікавий тим, що скеровує реципієнта не до особистих взаємин митців, а до однойменної поезії адресата. У процесі інтерпретації цих сонетів мають бути враховані три інтертексти. Перший прототекст – *Біблія* – оприявнюється завдяки заголовку. У масовій свідомості образ Саломеї асоціюється передовсім із новозавітною фавбулою (Мт. 14 : 1-12, Мр. 6 : 14-30, Лк. 9 : 7-10); звідси взяті центральні образи – пророка Йоканаана (Івана Хрестителя) й доньки цариці Іродіади. Художня рецепція цих образів у творах неокласиків подібна: Йоканаан постає ревним проповідником християнства, який гнівно засуджує розпусту; Саломея змальована як юна дівчина, що танцює в палаці перед гостями царя Ірода Антипи. Порівняймо, у Зерова: «*Йоканаан!... Не ясний шум дібров, – / В його словах пустиня і пожари. / І Саломея!... Ще дитя (дитя!), / А п'є страшне, отруєне пиття / І тільки меч і помсту накликає*» [189, с.59]; у Филиповича: «Хай проклинав про-

рок *Йоканаан* / Під полотняним небом Іудеї – / Над всім лунав лиш голос *Саломеї*, / Сліпили плечі, і зміївся стан» [601, с.55]. Центральними в обох творах є два мотиви – танець Саломеї і смерть пророка.

Для розуміння обох сонетів (а також усвідомлення того, що саме стало каталізатором своєрідного творчого діалогу неокласиків) урахування біблійного інтертексту виявляється недостатнім. На цьому рівні й починає «працювати» присвята. Рядки Зерова («Там *диким цвітом* процвіла любов, / І все в крові – шоломи і тіари») й Филиповича («*Сліпа жаго, непереможна вродо!* / Ти спопелить могла б життя народу») переадресовують уже не до Біблії, а до другого прототексту – драми *О. Уайльда «Саломея»* (1892). Із Нового Завіту англійський драматург запозичив лише сюжетну канву, наповнив її власним змістом, акцентував увагу на художньому відображенні феномену неврастенії. Наскрізним у творі є дискурс сексуальності, на який і натякають сонети неокласиків. Якщо в Біблії Саломея – ще дитина, яка не відчуває ненависті до Івана Хрестителя й лише за підказкою матері просить Ірода Антипу в нагороду за танець віддати їй голову пророка, то в Уайльда, котрий по-декадентськи естетизує пристрасність і смерть, Саломея живе в палаці в атмосфері гріха, «вавилонського блуду», тож і сама перетворюється на розпусницю [214]. Біблійну фабулу Уайльд доповнює мотивами пристрасного потягу Ірода до Саломеї й Саломеї до Йоканаана.

Однак безпосереднім поштовхом до написання аналізованих сонетів стала не п'єса *О. Уайльда*, а її *сценічна інтерпретація*. У поезії *П. Филиповича* привертає увагу театральний антураж: «І пристрасність, мов незримий ураган, / *Неслась в партер, до лож, до галереї*, / І захисту вже не було від неї, / *Коли танок схопив серця у бран*» [601, с.55]. Докладніше про передумови появи сонетів пише *Юрій Клен* у «Спогадах про неокласиків»: «У Києві влітку 1919 року в “Соловцовському” театрі було поставлено вайлдівську “Саломею”. Всі ми ходили на цю виставу, щоб упиватися чарівними вайлдівськими метафорами та подивитися на пристрасний танець Саломеї, що його артистка по-мистецьки виконувала. Филипович зреагував на цю виставу сонетом (...) Інакше поставився Зеров. З приводу танця Саломеї, який вона виконувала з *головою пророка в руках*, він, скривившись, сказав мені: “Це тільки семітська розпуста”» [232, с.148-150]. Чому так важливе для трактування цих творів урахування третього «інтертексту»? І в Біблії, і в п'єсі *О. Уайльда* є лише згадка-констатація про танець Саломеї (відомо, що це був танець семи покривал). Безпосередня репрезентація його на сцені залежала винятково від режисера й актриси, яка виконувала головну роль. Звісно, тут були можливі різ-

ні варіанти хореографічної інтерпретації. Скажімо, Р. Штраус, який написав за мотивами уайльдівської п'єси оперу на одну дію, вимагав: «На противагу до схвильованої музики гра акторів має вирізнитися якомога більшою простотою». Є. Цодоков констатує: «Опера сама по собі була суперечливою і різкою, тому будь-яке перебільшення могло лише завдати їй шкоди. Найбільше це стосується *танцю Саломеї*, який у перших постановках виконувала дублерка-танцівниця. “Це має бути справжній східний танець, якомога серйозніший, неквапливий, цілком пристойний, по можливості його треба виконувати на одному місці, ніби на молитовному килимку. Лише в епізоді *cis-toll* рухи, кроки і наприкінці – такт в розмірі 2 / 4 – оргіастичний підйом”... – так бажав Штраус. Що ж здебільшого насправді пропонувалося глядачам і слухачам? Саломею зображали як жінку-вампіра, позбавлену людських рис, не зважаючи на те що Штраус бачив у ній не лише істеричку, а й дитину» [630].

Зважаючи на відгуки неокласиків, танець Саломеї в цій постановці сповнений неприхованої пристрасті, ба більше – Ю. Клен вказує, що акторка виконувала його «з головою пророка в руках». Цього немає ані в Біблії, ані в п'єсі О. Уайльда (в інтерпретації англійського драматурга, після того, як Саломея отримала бажану винагороду, її за наказом Ірода Антипи вбили). Отже, ідеться про специфіку режисерського прочитання «Саломеї». П. Филиповича глибоко вразила вистава, у своєму сонеті він захоплюється й танцем, і самою Саломеєю, не зважаючи на її жорстоку хіть («Сліпа жаго, непереможна вродо / Ти спопелить могла б життя народу, / Ти засмутила б соняшну блакить! / Перед тобою голова кривава, / Й своє життя ти віддаєси за право / В людській уяві віковічно жить!») [601, с.55]. Інші враження викликала вона в М. Зерова. Як слушно вказував В. Брюховецький, лідер неокласиків «свій ідеал співвідносить із чистими почуттями, а не з тим, де “все в крові – шоломи і тіари”». Безперечно, щось суголосне відчувалося між шалом Саломеї і тими пекельними стражданнями, які принесла громадянська війна з її жорстокістю й бездумною руйнацією» [64, с.169]. Г. Церна в унісон констатує: «Для П. Филиповича п'єса стала предметом суто мистецького захоплення, прикладом безмежних можливостей акторської гри та вдалої режисури. Саломея полонила Филиповича своєю пристрастю й неординарністю почуттів», натомість М. Зеров «протиставляє два світи: біблійний і античний. І віддає перевагу античному як більш чистому й світлому в духовному плані» [625, с.8]. Позиція М. Зерова в цій творчій дискусії очевидна – у його сонеті висловлена порада П. Филиповичу (й іншим колегам-неокласикам, яким він присвячував свої вірші) залишити біблійні перекази й услід за ліричним героєм звернути погляд на гармонійну, урівноважену античність, утілену в образі «стрункої, мов промінь», чистої Навскаї.

Як слушно вказує Л. Вюрц, «інтертекстуальний потенціал присвяти може реалізуватися також у віршах, присвячених конкретній особі – якщо *автор* не так натякає на діалог із цією людиною, як *переадресовує до інших текстів, у яких адресатом присвят є ця людина*» [750]. Дослідниця аналізує дедикації у творах В. Гюго й зауважує, наприклад, що в поезії XXXIV зі збірки «Осінні листя», присвяченій «мадемуазель Луїзі Б.», автор «звертається до молодої жінки, яка для багатьох не буде об'єктом заголовка-присвяти. Початок вірша одразу вводить читача в розмову, яка почалася без його участі. Ліричний герой ніби відповідає на імпліцитне питання Луїзи Бертен (...) Чи повинні ми думати, що присвята у формі простого згадування особи (...) є сигналом “інтимних” віршів, сенс яких доступний тільки адресату? (...) Це не так: натяки, що містять адресовані вірші, є посиланням не на “реальні” розмови, а на інші вірші. Близькість, що пов'язує мовця і його співрозмовника-адресата, інтертекстуальна» [750].

В українському письменстві 1920-х років присвячування зазвичай було одноразовою акцією. Однак були й винятки, коли письменники присвячували кілька творів одному адресатові. У такій ситуації виникає можливість встановлення інтертекстових реляції не лише між текстами адресата й адресанта присвяти, а й між творами адресанта, присвяченими одному адресатові. У цьому контексті видається доречним звернутися до творчості М. Зерова. У доробку неокласика є чотири вірші, присвячені О. Бургардту: «Барышевка. I» (1920), «Oi triakonta» (30.03.1921), «Lucrosa» (1921), «Karnos tes patridos» (22.10. 1931). Зважаючи на те, що четверта поезія написана значно пізніше (у зв'язку з виїздом О. Бургардта з України), видається доречним у процесі дослідження брати до уваги лише три присвяти, що датуються 1920-1921 рр. У цих творах спостерігаються перегуки на рівні визначальних образів і мотивів: «задані» в першому тексті, вони ретранслюються й трансформуються в наступних.

У першому рядку поезії «Барышевка. I» центральним є мотив вигнання: «В пустынном и глухом изгнании / Мы дни свои изводим здесь» [189, с.121], – пов'язаний із вимушеним переїздом із Києва до Баришівки. Як відомо, М. Зеров викладав у місцевому соціально-економічному технікумі українську літературу й історію, а О. Бургардт – курс усесвітнього письменства. Вимушений переїзд із напівголодного Києва згадує М. Зеров і в поезії «Lucrosa», щоправда, на цей раз – без «плача, воздыхання и дезидия» [189, с.121]. До наслідків своєї викладацької діяльності ліричний герой поезій ставиться з легкою іронією: «Мы дни свои изводим здесь, / Распространяя отблеск знания / На кожемяческую весь» [189, с.121] – «Оподаль від розмов, людей, бібліотек / Ми сіємо папшню на неродюче

лоно» [189, с.79]. Як відомо, у Баришівці здебільшого мешкали чинбарі; звідси – згадки про «*кожемяческую весь*» («Барышевка. І») – «*шкурну громаду*» («Lucrosa»). У другому творі рядок «серед буденних справ і *шкурної* громади» набуває додаткового семантичного відтінку, адже йдеться не лише про професію, а й про «шкурні інтереси» місцевої громади.

Центральним у трьох поезіях є мотив нарікання на долю й оточення, що увиразнюється за рахунок алюзій. Так, у вірші «Барышевка. І» згадане заслання Овідія, тяжкі умови його життя серед «варварів». Так само емоційно оцінює поет свій побут у Баришівці: «*Не те же ль здесь налеты гетские, / Не тот же ли звериный язык*». Історичні ремінісценції є і в двох наступних поезіях. У сонеті «Оі triakonta» (з характерним епіграфом «А кругом пустка, як гудина, як гич...») ліричний герой апелює до адресата присвяти: «Ви пам'ятаєте: в дні 30 тиранів / Була та сама *навісна пора*: / Безмовний Пнікс, безлюдна Агора / І безголосся суду і пританів» [189, с.62]); принагідно згадує Аристофана, Сократа й Трасибула. У поезії «Lucrosa» фігурують «окружні орди», «скити-дикуни», яким у давній Ольвії мандрівні митці «Різьбили з мрамору невиданих богів». Зеров і Бургардт намагалися нести світло культури й науки населенню провінційної Баришівки, де панували «Невежество, сужденья детские / І скудный – варварский – язык» [189, с.121], «Де розум і чуття – все спить в анабіозі» [189, с.121].

Згадки в поезії «Барышевка. І» про «харалужие – / Святолаврентьевский колун», який доводиться брати до рук ліричному героєві замість звичного пера, перегукуються із рядками поезії «Оі triakonta»: «А ми? Де ж *заступ* нам на нашу гич, / І *санка* на бур'ян, і лік на рани?» [189, с.62]. Фінальні рядки першої поезії окреслюють ціннісні орієнтири автора, який разом з однодумцями, не зважаючи на несприятливі обставини, «словами, тонко перевитими, / Победу духа мы вестим / И перед новыми томитами / Тимпанам внутренни наш Рим» [189, с.121]. У сонеті «Lucrosa» Рим поступається місцем улюбленому зеровському топосу – Елладі [189, с.79]. Як бачимо, проаналізовані твори, присвячені одному адресатові – О. Бургардтові, сприймаються в цілісності, як єдиний текст, об'єднаний спільними мотивами, образами, художніми прийомами.

На основі дослідження українського письменства 1920-х років можна висувати, що присвята, окрім традиційних загальноновизнаних функцій, може виконувати роль маркера міжтекстових реляцій. Встановлюючи зв'язки з твором / творами адресата, вона уточнює коло прототекстів, стає важливим інтерпретаційним кодом, що дозволяє реципієнтові адекватно сприймати твір, виявляти в ньому приховані смисли.

## 2.4. Гіперінтертекстуальність

У сучасній гуманітаристиці побудує два погляди на явище гіпертекстуальності (гіпертекст), один із яких став магістральним, а другий – маргінальним. *Магістральний* пов'язаний з іменами Т. Нельсона й Д. Енгельгардта, завдяки яким це поняття у 1967 р. увійшло в науковий обіг. За Ю. Ковалівим, гіпертекст – це «текст із фрагментами, що пов'язують його з іншими текстами. Дає змогу читачеві обрати один із багатьох шляхів його прочитання. (...) Кожен текст вводиться у простір раніше написаних текстів, набуває візуальної багатоплановості, може сприйматись у будь-якій послідовності. На відміну від лінійного тексту як наслідку ієрархічно впорядкованої послідовності, Г. самоконструюється, надає змогу уникати традиційної бінарності смислових опозицій, робить їх децентрованими, рівноправними (за принципом розрізнення Ж. Дерріди), що зумовлює, зокрема, появу відкритої композиції» [302, с.229].

*Маргінальний* напрям репрезентують студії Ж. Жанетта, який у своїй таксономії транстекстуальних феноменів кваліфікує гіпертекстуальність як «відбруньковування» одного тексту від іншого. На відміну від метатексту, певний текст В<sup>17</sup> «не говорить про А<sup>18</sup>, але не може існувати без А, над яким він здійснює операції, котрі я поки що називаю перетворенням (трансформацією)» [704, с.16]. Вибудовуючи модельний ряд гіпертекстових феноменів, дослідник бере до уваги два критерії – характер зв'язку (імітація чи трансформація гіпотексту) і його модальність (ігрова, сатирична, серйозна). Відмінності імітації від трансформації Ж. Жанетт ілюструє на прикладі трьох творів: «Одіссеї» Гомера (гіпотекст), «Енеїди» Вергілія (гіпертекст-1), «Улісса» Дж. Джойса (гіпертекст-2). Як переконливо демонструє французький науковець, трансформація, яка веде від Одиссея до Улісса, є простим (безпосереднім) перетворенням (давні події перенесені в Дублін ХХ століття); механізм перетворення «Одіссеї» на «Енеїду» є складнішим (Вергілій розповідає іншу історію, однак взурується на гомерівський гіпотекст) [704, с.16-17].

Ж. Жанетт вказує, що первісно до категорії гіпертекстуальних феноменів він зараховував лише пародію, травестію і пастиш; згодом була сформована шестичленна експлікаційна модель, що включає відносини трансформації (серйозна модальність – транспозиція, ігрова – пародія, сатирична – травестія) й імітації (серйозна – підробка<sup>19</sup>, ігрова – пастиш, сатирична – шарж). В основі цього поділу – функціональні й структурні

<sup>17</sup> «Гіпертекст» у термінологічній системі французького науковця.

<sup>18</sup> Тобто гіпотекст.

<sup>19</sup> У Ж.Жанетта фігурує термін «forgerie».

параметри. Принциповим для таксономії французького дослідника є те, що ці класи не відділяються непрохідними кордонами, навпаки – переплітаються між собою. Критикуючи Ж. Жанетта за те, що він у «Палімпсестах» «майстерно вишукує такі тексти, похідний характер яких не може викликати жодних сумнівів» («йдеться не про розкриття прихованого гіпотексту і його сенсу, а про те, щоб показати характер самого цього зв'язку, проаналізувавши її з погляду прагматики» [428, с.56]), Н. П'єге-Гро вказує не так на недоліки цієї моделі, як на головну проблему інтертекстуальності – неоднозначність виявлення й інтерпретації «чужого слова».

Концепція Ж. Жанетта й нині зберігає свою наукову цінність, однак його термінологічна система потребує корекції. Аби уникнути плутанини (що може виникнути, коли одні дослідники апелюють до дефініцій Т. Нельсона й Д. Енгельгардт, а інші – до жанеттівської), необхідно для позначення одного з названих явищ застосовувати інший термін. Наприклад, можна, як це робить М. Шаповал, говорити не про гіпертекстуальність, а про дериваційні стратегії інтертекстуальності (цей феномен, на її думку, включає запозичення прийому, парафраза, наслідування, пародіювання, травестію, стилізацію, пастиш, архітекстуальність) [656, с.68-69]. Однак для того, аби зберегти термінологічну однотипність і зв'язок із концепцією Ж. Жанетта, покладеною в основу цієї студії, поки (як робочий термін) буде застосоване поняття «гіперінтертекстуальність». Замість жанеттівських термінів «гіпотекст» і «гіпертекст» фігуруватимуть традиційні «прототекст» / «метатекст» (або «текст-донор» / «текст-реципієнт»). Разом із власне інтертекстуальністю й паратекстуальністю ця царина міжтекстових взаємозв'язків є «надбудовчою», адже задля виявлення зв'язків із текстом-донором письменник може застосовувати всі типи інтертекстуальних елементів і зв'язків (цитату, алюзію, запозичення прийому, інтертекстуальний заголовок, епіграф, присвяту тощо).

**ТРАНСПОЗИЦІЯ.** У теорії інтертекстуальності поняття «транспозиція» уперше згадане в праці Ю. Крістєвої «Революція поетичної мови» (1974). Дослідниця наполягає на тому, що інтертекстуальність – це не наслідування чи відтворення, а транспозиція. Аби уникнути термінологічної плутанини, вона відмовляється від поняття «інтертекстуальність», наголошуючи: «Термін *інтертекстуальність* означає переміщення однієї системи чи багатьох систем знаків у іншу систему; та оскільки цей термін надто часто вживали в банальному сенсі “критики джерел” певного тексту, то краще послуговуватимемося іншим терміном – *транспозиція (переміщення)*, який кращий тим, що уточнює перехід від однієї означної системи до іншої й вимагає нового вираження інтелектуального змісту» [725, с.59].

Згодом до цього поняття звернувся Ж. Жанетт. У його концепції «транспозиція» набуває іншої семантики – вона стає різновидом гіпертекстуальності (на відміну від пародії й травестії, які репрезентують ігрову й сатиричну модальності, вона передбачає «серйозне» ставлення до гіпотексту). На думку дослідника, транспозиція є найважливішою й найскладнішою з усіх гіпертекстуальних практик [704, с.232]. Якщо інші моделі «дериваційної інтертекстуальності» обмежуються короткими текстами, то транспозиція може застосовуватися як до малих, так і до великих художніх творів (романів, героїчних поем тощо). Для системної експлікації цього інтертекстуального феномену французький дослідник моделює розлогий «апарат внутрішньої категоризації», що передбачає «інвентаризацію» основних елементарних процесів, які можуть поєднуватися в одному творі. Ж. Жанетт вважає за доречне розрізняти формальні й тематичні транспозиції.

*Формальні транспозиції* виникають за рахунок зміни форми прототексту: мови, жанру, модальності, обсягу тощо, до цієї групи належать:

1) *переклад* (передбачає зміну мовної форми, котра неминуче супроводжується формальними й смисловими втратами / «прирошеннями» сенсу) – про цей феномен ідеться в 41-му розділі жанеттівської праці «Палімпсести. Література в другому ступені»;

2) *міжродові переходи* прози в поезію («versification»), поезії в прозу («prosification»), а також суміжні явища (деримація, трансфігурація, трансметризація тощо) – розділи 42-44;

3) *трансстилізація* (стилістична корекція прототексту) – розділ 45;

4) *трансмодалізація*, яка поділяється на інтермодальну («перемикання» з нарративного режиму на драматичний / драматизаційний, із драматичного – на нарративний / нарративізаційний) й інтрамодальну (котра впливає на внутрішнє функціонування режиму) – розділ 56-57;

5) *заміщення* (розділ 58).

У межах формальних транспозицій найактивніше функціонують два ключові механізми – *скорочення (віднімання)* й *розширення (додавання)*. *Скорочення* (редукція) може відбуватися за рахунок:

– відсікання («ампутації») частини прототексту або його «обрізки» (коли з різних розділів прототексту видаляються окремі текстові фрагменти)<sup>20</sup>;

<sup>20</sup> Може застосовуватися, наприклад, у процесі адаптації прототексту до потреб дитячої / юнацької аудиторії (вилучається те, що є надто складним для сприймання цієї вікової групи, може шокувати, а також фрагменти, в яких описані прояви насильства, еротичні сцени тощо). Для динамізації оповіді з хрестоматійних творів можуть вилучатися розлогі описи, авторські відступи й коментарі тощо.



- стискання прототексту (коли автор-«переписувач» не видаляє тематично значущі частини тексту-донора, а стисло їх переказує; у підсумку виникає новий текст, який може не містити жодного слова з вихідного тексту);
- ущільнення (конденсація) прототексту, наслідком якої може стати поява таких специфічних інтертекстуальних феноменів, як резюме, дайджест тощо [704, с.46-52].

Протилежним механізмом є *додавання*; за твердженнями Ж. Жанетта, воно включає:

- розширення прототексту (за рахунок додавання нових епізодів);
- посилення (подвоєння, потроєння прототексту за рахунок уведення описів, діалогів, відступів, деталей тощо),
- ампліфікація (зворотна конденсація) [704, с.53-55].

*Тематична транспозиція* передбачає трансформацію сенсу прототексту. Ж. Жанетт вказує на такі різновиди семантичних трансформацій: 1) прагматична транспозиція (модифікація подій, трансмотивація вчинків персонажів; 2) зміна часу й місця дії; 3) зміни, пов'язані з характеристикою дійових осіб (транссексуалізація, зміна національності, перенесення дійових осіб у нове соціальне середовище тощо); 4) найважливішою операцією, до якої часто сходяться всі інші, Ж. Жанетт вважає перенесення («transvalorisation»); 5) інші форми (живописна, музична транспозиція, бриколаж тощо).

Враховуючи описані Ж. Жанеттом механізми, спираючись на матеріал українського письменства 1920-х років, беремо до уваги такі форми гіперінтертекстуальності (різновиди транспозиції), як парафраз, вільний переклад, переспів, варіації на тему претексту, міжродові транспозиції.

**Парафраз**<sup>21</sup>. Першим різновидом транспозиції є парафраз (від грец. *παράφρασις* – опис, виклад)<sup>22</sup>. Витоки цього поняття сягають доби Античності. За твердженням З. Теучеж, уперше його згадував у 1 ст. до н.е. Квінтіліан; невдовзі парафраз привернув увагу риториків, які зацікавилися «видозмінами одного й того ж змісту, співвіднесеними зі сферою інтерпретації, наслідування, вторинного відображення сенсів, форм, образів» [555, с.3]. У риторичі парафраз є «важливим ораторським прийомом,

<sup>21</sup> Інші варіанти терміну – парафраза, парафразис. Н.Фатеева у своїй класифікації маркує ці явища за допомогою терміну «інтертекстуальний переказ».

<sup>22</sup> Деякі лінгвісти (Л. Грехнева, В. Соловійова, В. Єлізарова та ін.) вважають «парафраз» і «перифраз» термінологічними синонімами (цей підхід відображений у словниках Д. Ушакова, С. Ожегова, О. Ахманова, Ю. Караулова), утім цього робити не варто, адже названі поняття позначають різні мовні явища. За А. Ткаченком, парафраз – переказ твору або чужих думок іншими словами, іноді скорочено або розширено; а перифраз – розгорнута метонімія [563, с. 293].

засобом творення піднесеного стилю й прикрашання промови» [555, с.7]. У добу Середньовіччя значну роль відводили перифразу в тлумаченнях Біблії. Із плином часу термін набував нових конотацій: «парафраз» розглядали як тенденційний виклад оригіналу, віршований переказ прозового твору тощо. З. Теучеж констатує: «Поняття парафрази первісно зіставлялося з виявленням вторинних трактовок. Із парафразою пов'язували зміни за наявності певної незмінної смислової зони. Такий підхід зумовив дуже широке трактування терміну “парафрази” в загальнокультурному значенні. Він став застосовуватися як універсальне позначення широкого діапазону перетворень, від переказу змісту літературних творів до творення інструментальних концертних п'єс, що ґрунтуються на темах відомих музичних творів» [555, с.3].

Нині поняття «парафраз» стало об'єктом активного вивчення в лінгвістиці. М. Сабліна визначає його «як наслідок переказування чужого висловлювання, тобто відтворення змісту “чужого” тексту словами автора тексту-реципієнта» [453, с.50]. У концепції З. Теучеж, П. – «наслідок моделювання вторинного висловлювання на основі часткового перетворення смислу опорного (первинного) висловлювання» [555, с.5]; «вторинне висловлювання, що відтворює сенс попереднього висловлювання відповідно до комунікативної установки на пояснення, уточнення й акцентування інформації загалом чи окремих її смислових компонентів» [555, с.10]. В. Москвін розглядає парафраз як фігуру інтертексту, сенс якої «полягає в зміні лексичного складу усталеного висловлювання чи тексту» [352, с.118]. Зазвичай у лінгвістиці головною одиницею парафразування вважається речення.

У літературознавстві парафраза тлумачиться як «інтертекстуальний прийом, скорочений чи розширений переказ своїми словами чужих думок. (...) Він може бути стилістичною фігурою, *окремим жанром*» [303, с.183-184]. Вартою уваги видається дефініція М. Шкондирової, яка спробувала синтезувати лінгвістичний і літературознавчий підходи. На думку дослідниці, найбільш релевантним може бути пояснення парафразу як «мовного та лінгвокультурологічного феномену, системи методів творчого (діалогічного, іноді неминуче конфліктного) переказу архетипічної історії з компромісним збереженням зовнішньої форми й актуалізацією внутрішнього змісту» [668, с.4]. У літературознавчих словниках та енциклопедіях згадані два типи парафразу: адаптований виклад міфологічного чи літературного тексту в скороченій формі (наприклад, «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле в стислому переказі І. Сидоренко; перекази «1001 ночі», «Дон Кіхота» М. де Сервантеса, «Робінзона Крузо» Д. Дефо тощо) й перенесення прозового тексту, наприклад, із ритмізованої прози Святого Письма на терени лі-

рики (Т. Шевченко «Ісайя. Глава 35», Леся Українка «Невольницькі пісні», Б. Кравців «Книга пісень») [305, с.521]. У цій студії міжжанрові переходи визначаються як окремий різновид транспозицій.

М. Шкондирова пропонує розрізнити дві форми парафразування: 1) парафраза-переказ (коректне розширення сакрального<sup>23</sup> першоджерела), що не виходить за межі християнського контексту; 2) парафраза-трансформація (інверсія), що виводить мовну особистість за межі релігійної реальності, відображеної у відповідній мовній практиці [668, с.7]. Парафраза-переказ дослідниця сприймає як «порівняно прогнозований текст, який може вирізнятися стилістичною своєрідністю й вираженим особистісним (авторським) началом, але при цьому відповідати і євангельським подіям, і (це, напевне, головний критерій) оцінці подій, що вирізняє Євангелія. Цей тип тексту справді близький до переказу». Натомість парафраза-трансформація – це «непередбачуваний текст, який також підтверджує, що євангельська оповідь продовжує залишатися значимою. Але методи звернення до першоджерела тут інші, на перший план виступає прагнення акцентувати увагу на відсутніх у каноні смислах, на деконструкції стійкої релігійної картини світу» [668, с.10-11]. У парафразі-трансформації може відбуватися заміна оповідного центру, інколи з'являється певна фамільярність оповідної манери, мовлення модернізується тощо.

В українському письменстві 1920-х років парафраза – явище доволі поширене, однак помітна характерна тенденція – зазвичай письменники вдаються не до «парафраз-переказів», а до «парафраз-трансформацій» (до цієї групи належать, наприклад, поема М. Рильського «Марина», поема В. Поліщука «Онан» і його ж оповідання «Любов Амана» тощо<sup>24</sup>).

У межах транспозиції разом із парафразом позиціонуються такі явища, як вільний переклад, переспів, варіації на тему претексту<sup>25</sup>. За Ю. Ковалівим, «**вільний переклад** – різновид перекладу, який, на відміну від точного та буквального, спрямований на приблизну трансформацію тексту, написаного чужою мовою, наближає реципієнта до ідейно-естетичної атмосфери, у якій жив автор. В.п. застосовувався у літературній практиці минулого поруч із переспівами та переробками» [302, с.186]. В українській літературі 1920-х років приклади вільного переказу трапляються рідше,

<sup>23</sup> З такою ж певністю можемо говорити про будь-який вихідний текст.

<sup>24</sup> Предметніша розмова про ці парафрази буде представлена в наступних розділах цієї студії.

<sup>25</sup> Окремі дослідники до кола явищ гіпертексту зараховують і переклад. Утім це видається не зовсім доречним, адже за своєю суттю переклад передбачає не міжтекстові реляції, а своєрідне «перекодування» тексту іншою мовою.

аніж у ХІХ ст., коли ставлення до перекладацької праці було вільним, і переклади, переспіви, варіації фактично не розрізнялися, однак і в ХХ ст. перекладачі-поети нерідко вдавалися до перекладу як форми творчої співпраці автора й перекладача. Для прикладу можемо звернутися до поезії **М. Зерова «Єгипет»**. У збірці «Камена» (1924) вона має підзаголовок «На мотив І. Буніна» [187, с.14], натомість у сучасному двотомнику твір поміщений у розділі «Переклади». Аби з'ясувати, котра з двох дефініцій правильна, звернемося безпосередньо до творів.

**Іван Бунін «Єгипет»**

Ра-Озирис, владыка дня и света,  
Хвала тебе! Я, бог пустыни, Сет,  
Горжусь врагом: ты, побеждая Сета,  
В его стране царил пять тысяч лет.

Ты славен был, твоя ладья воспета  
Была стократ. Но за ладьей вослед  
Шел бог пустынь, бог древнего завета –  
И вот, о Ра, плоды твоих побед:

Безносый сфинкс среди полей Гизеха,  
Ленивый Нил да глыбы пирамид,  
Руины Фив, где гулко бродит эхо,

Да письменна в куски разбитых плит,  
Да обелиск в блестящей политуре,  
Да пыль песков на пламенной лазури.

**Микола Зеров «Єгипет»**

Джерело дня і владарю богів,  
Амоне-Ра! Я – Сет, я бог пустині.  
Мій славний вороже! В моїй країні  
Ти панував десятками віків.

І човен твій в глибокім небі плыв,  
І фіміям тобі куривсь в долині.  
А я дививсь, я йшов... І де, де нині  
Той „незатертий слід» твоїх трудів?

Безносий Сфінкс в околиці Мемфісу,  
Могутніх статуї вищерблені риси,  
Дрімливий Ніл, окрадений Луксор...

Та обелиск в розпеченій блакиті...  
Та на червоній вивітреній плиті  
Герогліфів плутаний узор...

На змістовому й формальному рівнях твори І. Буніна й М. Зерова близькі (помітні перегуки в образній системі, обидва є сонетами, написаними п'ятистоповим ямбом тощо), однак ця близькість не означає тотожність. Застосовуючи термінологію Ж. Жанетта, можемо вказати на те, що український поет вдається і до формальної («переклад» із російської на українську мову), і до тематичної транспозиції (заміна окремих семантично значимих деталей), найвиразнішими є такі трансформації прототексту:

1) у творі І. Буніна фігурує Ра-Озіріс, а в М. Зерова – Амон-Ра; український варіант здається доречнішим, адже в єгипетські міфології часів Нового царства бог сонця мав подвійне ім'я Амон-Ра; утім, коментатори бунінської поезії наполягають, що культ Озіріса (у давньоєгипетській міфології він був богом вмираючої й воскресаючої природи; сином землі й неба) згодом зблизився з культом Ра [67, с.596]; тож бунінська алюзія також не може вважатися помилковою;

2) у М. Зерова Амон-Ра – «джерело дня» й «владар богів», в І. Буніна Ра-Озіріс – «владыка дня и света»;

3) М. Зеров, як і І. Бунін, свій вільний переспів позиціонує як сонет, однак з іншою системою римування (у прототексті два катрени ув'язані перехресним римуванням, у М. Зерова – кільцевим; два терцети в І. Буніна римуються за схемою АБАБВВ, у М. Зерова схема інша – ААБВВВ);

4) М. Зеров ігнорує бунінську аллюзію на старозавітні мотиви («Но за ладьей вослед / Шел бог пустынь, бог древнего завета»);

5) український неокласик кілька разів вдається до перифрази: «поля Гизеха» перетворюються на «околиці Мемфісу», «Руїни Фив» – на «окрадений Луксор» тощо.

Не беручи до уваги решту дрібніших відмінностей, можемо констатувати, що твір М. Зерова являє собою вільний переклад прототексту – форму, яка зберігає тісніший зв'язок із вихідним твором, порівняно з переспівом і варіацією (твором за мотивами прототексту).

**Переспів.** В українському літературознавстві нині немає єдиного погляду на переспів як форму міжтекстових зв'язків. Найпомітніше заявили про себе дві течії. *Першу (зближення / протиставлення переспіву й пародії)* можна репрезентувати, покликаючись на статтю Н. Віннікової. Дослідниця констатує: «Переспів як жанр *дуже близький до пародії* за формою, хоча за змістом абсолютно різниться. Так, якщо, наприклад, у пародії об'єктом висміювання є пародійований твір, то в переспіві він не висміюється. Натомість за його допомогою *критикується* певне соціально-політичне явище. Така відмінність, здавалося б, чітко показує, що переспів і пародія – різні жанри, але через їхню формальну подібність переспів, як і раніше, часто вважають різновидом пародії» [80]. За твердженням дослідниці, переспів може мати будь-яку форму (не лише поетичну); «зазвичай переспівом називають *комічний літературний жанр*, у якому для сатиричного, рідше гумористичного опису явищ сучасної дійсності автори використовують різко невідповідні їм літературні форми, запозичені з популярних, класичних творів» [80]. Для обґрунтування власної концепції авторка покликається на розвідки А. Макарян («Пародія, переспів, стилізація»), В. Новікова («Літературна пародія і її жанрові різновиди», «Книга про пародію»). Останній дослідник називає переспів формою пародії – разом із бурлеском і травестією. Намагаючись встановити чітку розрізнявальну межу між переспівом і пародією, Н. Віннікова зазначає: «У переспіві, по-перше, представлений образ стилю конкретного твору, при чому стилю як об'єктивної мовної даності, що припускає включення на рівних правах як стилістично нейтрального загальнолітературного

матеріалу, так й індивідуальних мовних компонентів стильоутворюючого характеру. По-друге, у переспіві не здійснюється гіперболізація. Потрібний контраст досягається внаслідок негіперболічної зміни, довільного поєднання двох стилістичних систем. Віднесеність твору до жанру переспіву може бути встановлена за умови відповідності двох його суміжних рівнів тим же структурним рівням об'єкта» [80].

Друга течія експлікує «переспів» через його зв'язок із поняттям «інтертекстуальний переклад». Ю. Ковалів пропонує таку дефініцію: «Переспів – різновид інтертексту, *twip*, написаний за певними мотивами, з елементами наслідування стилістики, образної системи, композиції першоджерела, на відміну від пародії *не має на меті комічної чи сатиричної його переробки*. П. притаманний фольклору, художній літературі, вважається проміжним стосовно перекладу й переробки» [333, с.202]. У «Літературознавчому словнику-довіднику» переспів презентований як «*вірш*, написаний за мотивами поетичного твору іншого автора, з елементами наслідування версифікаційних елементів, наближений до перекладу, але відмінний від нього за відсутністю еквіритмічності» [305, с.546]. На думку О. Рихло, ключовою ознакою переспіву є «перенесення дії на рідний культурний ґрунт» [440, с.165]. У «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» для позначення таких явищ застосовується термін «переробка-онаціональнення» (значно ширший, аніж «переспів»).

Прикладом переспіву-онаціональнення в українському письменстві 1920-х років є «авторизований переклад» УЖ'ем поезії О. Пушкіна «Наступ зими» (прототекст – фрагмент із роману «Євгеній Онегін»):

Зима!.. Крестьянин, торжествуя,  
На дровнях обновляет путь;  
Его лошадка, снег почуя,  
Плетется рысью как-нибудь;  
Бразды пушистые взрывая,  
Летит кибитка удалая;  
Ямщик сидит на облучке  
В тулупе, в красном кушаке.  
Вот бегают дворовый мальчик,  
В салазки жучку посадив,  
Себя в коня преобразив;  
Шалун уж отморозил пальчик:  
Ему и больно и смешно,  
А мать грозит ему в окно.

Зима. Яка для дядька розкіш  
Наорювати на санках!  
І шапа бадьориться трошки,  
На сніговий ступивши шлях.  
В снігу купаючись, як в милі,  
Пани у три-конь полетіли,  
Над гривами свистить батіг.  
Рипить під полозками сніг.  
Хлопчак ганяє коло хати,  
Сам застрігнися за коня, –  
В гринджоли посадив шеня.  
З вікна уже свариться мати.  
Йому і холодно і сміх –  
По самі вуха вбрався в сніг.

Замість характерних для російської мови лексем «крестьянин», «дровни», «кибитка», «ямщик на облучке», «дворовый мальчик» / «шалун», «са-

лазки» тощо перекладач застосовує українізовані відповідники: «санки», «у три-конь», «хлопчак», «гринджоли»; прикметно, що разом із загально-мовними лексемами трапляються стилістично марковані, знижені – «дядько», «наорювати», «шкапа», «в снігу купаючись, як в милі», «по самі вуха вбрався в сніг» [427, с.44].

Ще далі від прототексту по вісі трансформації віддаляється явище, яке Н. Фатеева позначає терміном «**варіації на тему претексту**», зазначаючи: «Варіації на тему певного твору, коли його рядок чи кілька рядків стають імпульсом розгортання нового тексту, виносять на поверхню те, що у вихідному тексті, котрий задає тему, “відкрилися чіткі формули, придатні для різних тематичних вимірів” (...) Якщо при “переказуванні” запозичується головна “думка” вірця, яка по-новому розробляється у власному тексті, то у випадку варіації експлуатується або стиль, або певний художній “макет” (Ю. Тинянов), який стає зручним тлом для розгортання нового смислового виміру віднайдені попередником теми» [596, с.144]. В українському письменстві 1920-х для ілюстрації цього різновиду транспозиції чи не найкраще надаються поезія М. Рильського «Пам’ятник» (із збірки «Гомін і відгомін»), а також лірична мініатюра В. Поліщука «Я».

Перший твір має за прототекст оду Горація «До Мельпомени» (III, 30) (у функції інтерпретанти може бути залучений переспів О. Пушкіна «Я памятник себе воздвиг нерукотворный»). Якщо Горацій у прототексті висловлює впевненість, що його твори залишать тривкий слід у душі читачів («Мій пам’ятник стоїть триваліший від міді. / Піднісся він чолом над царські піраміди. / Його не сточить дощ уїдливий, гризький»). І далі: «Я не умру цілком: ества мого частина / Переживе мене, і від людських сердець / Приймайму хвалу» [189, с.297]); то М. Рильський, відштовхнувшись від претексту, одразу декларує, що його пам’ятник – «нетривалий – / Не з міді гордої, не з мармурових брил», а його «скупі слова», що «на папері стали, / Укріє завтра пил» [432, с.288]. Ліричний герой неокласика, на противагу до давнього римлянина, свідомого свого хисту й заслуг, вдається до свідомого приниження себе як митця, якому «ні сили віщої не дарувала доля, / Ні слави славної мені не прирекла, / І час мене змете, як сохле листя з поля, / Мов крихти зо стола»), утім, він має виправдання («зате в житті ні разу / Неправді не служив!»). Якщо М. Рильський застосовує «варіацію від протилежного», то В. Поліщук у поезії «Я» спирається на діалог / відштовхування. У поезії М. Лермонтова твердження «*Нет, я не Байрон, я другой, / Еще неведомый избранник*» супроводжується зіставленням (поет також є вигнанцем-мандрівником, лише «с русскою душой»); В. Поліщук із висоти «пролетарської» поезії спершу декларує власну окремішність, а

то й винятковість: «*Ні, я не Уїтмен, / Новий я, ще незнаний, / Що бунтом полоснув між хвилями знамен. / Я духом розійшовсь і втілювався між вами, / Щоб людський дух, ширяючи пророчими вітрами / До сонця всіх доніс, коли настане день*» [410, с.70], однак згодом визнає духовну спорідненість («*Ні, я не Уїтмен, / Хоч, як і він, веселий...*»). У поезії М. Лермонтова панує елегантний настрій, В. Поліщук натомість декларує сонячний оптимізм «робочої України», яка упевнено крокує у світле майбуття.

**Міжродові транспозиції.** У художній літературі трансформація прототексту (гіпотексту за Ж. Жанеттом) може супроводжуватися міжродовими переходами, коли ліричний твір трансформується в епічний, епічний – у ліричний, ліро-епічний – в епічний тощо. Одним із поширених явищ цього ряду є трансформації епічних, ліричних і ліро-епічних творів у драматичні. Традиційно його називають інсценізацією. За Ю. Ковалівим, «інсценізація, або інсценівка (лат. in: на і scaena: сцена), – міжродова переробка літературного твору (прозового, поетичного) для використання його на театральній сцені або для радіо- чи телевізії» [302, с.426]. Ключова характеристика цього явища (прив'язка до потреб сцени, радіо, телебачення) позиціонує його як феномен інтермедіальний, а не інтертекстуальний. Аби повернутися в дослідницьку площину інтертекстуальності, видається за доречне розрізняти інсценізації й міжродові транспозиції<sup>26</sup>. При цьому критеріями розмежування можуть бути: 1) авторство переробки (режисер / письменник); 2) характер отриманого творчого артефакту (театральна постановка / новий літературний твір).

Інсценізація має на меті пристосувати певний (епічний, ліричний, ліро-епічний твір) до потреб сцени. Як зазначає С. Хороб, «*інсценізація – це не драма, яку викроїли з прози, а сценічний аналог роману, повісті, новел, що відображають у собі їх поетику. З цього боку тут повинно йтися про категорію сценічності. Бо сцена ширша від самої драми*» [622, с.134]. Слушними видаються міркування літературознавця про те, що «естетичне питання інсценізації полягає головним чином у тому, як зробити її завершеним, спроможним до самостійного життя художнім цілим. Сам процес інсценізації не варто зводити до відбору і сюжетного об'єднання драматичних сцен без урахування складнішої поетикальної структури роману, повісті, віршованого твору, де драматичний елемент необхідно співвідносити з епічним чи ліричним. Театральне втілення мусить конче враховувати ці

<sup>26</sup> Скажімо, перетворення епічного твору на драматичний можна назвати епо-драматичною транспозицією, ліричного на драматичний – ліро-драматичною транспозицією. У цій терміносполуді на першому місці вказана родова приналежність прототексту, на другому – метатексту.



співвідношення й, так або інакше, їх сценічно компенсувати» [622, с.136]. На думку Н. Кукурузи, «інсценізація прози розширює межі театральності, сприяє тотальному сценічному оновленню. Варто звернути увагу на два основні смисли інсценізації: це, по-перше, переробка літературної першооснови на рівні тексту, перетворення його на літературний сценарій; по-друге, це практичне втілення цього сценарію засобами театру, тобто формування сценічної драматургії» [277, с.63].

Міжродова транспозиція (епо-драматична, ліро-драматична, ліро-епо-драматична) – це інтертекстуальний феномен. Її здійснює письменник (драматург); її наслідком є літературний твір, який може функціонувати самостійно (без постановки на театральній сцені). Рівень трансформації прототексту залежить від безпосередніх інтенцій «скриптора»<sup>27</sup>; в історії літератури відомі переробки, максимально близькі до тексту-донора й значно віддалені від нього (втручання в прототекст має концептуальний характер; метатекст за своїми естетичними кондиціями значно перевершує прототекст; прикладом такої міжродової транспозиції є, наприклад, п'єси В. Шекспіра). Якщо прототекст віддалений від метатексту значною часовою дистанцією, у процесі міжвидової транспозиції може відбуватися його «осучаснення», також можуть застосовуватися інші типи формальних і тематичних трансформацій. На відміну від драм, створених «за мотивами» певного претексту, твір, який з'явився внаслідок міжвидової транспозиції, зберігає зв'язок із проблематикою прототексту і його фабулою. Текстами-донорами можуть бути як класичні (хрестоматійні) твори (скажімо, Святе Письмо, апокрифи, житія, романи класиків світової літератури тощо), так і твори маловідомих авторів (які після переробки здобувають нове творче життя).

На українських теренах міжродові транспозиції й інсценізації з'явилися в давній літературі (більшість давніх драм була переробками біблійних фабул); проте особливого поширення вони набули в другій половині ХІХ століття у зв'язку з появою професійного українського театру (особливо плідним у цьому плані був М. Старицький). На початок 1920-х років припадає нова хвиля уваги до інсценізацій і драматичних переробок епічних, ліричних, ліро-епічних прототекстів. До цього спричинився «репертуарний голод»: в умовах значної активізації театального життя режисери одностайно скаржилися на недостатність репертуару. Професійні й аматорські трупи для розв'язання цієї проблеми часто вдавалися до осучаснених переробок творів вітчизняних та зарубіжних авторів; інколи прототекст зазнавав профанації (зокрема в агітках). Коло тогочасних інсценізацій дуже широке, у ньому розрізняємо переробки:

<sup>27</sup> Ним може бути інший письменник або автор прототексту.

1) поезій (11 березня 1919 р. «Молодий театр» показав глядачам «Шевченківську виставу», яка містила ескізи начерки за творами Кобзаря «Великий льох», «Єретик» (за афішою – «Іван Гус»), «І небо невмите...», «На Великдень, на соломі...», «Не спалося, а ніч, як море...», «У неділеньку та ранесеньку...»; у 1921 р. навчально-експериментальний театр «Центростудія» представив глядачам композицію «Перший будинок нового світу», до якої увійшли вірші П. Тичини, В. Еллана, М. Семенка та ін.);

2) ліро-епічних творів (Курбасова інтерпретація Шевченкових «Гайдамаків»; у театрі ім. І. Франка Г. Юра поставив музично-сценічні інтерпретації Шевченкових поем «Сон», «Лелія», «Великий льох», «Єретик», «Гайдамаки», поеми І. Франка «Похорон»; на сцені Київського театру «Каменяр» ішли «Гайдамаки», «Мойсей» і «Каменярі» І. Франка);

3) епічних творів (оповідань, новел, повістей, романів): наприклад, у «Березолі» в 1923 р. інсценізували «Джиммі Хіггінса» (за романом Е. Сінклера); у театрі ім. І. Франка здійснили сценічні інтерпретації творів Л. Андрєєва «Мисль» (1922), Е. Сінклера «Самуель-шукач» (1925), Г. Бергстедта «День святого Йоргена» (1925), Я. Гашека «Пригоди бравого солдата Швейка» (1928), «Заколот» Д. Фурманова (1928). Помітним явищем тогочасного театрального життя були постановки творів І. Еренбурга, Р. Роллана, В. Гюго («Собор Паризької Богоматері»), Е. Сінклера («Мене звуть теслею»), Ю. Либединського («Тиждень») тощо. Ці інсценізації стали цікавими фактами театрального життя, однак нині щось про них дізнатися можна лише зі спогадів театральних діячів (режисерів, акторів, рецензентів). Явищами літературного життя тексти цих інсценізацій не стали.

У межах міждодових транспозицій у літературі 1920-х років можна розглядати драми К. Кошевського (за мотивами повісті «Fata morgana» М. Коцюбинського), В. Суходольського («Сорочинський ярмарок»), М. Рильського й І. Барабаша («Тарас Бульба»), Л. Пахаревського («Захар Беркут»). Найрезультативнішим у цій царині був Я. Мамонтов. Й. Кисельов згадує такі переробки драматурга, як «Фата моргана», «Хо», «У тієї Катерини», «Гайдамаки», «Чернець», «Сава Чалий», «Кармелюк», «Турбаї» (за повістю В. Юрезанського «Зникле село»), «Золотий обруч» (за повістю І. Франка «Захар Беркут»), «Мікаель Демарк» [225, с.75]. За твердженням Л. Барабан, «інсценізації»<sup>28</sup> Я. Мамонтовим творів Т. Шевченка, М. Коцюбинського, І. Франка та О. Кобилянської різнилися тим, що – на відміну від створення п'єси “за мотивами” – (вони) здебільшого мають лише відносну художню самостійність. Митець у них орієнтується на відтворення осно-

<sup>28</sup> Дослідниця застосовує традиційну термінологію. У цій студії вказані твори кваліфікуються як міжвидові транспозиції.

ви ідейного змісту чи сюжету, або стилю першоджерела та водночас сам творчо добудовує подальше ідейно-тематичне розгалуження» [209, с.384]. О. Кисіль твердив, що Я. Мамонтов більше зробив для театру пристосуванням прози до сцени, аніж своїми оригінальними драмами й комедіями [209, с.377]. Звісно, із цим твердженням можна сперечатися, адже критик вочевидь недооцінює вартість оригінального драматургічного доробку митця, однак роль його драматичних переробок також доволі значна.

У 1923 р. драматург створив психологічну драму «У тієї Катерини» за однойменною баладою Т. Шевченка; у наступному – психологічну драму «Чернець» (за однойменною поемою Кобзаря). Як вказує Л. Барабан, «в обох п'єсах при типологічному зіставленні видно, що Я. Мамонтов використовував лиш окремі колізії, а деякі частини взяв з інших поетичних мініатюр, таких, як “У неділеньку святую”, “Заступила чорная хмара”, “Швачка” (це для “Ченця”), а для “У тієї Катерини” наскрізно пройшов шедевр “Садок вишневий коло хати”» [209, с.384]. Докладний аналіз цих творів репрезентований у статті М. Гнатюк [104], тому тут немає сенсу його дублювати. Прототекстом драми Я. Мамонтова «До третіх півнів» є оповідання П. Лісового «В революцію»; відомі також переробки творів М. Коцюбинського («Хо», «Фата моргана»), прози А. Головка. Лібрето за «Гайдамаками» Т. Шевченка Я. Мамонтову не вдалося завершити, так само, як і драму за новелою М. Коцюбинського «Що записано в книгу життя» [209, с.388].

Для ілюстрації інтертекстуального характеру міжвидових транспозицій можна взяти п'єсу Я. Мамонтова «Республіка на колесах» (1927 р.). Її прототекстом було оповідання О. Слісаренка «Президент Кислокапустянської республіки» (1925). Твір Я. Мамонтова з оповіданням О. Слісаренка споріднює: 1) центральна тема (відображення історичних подій в Україні 1919 р., зокрема створення карликових «республік»); 2) поєднання іронії й сатири в характеристиці змальованих подій і дійових осіб; 3) ключові фабульні вузли (прибуття ревшелону, мітинг, «вибори» президента, проголошення «республіки», загроза з боку сусідньої більшовицької «республіки», «міждержавні переговори», втеча делегатів, засідання «революційного уряду», втеча «президента», встановлення в селі радянської влади). Однак Я. Мамонтов не копіює прототекст, змінюючи епічний «код» на драматичний, а творчо його опрацьовує. Відмінності прототексту й метатексту помітні вже в заголовках. О. Слісаренко назвав своє оповідання «Президент Кислокапустянської республіки»; первісна назва трагікомедії Я. Мамонтова – «Бузанівський лицедій» – структурно подібна до заголовка прототексту (фіксує увагу на постаті головного героя й назві «республіки»); в

остаточному варіанті заголовка зв'язок із прототекстом зберігається завдяки застосуванню концепту «республіка». У прототексті сміховий (карнавальний) «код» моделюється за допомогою поєднання понять «президент», «республіка» з кислотою капостою, у першому варіанті метатекстового заголовка – завдяки лексемі «лицедій».

Другий блок відмінностей пов'язаний із топонімікою. Назви двох сусідніх сіл в оповіданні О. Слісаренка відображають два ідейні підходи: Кислокапустянка – вигаданий топонім, акцент на «зниженій» семантиці, комічності поєднання кислоти капусти з республікою; сусіднє село, у якому захопив владу матрос Хведорець, має назву Зелений Яр. В Україні нині існує 11 топонімів із такою назвою (можливо, у 1920-х років їх було менше, але це непринципово). Напрошується висновок про те, що прозаїк обрав цей топонім з огляду на його «типовість»<sup>29</sup>. Я. Мамонтов у своїй драмі застосовує інші топоніми, не менш колоритні й промовисті. На карті України колись існувало село Бузанівка, був і залізничний маршрут Харцизьк – Бузанівка (нині – Мишино). Згадується цей топонім і в історії українського дореволюційного робітничого руху (відомо, що 19 липня 1915 р. мобілізовані металісти з Макіївки на станції Бузанівка відмовились сідати у вагони; почався стихійний мітинг, яким керував робітник шахти «Софія» К. Єфремов. Поліція жорстоко придушила повстання, було вбито 13, поранено 17 осіб). Однак Бузанівку з трагікомедії Я. Мамонтова не варто ототожнювати з реальним топонімом, ця назва взята завдяки промовистим асоціаціям із лексемою «буза»<sup>30</sup>. В українській літературі 1920-х років це слово фігурує у творах М. Хвильового, М. Івченка, Є. Плужника, утім, найвиразніше воно прозвучало в комедіях М. Куліша «Зона» й «Закут». Прикметно, що ця вульгарно-розмовна лексема фігурує найчастіше у мовленні партійців або представників їх найближчого оточення. Наприклад, у трагікомедії М. Куліша «Закут» в епізоді, коли партієць Брус намагається заспокоїти нетверезого опонента, закликаючи його «не бузити», у відповідь лунає репліка: «Овчар. Я бузю, ти бузиш, він бузить. Ми бузимо, ви бузите, вони бузять. Поїхали в Крим до татар відпочивати, стали пити бузу і зробили з того епохальне слово. Я бузю, ти бузиш, він бузить. Про-

<sup>29</sup> Таких клаптикових «радянських республік» в Україні наприкінці громадянської війни було немало; із плином часу вони з реального життя перемандрували на сторінки художніх творів, до прикладу можемо згадати «Думу про Британку» Ю. Яновського.

<sup>30</sup> Традиційна семантика (за «Словником української мови»): 1) безалкогольний кисло-солодкий напій кочових тюрків Середньої Азії (зазвичай виготовляється шляхом кип'ятіння пшона у воді упродовж трьох годин, отриману після кип'ятіння й наступного охолодження рідину, без фільтрації, піддають процесу ферментації); 2) вульг. бешкет, безладдя, скандал; сварка, безпорядок, бунт.

тесту-ю!» [279, с.375]. Можна припустити, що Я. Мамонтов, обираючи топонім: 1) прагнув іронічно обіграти модне на той час слівце; 2) безумовно, брав до уваги притаманну йому семантику бунту, безпорядку; 3) натякав на прототекст, адже буза й кисла капуста утворюються внаслідок бродіння (що прозоро асоціюється з тогочасною революційною атмосферою). Сусіднє селище Я. Мамонтов називає Таранівкою<sup>31</sup>. Якщо топонім Зелений Яр (через асоціативний зв'язок із Холодним Яром) може викликати у свідомості реципієнта неоднозначні асоціації, то Таранівка (асоціативний ряд: тараня, худа висока людина, таран) має більш «революційний» відтінок.

Значні зміни в метатексті Я. Мамонтова відбулися також в образній системі. Якщо в прототексті О. Слісаренка були задіяні 7 дійових осіб (головні: Голомозий, Швайка, другорядні: телеграфіст Векленко, селянин Микола Жеребенко, матрос Федорець, епізодичні: сторож, товариш телеграфіста; в оповідній частині фігурують неперсоніфіковані образи автора й «історика», який оцінює достовірність описаних подій); то в драмі Я. Мамонтова у вступній ремарці згадані 17 найменованих дійових осіб, а також численні представники «народу» – солдати, солдатки, незаможники.

Окремі персонажі Я. Мамонтова дублюють героїв О. Слісаренка:

– Ясько Голомозий (якого так і не «проїзвели на прапорщика на хронті») перетворився на армійського прапорщика Андрія Кириловича Дудку; сюжетні функції й психологічна характеристика персонажів подібні: обоє амбітні, однак не здатні до рішучих дій; у вирішальний момент утікають, полишаючи «президентський» пост; обоє у мовленні застосовують лайку, а в поведінці – рукоприкладство й погрози насиллям; відмінності: Ясько – син місцевого крамаря Ярофія Махтодовича, Дудка – чужинець, заброда; семантика антропонімів різна: ім'я Ясько працює на «знижену» характеристику персонажа, антропонім Андрій Кирилович підкреслює позірну «серйозність» претендента на владу, яка виявляється оманливою. Прізвище Голомозий асоціюється із січової традицією й завдяки цьому виводить реципієнта на проблематику анархічності українського менталітету. Прізвище Дудка – типовий український антропонім, можливий асоціативний ряд: дудка, гамір, «багато галасу знічев'я»;

– дядько Максим із трагікомедії Я. Мамонтова частково подібний до Максюті Максютювича Швайки (оповідача, колишнього члена Кислокапустянського уряду й сенатора); обоє – звичайні селяни, які виявляються випадково втягнутими у вир «історичних» подій, за першої ж нагоди обоє приєднуються до більшовиків;

<sup>31</sup> В Україні (у Зміївському районі Харківської області) існує село з такою назвою. Однак топоніміку трагікомедії Я. Мамонтова не варто ототожнювати з реальною.

– телеграфіст Векленко – телеграфіст Іван Іванович Кудалов; персонаж Я. Мамонтова виразніший, шаржований;

– матрос Хведорець і Сашко Завірюха дуже подібні (схильність до лайки, бійки, авантюризму й авторитарності), однак персонаж Я. Мамонтова чіткіше й виразніше індивідуалізований;

– Микола Жеребенко – Йосип Карпович Печений, ця пара персонажів поєднана умовно (Жеребенко в оповіданні Я. Мамонтова майже не індивідуалізований, у цьому образі є риси, близькі й до Печеного, і до дядька Максима);

– функції Сторожа в оповіданні О.Слісаренка обмежуються однією передфінальною фразою («Шантрапа! – плюнув сторож і пішов до своєї сторожки»), натомість у драмі Я. Мамонтова цей образ «розростається», із невиразного абстрактного репрезентанта «голосу простого народу» перетворюється на порт-артурівського героя, георгіївського кавалера Кузьму Негоду;

– в оповіданні О. Слісаренка двічі згадана попівна («Це було за тих феєричних часів, коли директори банків висвячувалися на попів, волосні яриги робилися дипломатами, а *попівни* – *анархістками*» [522, с.107]; «Навіщо нам здалася попівна, що втекла з земгусаром» [522, с.109]); ця невиразна, мимохідь згадана постать у трагікомедії Я. Мамонтова перетворюється на комічну, але при цьому доволі харизматичну попівну Феньку, яка «ненавидить міщанство і вся горить: голова горить, серце горить і все горить» [323, с.220];

– згадка про священика в оповіданні «Президент Кислокапустянської республіки» стимулювала Я. Мамонтова створити епізодичний образ Феньчиного батька панотця Гервасія («Щирий попик. Молитесь за царя, за гетьмана, за що хочете. Дуже милий попик» [323, с.220]).

Окрім названих, у трагікомедії Я.Мамонтова задіяні персонажі, ніяк не пов'язані з прототекстом: Сенька Хапчук (антропонім є промовистим засобом характеристики); бузанівський комерсант Соломон Мерчик; старий панський лакей Архип Матвійович. Якщо в оповіданні О. Слісаренка усі герої – чоловіки, то в драмі Я.Мамонтова втримується відносний гендерний баланс: разом із Фенькою діють Харитина, народна вчителька Люся Пазунок, Явдоха, Оксюша, солдатки. Отож, можна зробити висновок, що твір Я. Мамонтова «густо заселений» персонажами; як і в оповіданні О. Слісаренка, вони репрезентують шаржовані суспільно-історичні типи, щоправда, виразніші і яскравіші.

Найпомітніші відмінності між прототекстом і метатекстом криються в царині композиції (що неминуче при перетворенні епічного тексту

на драматичний). У творі О. Слісаренка є образи оповідача Максюті Максютювича Швайки (через його свідчення репрезентована частина подій) та автора («безсторонньої людини», яка збрала «історичні матеріали» й пропонує їх читачам). Композиція оповідання «мозаїчна», текстова тканина зіткана з різностильових фрагментів (спогади Швайки, промова Яська Голомозого, «сумніви історика», «певність автора», лист Векленка до приятеля тощо), часова послідовність порушується.

Трагікомедія Я. Мамонтова композиційно традиційна. Тут немає ні оповідача, ні автора, події розгортаються в чіткій хронологічній послідовності. Свій твір автор поділив на 3 розділи, 12 яв (кожна ява-«одміна» має свій заголовок, за аналогією з епічними текстами). Перший містить експозицію (підготовка бузанівців до зустрічі з «революційним авангардом» прапорщика Дудки); застосовується прийом деталізації, сюжетного розширення. У другому розділі п'ята й шоста «одміни» дописані Я. Мамонтовим (завдяки цьому відбувається прирощення проблематики, яскраво продемонстровано поведінку нової влади – користолюбство, розпусту, грабунок, пияцтво); сьома й восьма «одміни» розширені, внесені деякі зміни (наприклад, в О. Слісаренка парламентарі їдуть у Зелений Яр потягом, а в Я. Мамонтова – на Максимовій бричці, адже «міністру транспортних шляхів» Кудалову не вдалося пустити ешелон). У третьому розділі додана 10 «одміна» («Bal peré з деякими несподіванками»); інші три яви містять доповнений і частково трансформований фабульний матеріал прототексту. Важливу роль у трагікомедії Я. Мамонтова відіграють ремарки. Традиційний перелік дійових осіб під впливом прототексту епізується; драматург пропонує увазі реципієнтів (читачів, театральних діячів) розлогу іронічну характеристику персонажів. Безпосередньо в тексті ремарки застосовуються для характеристики місця дії, вказівки на особливості поведінки персонажів.

Спіраючись на проведене дослідження, можна визначити трагікомедію Я. Мамонтова «Республіка на колесах» як епо-драматичну транспозицію, у якій збережені історичний колорит, центральна проблема, вузлові фабульні епізоди прототексту; творчий підхід драматурга виявився не лише в заміні «жанрового коду», а й у розширенні системи образів, їх чіткішій індивідуалізації, збагаченні проблематики, додаванні низки ситуацій, що органічно влітаються в запозичену фабулу. Під пером досвідченого драматурга прототекст (оповідання О. Слісаренка) перетворився на колоритну трагікомедію, яка мала сценічну історію в радянську добу і в незалежній Україні, а головне – яка фігурує в літературному процесі тієї доби як автономний твір.

**ПАРОДІЯ.** Від часу появи в VI ст. до н. е. пародія пройшла складний тривалий шлях розвитку. Не менш складним і заплутаним був процес її літературознавчої рецепції. У книжці «Палімпсести: література в другому ступені» Ж. Жанетт спробував узагальнити погляди науковців на пародію і прийшов до висновку, що цей термін зіставляють із різними літературними феноменами, що суттєво відрізняються один від одного.

Одним із перших до системного вивчення пародії звернувся російський літературознавець Ю. Тинянов<sup>32</sup>. У брошурі «Достоевський і Гоголь (до теорії пародії)» (1921), зосередивши увагу здебільшого на рецепції гоголівського стилю у творчості Ф. Достоевського, науковець висловлює принагідні міркування про художню специфіку пародії. Спираючись на зіставлення її зі стилізацією, дослідник констатує: «Стилізація близька до пародії. І та, й та живуть подвійним життям: за планом твору стоїть другий план, який стилізується чи пародіюється. Але в пародії обов'язкова нев'язка обох планів, зміщення їх (...) у стилізації цієї нев'язки немає, навпаки, існує відповідність обох планів: стилізуючого й стилізованого. Але все ж від стилізації до пародії – один крок; комічно мотивована чи підкреслена стилізація стає пародією» [556, с.9]. Важливим для інтерпретації пародії дослідник вважає поняття другого плану, що неминуче просвічує крізь її текстову тканину. Некомпетентний читач може не помічати його, тоді пародія втрачає свою художню своєрідність і сприймається як звичайний літературний твір. Принциповим для Ю. Тинянова є твердження про те, що «комізм зазвичай супроводжує пародію», але не є її визначальною прикметою [556, с.46]. Згодом ці тези були переосмислені й доповнені в статті «Про пародію». Підкреслюючи, що поширене в XIX ст. уявлення про пародію як комічний жанр посутньо звучує питання», адже сміхова стихія виявляється нехарактерною для значної частини пародій, Ю. Тинянов визнає конститутивною рисою жанру спрямованість на певний твір, що передбачає не лише зіставність певного твору з іншим, а й особливе її акцентування. Принциповими для подальших студій стали тези Ю. Тинянова про те, що пародія зіставляється не лише з конкретним літературним твором, а й із низкою творів, жанром чи літературним напрямом, а також про необхідність розрізняти *пародичність* і *пародійність*, тобто пародичну форму й пародійну функцію.

Студії Ю. Тинянова стимулювали інтерес дослідників до пародії, різних аспектів її побутування. Вагомий внесок у вивчення жанру здійснили М. Бахтін, М. Вербицька, Л. Гатчен, С. Дентіс, Ж. Жанетт, О. Морозов,

<sup>32</sup> Вважається, що концепція пародії Ю.Тинянова стала одним із каталізаторів, що сприяли появі теорії інтертекстуальності (див. матеріали першого розділу).



Р. Нич, В. Новіков, М. Поляков, В. Пропп, С. Ротермунд, М. Роуз, П. Рюмкопф, О. Фрейденберг; українську літературну пародію студіювали Н. Віннікова, Г. Нудьга, Д. Чижевський та ін. Однак, не зважаючи на активне дослідження пародії, нині в поглядах на цей інтертекстуальний феномен немає одностайності. Н. Віннікова констатує: «Різні точки зору щодо визначення пародії є наслідком неунормованості термінології та, певною мірою, недостатнього розроблення окремих питань теорії літератури, бо йдеться не лише про термін, а й про визначення його змісту. Більшості дефініцій бракує повноти й універсальності. Пародія трактується як “*рід сатиричної поезії*”, “*вид сатиричного викриття*”, “*жартівливе або насмішливе наслідування*”, “*комічне наслідування*”, “*сатиричний чи гумористичний твір*”, “*один із жанрів фольклору й сатиричної літератури*”, “*імітація творчої манери письменника*”, “*жанр сатирично-гумористичної літератури*” тощо» [83, с.9]. У наведеному міркуванні акцентовані дві важливі тези:

1) неоднозначність статусу пародії, адже, як слушно вказує Р. Нич, можна запропонувати щонайменше три можливих значення терміну: пародія як *жанр*, пародія як *спосіб стилізації*, пародія як *естетична категорія* [див. докл.: 370]; на пострадянському просторі під впливом російського літературознавства поширилося уявлення про пародію як жанр;

2) більшість дослідників сходиться на тому, що пародія органічно пов'язана зі сміховою стихією<sup>33</sup>. Ця традиція поширена в закордонних і вітчизняних студіях. Скажімо, російський літературознавець В. Новіков констатує: «Пародія – це *комічний образ художнього твору, стилю, жанру*» [372, с.5]. Український дослідник Г. Нудьга кваліфікує пародію як «*жанр гумористично-сатиричної літератури, що ґрунтується на комічному відтворенні змісту, стилю окремого твору чи всієї творчості письменника, або цілого літературного напрямку*» [376, с.25]. Упорядники «Літературознавчого словника-довідника» (1997) вважають її «одним із жанрів фольклору та художньої літератури, власне *гумористичним чи сатиричним твором, у якому імітується творча манера письменника задля осміяння її як невідповідної новим мистецьким запитам*» [305, с.536].

Ключовим для цієї студії є трактування пародії як інтертекстуального феномену. Варте уваги твердженням Н. Віннікової, що «літературна пародія є тим особливим жанром, у якому інтертекстуальний взаємозв'язок із попереднім художнім досвідом має вирішальне значення, а інтертекстуальний підхід визначає всю онтологію означеного предмета, який поза літературним контекстом існувати не може» [83, с.22-23]. Враховуючи ідеї Ж. Жанетта,

<sup>33</sup> Характер сміху (гумор, сатира, сарказм) може відрізнятися залежно від безпосередніх авторських інтенцій.

пародію варто інтерпретувати як форму гіперінтертекстуальності; однак базова модель французького дослідника потребує корегування: до цього класу інтертекстуальних феноменів відносяться лише власне пародія, а й та форма гіперінтертекстуальності, яку Ж. Жанетт кваліфікує як «шарж» (явище сатиричної імітації гіпертексту). У практиці аналізу конкретних літературних творів критерії розрізнення пародії й шаржу виявляються такими розмитим, що віднесення їх до різних груп видається непродуктивним.

Статус пародії як інтертекстуального феномену пов'язаний із тим, що вона покликається на вихідний текст і не мислиться поза зв'язком із ним. У цьому сенсі плідною видається ідея В. Новікова про розрізнення трьох планів пародійного тексту: *перший* – буквальный (пародія сприймається як звичайний літературний твір), *другий* – план об'єкта (ним може бути якийсь літературний твір, жанр, напрям), котрий «вибудовується у свідомості читачів із різним ступенем повноти – залежно від ерудиції й рівня іронічно-гумористичної інтуїції» [372, с.11]. Як слушно вказує дослідник, ні перший, ні другий план, ані зауважений Ю. Тиняновим факт «нев'язки» між ними не є вистачальними для характеристики цього явища.

За В. Новіковим, «пародія – не просто “двозначність”, вона володіє складним, багатозначним і конкретним третім планом, котрий є зіставленням першого й другого планів як цілого з цілим. Третій план – це міра того неповторного сенсу, який передається лише пародією й не передається жодними іншими засобами. Наше прочитання першого й другого плану – це зіставлення у свідомості першого й другого плану» [372, с.13]. У структурі пародійного твору співіснують різні форми інтертекстуальності: найперше – запозичення прийому; по-друге, паратекстуальні елементи (заголовки, епіграфи, присвяти), що виступають маркерами зв'язку з прототекстом; по-третє, цитати й алюзії; окремі пародійні твори за своєю структурою можуть нагадувати центони.

Опорним у цій студії є визначення пародії, запропоноване Н. Вінніковою: «Літературна пародія – жанр творів словесно-художньої творчості, один із видів вторинних текстів, який будується на контрастуванні того, що зображується (першого плану), із тим, що зображено (другого плану), та імітації об'єкта пародіювання (другого плану) – якого-небудь художнього твору (або його складників – образів, мотивів, сюжетів, тематики, ідейного змісту та ін.), манери, стилю, художніх прийомів письменника, жанру, літературного стилю, напряму тощо, з метою створення комічно-сатиричного образу об'єкта та його ідейно-емоційної оцінки й естетичної критики, що досягається різними засобами і прийомами. Літературна пародія “передражняє” не саму дійсність (реальні події, особи тощо), а її відобра-

ження в літературних творах, при цьому в тих самих формах, у яких воно було здійснене» [83, с.9-10]. Наведена дефініція й вказані визначальні властивості пародії дозволяють відрізнити її від суміжних явищ – стилізації, травестії, бурлеску, пастишу, переспіву, епіграми тощо.

Для побудови чіткої моделі гіперінтертекстуальності важливим є розрізнення «абсолютної» («чистої») пародії й «часткової» (текстів, що містять пародійні вкраплення). У таксономіях пародій ключовим може стати: 1) характер об'єкту висміювання (з огляду на цей критерій Г. Нудьга запропонував розрізнити п'ять типів пародій: на окремий твір письменника, на творчість окремого автора, спрямовані проти літературної школи, стилю, напряму, літературного угруповання, на групу письменників, котрі розробляють однакову тематику, на певний жанр [376, с.27]); 2) характер міжтекстової взаємодії й кількість претекстів: І. Позерт розрізняє три основні типи пародії: а) найпростіший (пародія зіставляється з одним текстом пародійованого автора; пародист зазвичай іде за вихідним текстом «слово в слово»); б) зіставлення тексту пародиста з пародійованим текстом ускладнюється залученням ще одного тексту пародійованого автора, часто відомішого читачеві; в) взаємодія текстів пародії й оригіналу ускладнюється внесенням «комунікативних фрагментів» третього автора, стиль якого не пародіюється, а стає засобом пародіювання [408] (третій автор може бути сучасником пародиста, а може бути віддаленим у часі; різновидами третього типу міжтекстової взаємодії в пародіях ХХ ст. є тексти з елементами переспівів).

В українській літературі 1920-х років пародія є поширеною формою гіперінтертекстуальності (за популярністю вона випереджає навіть транспозицію – 92 тексти). Потужним стимулом для її активізації стали гострі дискусії про шляхи розвитку української літератури, що точилися в другій половині 1920-х років. Як слушно зазначає Н. Віннікова, «у 1920-30-ті рр. з'явилося чимало пародій, які за змістом були або дружніми, схвальними відгуками на досягнення товаришів по перу, або ж мали на меті застерегти митців від хибних кроків та настроїв чи висміяти вади в індивідуальному стилі, надмірне захоплення окремими темами. Вагому роль у розвитку цього жанру в першій третині ХХ ст. відіграли періодичні видання, де друкувалися пародії. Так, у журналі “Червоний перець” (згодом – “Перець”) постійно діяла рубрика “Літературні пародії”, у “Металевих днях” була рубрика “Літературні пародії”, у “Плужанині” – “Весела сторінка”, а у “Плузі” – “Літературні пародії”, “Гумор, сатира, шаржі”, “Літературні шаржі, пародії та епіграми”, “Дружні пародії”. Загалом значна кількість літературних пародій на сторінках української періодики

впродовж усього ХХ ст. є свідченням непроминального інтересу до цього жанру» [83, с.18].

Упродовж 1920-х років у цій царині працювали представники більшості літературних угруповань: найактивніше – Остап Вишня<sup>34</sup> й Л. Первомайський<sup>35</sup>, В. Еллан<sup>36</sup>, Василь Чечвянський та Едвард Стріха; серед письменників, які принагідно зверталися до пародії, були й визнані майстри слова (М. Зеров, Ю. Меженко, Т. Осьмачка, М. Семенко О. Слісаренко<sup>37</sup>), й письменники «другого ряду»: В. Атаманюк<sup>38</sup>, Д. Бузько, Ю. Вухналь, Ю. Гедзь, Л. Достой, М. Кічура, О.Копровський, О. Метеорний (Ведмицький), В. Неф (Нагорський), П. Педа, О. Хазін, В. Ярошенко та ін.

Характеризуючи родожанрову своєрідність пародійних прототекстів, М. Шаповал відзначає, що «найчастіше пародіюється поезія, рідше проза, а от пародії на драму створюються надзвичайно рідко» [656, с.157]. Ця закономірність є релевантною і для українського письменства 1920-х. Драматургія в цьому масиві представлена лише трьома пародійними переробками Остапа Вишні («Запорожець за Дунаєм», «Коли народ визволивсь» за Я. Мамонтовим, «Сни землі» за М. Івченком); пародії на ліро-епіку презентує Л. Первомайський («Золотий кавун» на В. Сосюру, «Парнас» на неокласиків, «Повема про Марусю Богуславку, нову генерацію та англійську булавку» на М. Семенка). Ширшою є група пародій на прозові тексти, до неї зараховуємо комічні переробки Остапа Вишні (на М. Хвильового, Г. Косинку, Г. Коцюбу), Арс. Лібристо<sup>39</sup> (на М. Івченка, А. Головка, Ю. Шпола), В. Чечвянського (на Остапа Вишню, Ю. Вухналя). Найчисельнішою є група поетичних пародій.

Покликаючись на таксономію Г. Нудьги, в українському письменстві 1920-х років можна виокремити такі групи пародій (з огляду на об'єкт пародіювання):

– *пародія на конкретний літературний твір* (його складники, хиби): «Коли народ уже визволивсь» Остапа Вишні, «Рур і поет» В. Еллана, «Золоті цуценята», «Золотий бур'ян» Арс. Лібристо, «Музика», «Відпочинок», «Труд», «Діти» В. Ярошенка тощо;

34 Інші псевдоніми: П. Грунський.

35 Інші псевдоніми: Теодор Орисіо, Ом. Заратустра, Л.Н-кий, Остап Очко (?), Пучетто Макароні, Тимофій Літератур.

36 Інші псевдоніми Маркіз Попелястий, Валер Проноза.

37 Інші псевдоніми: Омелько Буц.

38 В.Атаманюк у 1927 р. уклав антологію української пародії, яка й стала базовою для цього дослідження.

39 Псевдонім поки що не розшифрований.

– на літературознавчу статтю чи замітку: «Критичні замітки», «Шість і шість», «Шевченко і канарейка», «Померла», «Воскресла!» Остапа Вишні;

– цикл, збірку творів певного письменника: «Пастелі» В. Ярошенка, «Цвітна капуста» Г. Коляди;

– творчість окремого письменника: «Синя трясовина», «Земляний син» Остапа Вишні, «Павло Тичина» Л. Первомайського, «Я Володимир Сосюра» В. Ярошенка;

– літературний жанр: «Подорож ученого доктора Леонардо...» М. Йогансена;

– літературний стиль: «Імажинізм» М. Доленга;

– літературні школи, угруповання: «На колиску панфутуризму» В. Еллана, «Парнас» Л. Первомайського;

– тогочасний літпроцес: «Сучасна література» М. Сайка.

Українські літературні пародії (зокрема твори 1920-х років) уже були об'єктом системного дослідження Н. Віннікової, тому обмежимося інтерпретацією творів, які найвиразніше ілюструють різні типи міжтекстової взаємодії.

Найпопулярнішими об'єктами пародіювання в українському письменстві 1920-х років були футуризм (різні аспекти цього явища знайшли віддзеркалення в пародіях В. Еллана, Ол. Ведміцького, Едварда Стріхи, В. Чечвянського) і творчість його лідера М. Семенка. Епатажна поведінка, зухвале експериментаторство з мовою (звук і римою, строфікою, ритмом і метром, пунктуацією й синтаксисом) провокували іронічні, в'їдливо-сатиричні «репліки» у відповідь. Якщо в прототекстах інших авторів пародисти здебільшого акцентували увагу на лейтмотивних образах / мотивах, специфічних складниках концептосфери, то у випадку з М. Семенком «переспівувачі» переключаються на імітацію-шаржування його формальних експериментів. Лідер футуристів полюбила членувати слова на склади й переносити їх у наступний віршорядок – В. Еллан обіграв цей прийом у своїй «Пародії»:

Читаю вірші Семенка,  
І очі чухаються – плакати,  
І написать тремить рука:  
Кри –  
вля –  
ка! [165, с.97].

Коли М. Семенко почав культивувати у своїх творах «урбаністичний пейзаж з автомобілями, потягами, аеропланами, електрикою, чадом,

кав'ярнями й проститутками» [208, с.264], надміру захопився екзотикою, В. Еллан створив пародію «Михайль Семенко». Якщо в першому творі він апелював до формальних прикмет ідіостилю футуриста, то в другому акцентував увагу на семантиці прототексту – ліричної мініатюри «Кондуктор». Найважливішим механізмом конструювання пародії є трансформація прототексту, яка може супроводжуватися додаванням, усіченням, заміщенням елементів. В. Еллан обрав перший прийом. Зазвичай пародійний гіпертекст менший за гіпотекст; у цьому випадку все відбувається з точністю до навпаки: 16-рядкова поезія М. Семенка розрослася до 24 рядків. Другий важливий прийом, застосований у пародії, – заміщення. До прикладу, «заспівні» рядки прототексту («Багнеться бути / Кондуктором на товаровому потязі») «нарощені» за рахунок додавання двох епітетів і уточнювальної деталі: епітет «екзотичний» (кондуктор), як і топонімічна деталь-уточнення «В одному із штатів Америки», можуть сприйматися як лексичні маркери ідіостилю поета-футуриста; натомість епітет «асенізаційного» (потягу) є характерним маркером пародії, яка прагне до зниження пафосу прототексту.

Далі В. Еллан вицленовує опорні образи тексту-донора («ніч осіння дощова», «сидіти на тормозі», «мріяти») й нарощує на них новий образний матеріал: для прикладу, до «тормоза» доточуються «цистерни останнього слова техніки»; якщо ліричний герой М. Семенка рефлексує «про дні, що минули, / Що в серці zostалися / Ясними плямами, / Про образи згадні, / Заснули у грудях навіки, / Навіки» [467, с.43], то в пародії замість «екзистенційних» міркувань фігурують «декадентські» забарвлені мрії «про барви ярко-червоні, / Про хвилі одекolonні, / Про бузкові сукні, / Про канкан / В ресторанній / Сутені» [165, с.97]. Вияскравлюючи епагажний характер М. Семенка, пародист до фінальних, доволі невиразних рядків прототексту: «Мріять / вдвляючись в сутінь», – додає репліку-ляпас: «Не вірите? Плювать».

На думку О. Ільницького, М. Семенко усвідомлено «випробовує різні модуси, а не вдосконалює одну манеру. Багато віршів навмисно відходять від традиційної поетичної та лінгвістичної практик. Деякі ближчі до уривків прози, в інших порушено правила пунктуації чи стерто межі слів..., або ж нівелюється значення задля чистого звучання» [208, с.273]. Чим вищим був «градус» Семенкового експериментаторства, тим активнішими й іронічнішими ставали пародисти, тим різкішими були їхні критично-пародійні відгуки. Характерним виявом цієї тенденції стала пародія О. Копровського «Сплінонудьгування», у якій автор вдається до традиційної футуристичної поезографіки:

Засплінився до одчаю.

Чаю.

Семенка читать стану.

тану!

ану.

ну.

Позіхаю,

хаю.

аю.

ю.

Сплю [301, с.102].

Якщо в пародіях на М. Семенка («Повема Михайля Семенка про Марусю Богуславку, нову генерацію та англійську булавку» Л. Первомайського), О. Влизька («Дисонанси в трансі» Л. Первомайського), раннього М. Бажана («Скок ексцентрики» Л. Первомайського), Гео Шкурупія («Рур і поет» В. Еллана, «Пролетарський пейзаж» О. Копровського), поети, гіперболізуючи окремі прикмети ідіостилю футуристів, не збочують на манівці абсурду, то Ю. Гедзь пародію на твір Гео Шкурупія «Машина» моделює як гру словами, позбавлену будь-якого видимого сенсу: «Пив Макака какао / Кив Макака, какао-какао / Макака в атаку – / Кидь – не каву в какао, / А какао в каву – / Пить Макака / А воно кака! / Макака в атаку / Кидь не какао в каву, / А каву в какао / Пить Макака, / А воно кака. / Макака – раком – / Ку-ку-рі-ку-у / Куд-ку-да-а / Ках-ках-ках / Це поезія для робітника!» [301, с.103-107]. У такий спосіб пародист намагався підкреслити безплідність, надуманість формалістичних експериментів футуристів.

Друге крило поетичного авангарду – динамічний конструктивізм В. Поліщука та його прибічників – представлене в масиві українських пародій 1920-х років значно скромніше. Маємо лише кілька творів Едварда Стріхи, пародію Л. Первомайського «Вже сонечко от-от зайде» й добірку афоризмів Г. Коляди «Цвітна капуста». Останній «текст» можна вважати відгуком на «бризки мислі» В. Поліщука, які він 1927 р. видав у збірці «Козуб ягід». Утім, у поле зору тогочасних читачів сентенції «Філософа з головою хлопчика» потрапили значно раніше: афоризми із циклу «Голодна радість» («Бризки мислі. З блокноту молодого філософа, якого життя трохи приперчило») друкувалися в газеті «Вісті Київського Губревкому» (1920-1921 рр.), збірнику «Вир революції», журналах «Арена», «Шляхи мистецтва», «Червоний шлях». У тогочасній критики Поліщуків прагнення поділитися окружинами життєвої мудрості не викликало особливого

ентузізму. М. Степняк із цього приводу констатує: «Мабуть, у той час ці афоризми з їх завзятістю, бадьорістю та зневагою до того, що звичайно вважається за правильне, могли мати значіння – руйнуюче, але тепер вони безнадійно застаріли й для Поліщука й для його читачів. Тепер видно, що це – бризки звичайнісінької мислі звичайнісінької пересічної людини: серед них ми майже не спостерігаємо жодної дійсно глибокої думки. Здебільша, це хльосткі сентенції “о том, о сем, а чаще ни о чем”, іноді розраховані на епатування буржуа..., іноді з грою “під Ніцше”..., тільки зрідка дотепні (...) Здається, що автор вважає свої афоризми за такі мудрі, що їх потрібно не раз читати, а кілька разів. Все це вкупі робить таке вражіння, ніби хтось навмисне глузуючи написав ті афоризми для утворення нового Кузьми Прутка. Але автор ставиться до них зовсім серйозно» [540, с.258-259]. Така позиція В. Поліщука, безумовно, провокувала пародистів. Перетворення «Козуба ягід»<sup>40</sup> на «Цвітну капусту» має виразний «знижувальний» ефект; об'єктом глузування стає не лише ця збірка (до слова, афоризмів, тематично пов'язаних із літературним життям, у ній зовсім небагато; наприклад: «97. «Читач поетичних творів – це резонатор, на який натягується струну творчості. Найспівучіша струна, не натягнута на щось, не дасть жодного звуку» [411, с.110]), а й тогочасний літературний процес із його «вождями» й аутсайдерами. Для ілюстрації цієї тези можна навести кілька характерних афоризмів: «1. Писати поему, значить, брати ножиці, розрізати ними дрібні поезії на окремі рядки та слова і, заплущивши очі, зліпити з них довгу, предовгу “поему”. 2. Тичина співа, як соловей, а в солов'я погана музика. 3. Поет – корабель без руля і вітрил, як наш Володька Сосюра, а коли бувають виїмки, то вони на увагу не приймаються» [301, с.187]. Упадає у вічі характерна для афоризмів В. Поліщука поверхневність суджень, підперта абсолютною безапеляційністю, а також формальна подібність прототексту й метатексту.

Під приціл «художньої критики» потрапляли не лише авангардисти, але і їхні опоненти – неокласики. До цієї тематичної групи належать: «Неокласичний марш»<sup>41</sup>, пародії Л. Первомайського («Неокласик», поема «Парнас»), В. Нагорського («Осел»), М. Зерова («Ні, не Геллада ти...»), «Кримська елегія»), Ю. Меженка («Куди ти прешся, молодице»), В. Ярошенка («Музика», «Відпочинок», «Труд», «Діти»), а також твір, підписаний криптонімом А.З.О. Пародія Ю. Меженка на другу поезію М. Драй-Хмари із циклу «Шахерезада» має дружній, конструктивний характер; автор необразливо кепкує над яскравою «романтичною» образністю прототексту

<sup>40</sup> Символіка заголовку прозоро натякає на корисну інтелектуальну поживу для читачів

<sup>41</sup> Вважається прикладом автопародії.



(«стогнала ніч», «синьо-золоті грімниці», «відгульня-коня», «летіла охляп на коні», «дзвінкокопитого коня»<sup>42</sup>), а головне – над однотипним римуванням («І все на “ицю” і на “ня”») і сумнівними лексичними новотворами («грімниці», «гонице», «стрілиці» тощо). Натомість твори В. Ярошенка мають яскраво виражене сатиричне забарвлення. Порівняймо:

**М. Рильський «Труд»**

*Люби свій виноград  
і заступ свій дзвінкий!  
Народи й царства мруть,  
мінються віки,  
І там, де чабани дрімали супокійно,  
Зростають городи,  
киплять криваві війни,*

*В змаганні вічному  
шаліє смертний люд!  
Та знай, що тільки тут,  
де невгамовний труд  
Землі насиченій родюче лоно раниць,  
Доспіють ягоди і радощі  
повстануть [432, с.270].*

**В. Ярошенко «Труд»**

*Люби картоплю,  
кріп, капусту й буряки,  
Народи й царства мруть,  
мінються віки,  
І там, де чабани чухмарились вошиві,  
Стоїть уже кіно  
і каже дивні дива.*

*В змаганні вічному  
шаліє смертний люд.  
Та знай, що тільки тут,  
де невгамовний труд  
У черево землі-матусі ніж усадить,  
Дозріють соками і гарбузи  
обсядуть [301, с.52].*

Твір В. Ярошенка є прикладом класичної пародії-трансформації, у якій нові смислові блоки працюють на «зниження» емоційного реєстру прототексту. Комічний ефект виникає завдяки тому, що автор, зберігаючи окремі «пафосні» сентенції М. Рильського (на зразок «народи й царства мруть, міняються віки»), поміщає їх в інший ситуативний контекст. Сільськогосподарська деталізація першого (заспівного) рядка запускає механізм іронічного перепрочитання прототексту. Заміною образу-емоції «дрімали супокійно» на «чухмарились вошиві» пародист вписує в партитуру метатексту бурлескнотку. У тому ж ключі виконана семантична заміна концепту «радощі» на «гарбузи». Вочевидь, пародійний запал В. Ярошенка спровокувало специфічне трактування М. Рильським теми праці. У пролетарській літературі 1920-х років ця тема була осердям художньо-ідеологічної концептосфери: здебільшого мовилося про героїчну самовіддану (почасти – саможертвону) працю робітників на заводах і фабриках. Неокласик відходить від нав'язуваних трафаретів і поетизує вітаїстичну працю людини на землі, що є джерелом достатку й радості. У поезії «Діти»

<sup>42</sup> Цей неприхований «романтизм» пародист знижує за допомогою експресивної лексики: «Не доженеш ти таємниці, / Скочивши охляп на коня, / Тож то не кінь, і не кониця, / І не тигриця, не левиця, / То – звичайненьке шкапеня».

роздратування пародиста викликали характерні для неокласиків ескапістські мотиви (оспівування далеких мандрів, екзотичних країв, їх химерних мешканців). Під пером В. Ярошенка сповнені романтики оповіді «про дальні береги та про чудні народи» перетворюються на байки «про “білого бичка” та про “рябу кобилу”». Разючих трансформацій зазнає образ ліричного героя: пілігрим-мрійник М. Рильського перетворюється на пройдисвіта, який, «пройшовши Крим і Рим, залізні й мідні труби», дурить дітей марними вигадками – замість того, щоб виховувати їх вірними ленінцями.

Порівняно з творами В. Ярошенка, пародія А.З.О. на ліричну мініатюру М. Рильського «*Odi et amo*» виглядає найбільш провокативно, відлунює неприхованим сарказмом. Ключовим прийомом її конструювання є системна заміна окремих рядків прототексту. У першому й другому катренах пародист зберігає 1 і 3 рядки прототексту, а замість 2 й 4 підставляє власний текст – підкреслено грубий, приземлений<sup>43</sup> (замість «Що розлучає й єднає нас?» – «Гапчина морда – червоний квас»; замість «У серці запалиш яд пожеж» – «Ти завше добра, як без одерж»). У третьому катрені для різноманітності пародист замінює не 2 і 4, а 2 і 3 рядки, однак знижувальна семантика зберігається («Молитва, усміх, злість, каприз» перетворюються на «Музика, чарка, дим, “Париж”» – у пародії зринають богемні декадентські мотиви; пародійним еквівалентом віршорядка М. Рильського: «Ти – може, уява, може, – лиш біль», – є підкреслено знижене: «Ти ждеш, кохана, мов м’ятий бриль»). Виникає враження, що за допомогою навмисного підкресленого «зниження» прототексту пародист намагається «приземлити» неокласика, змусити його розпрощатися з царством мрій, мандрів і любовних пристрастей, повернутися на землю, де точиться непримиренна класова боротьба, робітники будують фабрики й заводи, комуністи прокладають шлях до «світлого майбутнього» (утім, це омріяне майбутнє виявилось таким же міфом, як і лотофаги, циклопи й сирени з віршів М. Рильського).

У контексті рефлексій про українську літературу 1920-х років принагідно варто також згадати цикл пародій на символістів (Лі. Первомайського, В. Ярошенка, Едварда Стріхи, В. Еллана, Т. Осьмачки, О. Хомика, М. Семенка), нео(псевдо)романтиків (твори Остапа Вишні, Лі. Первомайського, П. Педи, В. Ярошенка), представників інших мистецьких течій і угруповань. Умовно в цьому текстовому масиві можна диференціювати пародії: 1) на письменників, які володіли сформованим, яскравим індивідуальним стилем, були популярними серед читачів (М. Івченко, Г. Косинка, Я. Мамонтов, Є. Плужник, В. Сосюра, П. Тичина, М. Хвильовий, Ю. Шпол, Ю. Яновський); 2) на твори авторів-початківців (які здебільшого належа-

<sup>43</sup> Пародіювання тут переплітається з травестуванням.

ли до «Плуга», «Молодняка», ВУСППу), а також «призваних у літературу» (В. Алешка, О. Ведміцького, Ю. Вухналя, С. Голованівського, А. Головка, Дм. Гордієнка, А. Дикого, Н. Забіли, Г. Коцюби, І. Кулика, А. Паніва, Я. Савченка, В. Тарноградського, І. Шевченка). По відношенню до цих авторів пародія виконувала дидактичну, подекуди – санаційну функцію. Так, Л. Первомайський у віршованій пародії «Дружній шарж» критикує Д. Гордієнка за надмірну стильову залежність від творчості В. Сосюри:

Ти мені нагадуєш *Сосюру*.  
«*Тінь, і синь, і рань, і юнь, і даль*».  
Ті ж «*гармати, грати, бурі, мури*».  
І «*замріяна оранжева печаль*».  
Друже мій, летиш ти в далі ясні.  
У думках весняно-мрійних лиш.  
Даль далека, даль така прекрасна,  
Ти ж на місці, друже мій, стоїш [636, с.с.231].

Характерно, що в цій пародії співіснують не три (вказані В. Новіковим) зображально-виражальні плани, а чотири:

1 – твір Л. Первомайського,

2 – об'єкт пародіювання – вірші Д. Гордієнка; один із них (поезія «Стою біля воріт» [112, с.66]) аплікований у метатекст у вигляді епіграфа: «Минуле десь лишилося позаду, А я стою біля воріт комун...», інші – у формі залапкованих цитат («Тінь, і синь, і рань, і юнь, і даль», «гармати, грати, бурі, мури», «замріяна оранжева печаль»); на жаль, повна реставрація другого плану нині видається проблематичною, адже більшість творів Д. Гордієнка загубилися у вихорі історичних подій і є недоступними широкому читацькому загалу;

3 – «текст-інтерпретанта» – поезія В. Сосюри. Пародія Л. Первомайського нагадує складний гіпертекст<sup>44</sup>, у якому 2, 3 і 4 віршорядки почергово відсилають до двох гіпотекстів: спершу – до творів Д. Гордієнка, а через них – до поезій В. Сосюри. Наприклад, поетичний рядок, що переадресовує до творів Д. Гордієнка: «Тінь, і синь, і рань, і юнь, і даль», – по-перше, можна розглядати як гіперпокликання на поезію В. Сосюри «Лан і луни» (тут цілком очевидно віддзеркалюються рядки «Лан і луни.. / Сум і синь. / До комуні / наша *тінь*», «*Тінь, даль*», «Лане милий, / льонь і люнь, / одлетіла / моя *юнь*» [532, с.143-145]); по-друге, автор пародії, вочевидь, натякає на любов В. Сосюри до лаконічних («рубаних») лексем (що є характерною прикметою його ідіостилю); по-третє, концепти «тінь», «синь»,

<sup>44</sup> У прямому розумінні цього поняття.

«юнь», «даль» є опорними в ранній поезії В. Сосюри (для прикладу, лексема «юнь» була винесена в назву поетичної збірки поета, яка побачила світ 1927 р.). «Гармати, грати, бурі, мури» переадресовують, напевне, до збірки «Червона зима», куди увійшла однойменна поема (своєрідна візитівка В. Сосюри-письменника). У віршорядку «замріяна оранжева печаль» опорною є лексема «печаль» – один із ключових образів-емоцій поета;

4 – план інтерпретації, що дозволяє поєднати три вказані семантичні пласти й зробити висновок про безпосередню авторську інтенцію, послання, адресоване Д. Гордієнку, а через нього – іншим поетам-початківцям: у класиків і сучасників треба вчитися, але не варто наслідувати їх, адже наслідування – не рух, а стагнація.

**ТРАВЕСТІЯ.** За Ж. Жанеттом, третім різновидом гіпертекстуальної трансформації є бурлескна травестія, котра, на відміну від транспозиції й пародії, має сатиричне забарвлення. У назві цього типу інтертекстуальності дослідник поєднав два поняття, кожне з яких потребує докладнішої експлікації, однак, з огляду на специфіку дослідження, обмежимося словниковими дефініціями. За Ю. Ковалівим, «бурлеск, або бурлеска (франц. burlesque, від італ. burla жарт), – різновид комічної поезії та драматургії, генетично пов'язаний із народною сміховою культурою, з античними діонісіями, середньовічними карнавалами. Для Б. характерна свідомо невідповідність між змістом і формою, вживання низького стилю у значенні високого, профанація сакрального, гротеск, травестія. Часто у Б. з'являється вульгарний пафос, карикатурність. На відміну від близької за жанровими ознаками пародії, застосовуваної для дискредитації конкретного твору, Б. опановує стиль, не пов'язаний із безпосереднім сатиричним зображенням» [302, с.150]. Травестія тлумачиться як «різновид бурлескної поезії, сформований переробками творів, серйозних чи героїчних за змістом та відповідних за формою, у твори комічного характеру, в яких використовуються прозаїзми, жаргонізми, вульгаризми, притаманні сміховій культурі» [303, с.490].

У науковій літературі сформувалися два напрями інтерпретації бурлескної травестії – витлумачення її як жанру або як прийому, що може застосовуватися в різножанровій літературі. У межах першої моделі вона інтерпретується як побудований на *травестуванні* жанр комічної («ірої-комічної») поеми. Із плином часу цей жанр вичерпав свій творчий потенціал, а травестування залишається актуальною інтертекстуальною практикою і в літературі ХІХ – початку ХХІ ст. Дослідники тлумачать травестування як стилістичну перестановку, переписування у вузькому сенсі; прийом обниженої трансформації претексту. У цьому сенсі травестією називають і «комічну імітацію, у якій автор, використовуючи першоджерело, зводить

його на рівень низького стилю, актуалізуючи відповідні сюжетно-образні та мовні засоби» [303, с.490].

На думку Г. Ноги, «пародія та травестія мають як спільні, так і відмінні риси. *Спільним* є те, що це жанри гумористичної (часом сатиричної) літератури, інколи їх автори користуються схожими художніми засобами: шаржування, гіпербола, іронія тощо. Основна відмінність між цими жанрами полягає в тому, що характерним для травестії є подання звеличеного як звичайного, тоді як пародія звичайне подає як щось звеличене» [374, с.4-5]. Утім зазначені відмінності виглядають чітко лише в теорії, на практиці бурлеск, травестія і пародія можуть зближуватися. Так, в українській літературі Г. Нога вказує на «феномен, про який можемо говорити яке про поєднання бурлескно-травестійного з пародійним. Це – різдвяний та великодній бурлеск, автори якого часом пародіюють духовну лірику. Але їх пародії завжди наповнені елементами бурлеску: побутова лексика вживається замість величної, ставлення до святощів не відповідає традиційним нормам. Зберігаючи розмір пародійованого твору, мотив оригіналу, найхарактерніші рядки духовних пісень, такі пародії мали яскраво виражений бурлескний характер» [375, с.5]. Ця характеристика є релевантною і для літератури 1920-х років.

Уже було вказано на поєднання травестійного й пародійного першнів в окремих пародіях на поезію М. Рильського, маємо також зазначити, що в літературі «червоного ренесансу» бурлескна травестія представлена в другому значенні. Пік моди на «ірої-комічну поему» в Україні припав на першу половину XIX століття [див. докл.: 68], його спровокувала поява «Енеїди» І. Котляревського. Однак цей сплеск швидко згас, до початку XX ст. відголоски бурлескно-травестійного напряму давньої й нової літератури збереглися у формі травестування як художнього прийому. Особливо виразно в літературі 1920-х років ця тенденція виявилася у творах, пов'язаних із Біблією (християнською традицією). Докладніше про це – у наступному розділі, поки наведу лише один приклад – віршований антирелігійний памфлет В. Еллана (Блакитного) «Ультиматум богів».

Природа художньої образності й композиційні прийоми в цьому творі мають бурлескно-травестійну природу, автор виразно взурується на традиції давніх мандрівних дяків. Як слушно зауважує Г. Нога, основним художнім прийомом у їхній творчості було «зведення релігійних сюжетів у коло буденних уявлень і реалізація духовного світу Біблії за допомогою внесення в нього побутових дрібниць і колориту місцевого життя» [374, с.69]. Ця прикмета найвиразніше виявляється у таких творах, як «Радість святих», «Гой, гой! Сядмо в коло, а весело», «Соберітеся всі чоловіці», «Во яслех

лежит», «Запріг Юзеф кобилку в візок», «Здорові будьте з тим, пани». На думку науковця, «основною метою травестій цієї групи, як і попередніх, було створення святкового настрою у слухачів. (...) Найчастіше події відбуваються за святковими столами, де зібралися апостоли і пророки, мученики і давні царі, а також Параски і Демки, Маланки і Савки, Горпини і т.д. Зображуючи урочисте застілля, наші давні поети користуються картинками з побуту свого народу. Біблійні персонажі п'ють, їдять, танцюють разом з українцями» [374, с.100]. Ключовим прийомом у цих творах є показ святих як звичайних людей. Цей прийом реалізується й у творі В. Еллана. Небесні мешканці поводяться тут як звичайні люди: прасують для Бога фрак, шукають «Гуслі, тимпани, кімвали / Й інші причандали», рвуть крин, метушаться у зв'язку з неочікуваним візитом більшовицької делегації. Найвиразніше перегуки зі святковим бурлеском мандрівних дяків проглядаються в наступному фрагменті:

Засопіли сопілки, загули тулумбаси,  
Задзвонили дзвіночки валдайські,  
Отці преподобні під приводом Миколи  
Ревонули райської.  
Пророки,  
Закасавши поли,  
Взявшись у боки,  
Одкинули коси з лоба  
Та як підуть у скоки,  
Та як сипонуть дробом –  
Гей, знай,  
Хто баче,  
Це тобі рай,  
А не життя собаче! [165, с.107].

Утім, попри формальну подібність, ці твори мають різне ідейне спрямування, різний характер сміху. Бурлескна поезія барокової доби мала створити святковий доброзичливий настрій, тому й сміх тут був гумористичним. Поезія В. Еллана вписується в контекст антирелігійної радянської пропаганди, тому її сміхова стихія сягає реєстрів сатири, а то й сарказму. Мандрівні дяки, використовуючи просторіччя, експресивну лексику, усе ж намагалися залишитися в межах пристойності, здебільшого не дозволяли собі блюзнірства. За висновком Г. Ноги, «весела вдача нашого народу, простодушний характер його релігійних почуттів і водночас беззастережна відданість Богу були основними причинами популярності творів на

кшталт святкового бурлеску. У них постаті Ісуса Христа, святих, інших біблійних персонажів ідентифікуються з дійсністю XVII-XVIII ст., набирають тих чи тих рис, залежно від свого місця, ролі та значимості у Святому Письмі» [374, с.85]; «постаті святих хоча і виступають в зниженому плані, однак не стають об'єктами висміювання. Вони такі ж простодушні і добрі, веселі і невгамовні, як і ті, хто увірував у них, хто їх шанує і любить» [374, с.101]. В. Еллан натомість свідомо приземлює, вульгаризує образи небесних мешканців. У нього Серафими «чистять крила / (А крила чисто б шашіль поїла, / Якби не нафталін!)», Херувими «позбивали носи, / Пообтопували ноги», янголи репетують, Ілля «галасує благим матом». «Пречистим жонам» один із персонажів наказує, як легковажним молодцям: «Вдягайтесь хутчіше у білі хітони, / Гуляйте по раю з квітками, / Та глядьте – додержуйте тону / (Знаємо ми ваші штучки!). / Не виляйте очима, як сучки, / А то вам / Сам Гавріїл дасть здоровенної бучки!.. / Ну, / Чого остовпіли? Раз-раз! / Щоб не встигли й моргнути...» [165, с.107] (мовна стихія нагадує «Енеїду» І. Котляревського). Гумористичні нотки відчуваються і в змалюванні делегації «із значками серпа і молота» (Мануїльський, Лаціс, Рожцін і Коряк), а головне в їхньому ультиматумі – підписати угоду «на час який: вам – небо, нам – / Земля, підземні надра, води» [165, с.108]. Безапеляційність вимог («А в наші внутрішні діла / Не суньтєся... – Уже скінчилося») провокує паніку в «небесній канцелярії», однак, чим усе це закінчилося, читач так і не дізнається, адже в кульмінаційний момент оповідач прокинувся<sup>45</sup>. Якщо давні дяки з повагою ставилися до Бога й святих, то поет-комуніст висловлює зневагу до забобонів і змальовує традиційні релігійні образи зниженими, зневаженими, не здатними чинити опір революційним діячам. У цьому творі маємо приклад, як традиції давньої бурлескної трагедії можуть стати дієвим знаряддям ідеологічної боротьби, зокрема антирелігійної пропаганди.

**Стилізація**<sup>46</sup>. Як слушно констатує М. Шаповал, «поняття стилізації не має єдиної усталеної дефініції, у діахронічній перспективі його зміст і обсяги помітно мінялися, стосуючись різних мистецтв» [656, с.175]. Нині можна виокремити два магістральні напрями його наукової інтерпретації – лінгвістичний / літературознавчий і власне інтертекстуальний.

<sup>45</sup> Мандрівка на небо уві сні – один із популярних мотивів давнього українського письменства.

<sup>46</sup> Ж.Жанетт на позначення «серйозного» різновиду імітації запропонував термін «forgerie» (з франц. – «підробка», «фальсифікація»). Російські формалісти застосовували поняття «стилізація», яке фігурує і в цій студії. Жанеттівський варіант видається не зовсім доречним, адже у вітчизняній літературознавчій традиції термінами «стилізація» й «фальсифікація» позначають різні явища.

Перший можна проілюструвати рефлексіями М. Бахтіна, котрий визначав стилізацію як «найбільш характерну й чітку форму внутрішньо-діалогізованого взаємовисвітлення мов», «художнє зображення чужого мовного стилю, тобто художній образ чужої мови» [27, с.174]. На думку науковця, визначальною характеристикою цієї форми міжтекстової взаємодії, є те, що «в ній обов'язково присутні дві індивідуалізовані мовні свідомості: та, що зображає (мовна свідомість стилізатора), й зображувана, стилізована» [27, с.174]. Вказуючи, що «у філології явище стилізації дискутується здебільшого в межах літературознавчих підходів до тексту, особливо в історико-літературному плані», В. Чернявська визначає її як «презентацію найбільш характерних рис, прикмет зображуваної манери словесного вираження, як “навмисну побудову художньої оповіді відповідно до принципів організації мовного матеріалу й характерних зовнішніх прикмет, притаманних певному соціальному середовищу, історичній епосі, літературному напрямку, жанру, індивідуальній манері письменника, що вибрані як об'єкт імітації”» [648, с.98].

З огляду на специфіку цього дослідження, на більшу увагу заслуговує друга інтерпретаційна модель – характеристика стилізації як одного з різновидів інтертекстуальності. Так, А. Ткаченко зараховує стилізацію до розширеного спектру форм міжлітературної взаємодії та інтертекстуальності (до нього віднесені також переспів, наслідування, творчість за мотивами, травестія, адаптація, трансплантація, запозичення, переробка, цитация, образна аналогія, ремінісценція) [563, с.19]. У межах цього підходу стилізація репрезентована в широкому й вузькому розумінні. За висновком М. Шаповал, найперше стилізація мислиться як «літературний стилістичний прийом умисної імітації прикметних особливостей чужої мовної манери задля досягнення певної художньої мети» [656, с.175]. На розумінні стилізації як художнього прийому наполягає і Ю. Ковалів; за його твердженням, стилізацією варто називати «інтертекстуальний прийом, свідоме ретроспективне імітування, а не копіювання, творчої манери певного письменника, формальних ознак його стилю, певного фольклорного чи літературного жанру, якому з огляду на це властива семантична амбівалентність» [303, с.431]. По-друге, стилізація сприймається як «родова спільність “двопланових” художніх творів, у яких, за повної самостійності та самоцінності “плану змісту”, “план вираження” є системою послідовних алюзій на стиль чужого тексту або групи текстів» [656, с.175].

Функціональний потенціал стилізації доволі широкий. До її ключових функцій належать: діалогізуюча, критична, дієгетична, естетична, «гігієнічна». Ставлення до цієї форми міжтекстової взаємодії в різні епохи



було різним – від визнання її корисності як способу опанування літературною майстерністю до рішучого засудження (наприклад, у публікаціях Вяч. Іванова чи З. Кедріної<sup>47</sup>). Стилізації в таких студіях інкримінують відсутність самостійної «поетичної думки», «семантичну порожнечу».

У цьому контексті найпродуктивнішою й найвиваженішою видається позиція В. Державина, який вважав стилізацію «річчю культурною і корисною»: «Всяке змагання потребує відповідної кваліфікації. Як саме набувається тієї високої майстерности, без якої ідея творчого змагання лишалася б естетично нездійсненою публіцистичною рекламою, з відповідним чисто вербальним самовихвалянням? Тієї майстерности звичайно набувається *творчим шляхом стилізації*. Стилізація тим і відрізняється від суто імітації, від сліпого й стихійного наслідування, що вона (стилізація) містить певні елементи потенційно анонімної творчости, а саме: стилізатор усвідомлює об'єкт свого наслідування як замкнену і принципово самовистачальну систему літературних норм, опановує сукупність відповідних літературних засобів і, нарешті, доцільно оперує тими засобами, комбінує і варіює їх, залежно від власної – свідомо обраної – тематичної та емоційної інтенції» [140, с.20].

У наведених міркуваннях В. Державина окреслюється ще один важливий аспект вивчення стилізації – необхідність відмежування її від споріднених явищ, зокрема від **наслідування**. Нині це питання залишається дискусійним. Скажімо, Д. Дюришин у своїй класичній компаративній студії пише про стилізоване наслідування – форму, що «ґрунтується на цілеспрямованому й функціональному використанні готових блоків з елементів певної літературної манери, стилю. У такому творі є навмисна вказівка на явище, яке було зразком. Зазвичай, стилізоване наслідування пов'язане з певним художнім задумом, але буває й за позалітературними мотивами. Найчастіше воно виражає прагнення розширити на конкретному етапі розвитку літератури діапазон художніх прийомів, жанрів і стилів, тобто позитивне ставлення до візрця» [163, с.157]. В опозиції до такого підходу перебувала, наприклад, Ю. Крістева, яка занотувала: «Стилізація встановлює певну дистанцію до відношенню до чужого висловлювання. Цим вона *відрізняється від наслідування* (під яким Бахтін розуміє, найімовірніше, відтворення). Наслідування не робить форму умовною, приймає наслідуване (відтворюване всерйоз), робить його своїм, безпосередньо його засвоює, не прагне надати йому умовності» [270, с.481]. За В. Халізовим, «зі стилізаціями споріднені (й дотичні до них) наслідування, що являють собою відтворення автором певного літературного зразка.

<sup>47</sup> Кедріна З. Стилизация и народность. *Литературный критик*. 1939. № 10–11. С. 173–186.

Наслідування можуть бути й учнівськими творами, й плодами зрілої, цілком самостійної творчості» [616, с.249-250].

Опорною в цьому дослідженні є дефініція Ю. Коваліва: «Наслідування – різновид рецепції, свідоме чи мимовільне використання автором зразків фольклору, художньої літератури для оформлення власних думок, трансформованих стилістики, манери, способу викладу матеріалу іншого письменника. Автор зазвичай не приховує наближення свого твору до зразка, використовуючи, наприклад, авторське підкреслення у вигляді заголовка. Н. має градаційні ступені, може бути учнівським, пояснюватися модою, засвоєнням, створенням нового тексту на певній інтертекстуальній основі» [303, с.101]. Також варто розрізняти стилізацію й фальсифікацію як свідому підробку в душі «оссіанізму».

В українському письменстві 1920-х років стилізація є доволі поширеною інтертекстуальною практикою. З огляду на специфіку прототексту варто розрізняти фольклорні й літературні її форми. У першій підгрупі фігурують стилізації:

– *народних пісень* (наприклад, «Ой зацвіла папороть», «Пісня з тракту» М. Хвильового, «Пісня, як пісня, нічого особливого» Гео Шкурупія, «Пісня» М. Йогансена тощо; друга частина поетичного циклу М. Рильського «Вікна» стилізована під колискову; І. Микитенко охоче апелював до фольклорної стилістики у поезіях «Ішли полки червоної», «Ой що ж то за шум учинився»; О. Сираєдова відзначає тяжіння до стилізації фольклору в поезіях Ю. Шпола «Ой, не всі річки», «Розп'яття, розп'яття проклятим», «Запеклися рани у грудях»; «Осіньна лірика кримчака», на думку дослідниці, «за ритмомелодикою нагадує кримсько-татарську пісню» [478, с.16]);

– *балад*: стилізації цього фольклорного жанрового гатунку були дуже популярними в середині 1920-х років. Як зазначав М. Кодак, «коли героїка була ідейно-емоційною домінантою суспільних настроїв, жанрово-поетичним відповідником літературного вислову цих явищ і настроїв були інші утворення, зокрема – і передусім героїчна пісня, марш. А ось як тільки пік героїко-мобілізаційної настроєвості став відходити в минуле, ідейно-емоційна палітра змінилася. Тип суспільної ситуації дозволив ожити в творчо-психологічному спектрі світосприйняття сучасників відчуттям трагізму, переживанню втрат, осмисленню дня вчорашнього, щойно відшумілого, але вже відведеного невмолимим часом у минуле. Настала пора балади – жанрово-поетичного адеквату такої структури світовідчуття, а якій героїчна подійність утворює завершений у часі фабульний субстрат» [239, с.3-4]. В українському літературознавстві питання про

функціонування балади вивчалоя доволі широко й різнобічно. Одним із перших ґрунтовних досліджень цієї проблеми була книжка Г. Нудьги. Апелюючи до української літератури 1920-х років, дослідник справедливо констатує: у перші пореволюційні роки «молоді радянські поети мало віддавали уваги розробці оригінальної балади, а більше *переробляли народні балади на новий лад*, як було, наприклад, з піснею-баладою “Ой у полі жито”, у якій замість козаченька виступає образ комсомольця. Це був перший крок у створенні радянської пісні-балади. У таких переробках майже не виявлялися творчі своєрідності молодих авторів, отже, не було рішучого поступу в розвитку жанру» [377, с.179]. Якщо брати до уваги специфіку прототексту, то з'ясується, що поети «майже одноставно відмовляються від балад з русалками, міфічними і легендарними істотами, які ще трималися в арсеналі модерністів початку ХХ ст. Майже зникає побутовий сюжет, навіть традиційний історичний», натомість дуже активно артикулюються події Жовтневої революції й громадянської війни в Україні, рідше – революційний рух в інших країнах чи екзотична тематика. Зразки баладних стилізацій<sup>48</sup> можна відшукати в поезії М. Бажана, О. Влизька, В. Еллана, М. Йогансена, Л. Первомайського, Є. Плужника, В. Поліщука, П. Тичини, В. Сосюри, М. Терещенка, Ю. Яновського та ін.;

– дум: у цьому контексті літературознавці зазвичай згадують твори Т. Осъмачки («На Ігоревім полі», «Колісниця», «Дума про Зінька Самгородського»), В. Поліщука («Дума про Бармашиху»), В. Алешка («Дума про незаможника Гречкосія та куркуля Дерія»), Р. Купчинського («Дума про Хведора Черника»), П. Тичини («Кожум'яка», «Три сини», «Дума про трьох вітрів»<sup>49</sup>) та ін.; докладніше проблема функціонування цього фольклорного жанру (у формі наслідування й творчих переробок) репрезентована в кандидатській дисертації С. Цікавого [629]. У літературі 1920-х років дослідник розрізняє два феномени: з одного боку, стилізації дум В. Поліщука, В. Алешка, Р. Купчинського, які «попри тематичну та суттєву для цього періоду літератури ідеологічну несхожість об'єднані відновленням у нових історико-літературних умовах властивого народові пафосу схиляння перед індивідуальним подвигом, уславленням звитяжної поведінки героїв та розвитком ідеї невмирущості пам'яті про подвиг» [629, с.92]; із другого – тексти, «які за ритмічними та стильовими

<sup>48</sup> Зв'язок із фольклорним прототекстом може суттєво варіюватися – від наслідування фольклорної поетики до стилізацій із яскраво вираженим авторським первнем.

<sup>49</sup> Ступінь обробки фольклорного матеріалу може бути різним. Скажімо, П.Тичина творчо опрацьовує стилістику дум, часом дуже помітно відходить від вихідного фольклорного «тексту».

особливостями відносяться до стилізацій, але суттєво віддалені від народного жанру-джерела за характером моделі світу» [629, с.117] (такими є, наприклад, поезії П. Тичини);

– *легенд*: наприклад, «Легенда» М. Хвильового, зб. «Жменя землі (галицькі легенди)» К. Поліщука, «Кара-Круча» О. Копиленка, «Гайдар (стєпова легенда)» А. Любченка тощо;

– *казок*: скажімо, «Казка про смарагд» Г. Журби, «Королівна Зелених Борів» М. Івченка, «Арабески» М. Хвильового (фрагмент про Бригиту) тощо.

Наведений перелік не можна назвати вичерпним, коло парафольклорних стилізацій у літературі «червоного ренесансу» значно ширше. Однак тут цікавіша не якомога повніша його репрезентація, а визначення закономірностей міжтекстової взаємодії. Очевидно, що зацікавлення фольклором у цю епоху не випадкове. Як слушно зазначала Т. Бондарєва, буремні події (революція, громадянська війна), свідками яких були письменники, «не могли не спровокувати митців-сучасників до продукування парафольклорних новоутворень, принаймні у формі стилізацій» [55, с.45]. Дослідниця доводить: «І стилізація, і фальсифікація слугують для заповнення лакун у героїчному епосі»; бо “героїчна Революція” (такою вона постає в уяві очевидців) не стала причиною появи творів, які увійшли б в історію українського фольклору», цю лакуну довелося заповнювати письменникам, які «в момент переживання революційного натхнення» творять тексти у формі фольклорних стилізацій [55, с.105].

Не менш активно українські письменники 1920-х років зверталися до імітації літературних феноменів, скажімо: літературних жанрів та їх різновидів («Елегія грабуздовська – на умолчание мелниці фамилної» М. Зєрова, «Рибальське посланіє» М. Рильського; «Історія попільниці» Ю. Яновського, «Оповідання про Майкла Паркера» М. Йогансена як стилізації пригодницьких жанрів); стилю певної епохи (наприклад, М. Зєров у вірші «Читаючи поета» імітує романтичну манєру письма), письменницьких ідіостилів («Першотравнева сюїта» М. Рильського – стилізація «під І. Франка», «Поете! Будь собі суддею» – під Т. Шевченка; К. Гордієнко повість «Автомат» і роман «Славгород» вибудовує на імітації гоголівської стилістики) тощо.

Для ілюстрування інтертекстуального потенціалу стилізації й наслідування звернемося до двох текстів. Перший – поезія **Д. Фальківського «Інтернаціонал молоді»** (1924). Об’єкт стилізації (популярний револю-

ційний текст<sup>50</sup>) вказаний безпосередньо в заголовку. На зв'язок із прототекстом натякають також окремі опорні образи й прийоми: закличні інтонації («повстаньте» – «ставай»), неоромантична концептосфера (гнів, кати, час розплати, сонце свободи); окремі образи варіюються («Чуєш? Сурми заграли» – «Чуєш! Грають *фанфари*») або змінюють місце в тексті. Однак головним композиційним засобом є не повтор / «цитування» прототексту, а його імітація: семантична (моделювання нових елементів образної системи в тому ж неоромантично-революційному дусі, наприклад, «море помсти»), настроєва (революційна, заклична), формальна (поезія Д. Фальківського написана 4-стоповим ямбом, як і прототекст; зберігається загальна структура прототексту). Однак, оскільки метатекст зорієнтований на іншу категорію реципієнтів (комсомольців), прив'язаний до іншого історичного моменту (середина 1920-х років), модернізація вихідного тексту була неминучою. Символами нової епохи в поетичному світі Д. Фальківського стали КІМ, В. Ленін (персоніфікований образ батька, лідера, взірця для молоді), лєнінці.

Другий текст – «**Кримська елегія**» **М. Зерова** – маркований у підзаголовку як «Наслідування П. Филиповича». Однак одразу ж потрібно обумовити, що в цій ситуації йдеться про гібридне явище, у якому органічно поєдналися наслідування (як форма гри з прототекстом) і пародіювання. Твір М. Зерова датовано 15 вересня 1926 р. Як відомо, влітку й на початку осені 1926 р. неокласики (М. Драй-Хмара, М. Зеров, П. Филипович) відпочивали в Буюрнусі неподалік Гурзуфа. Кримські враження кожен із них оформив в оригінальних поетичних рядках. Для прикладу, творчі осяги П. Филиповича збагатилися поезією «Кримська елегія», що являла собою пейзажну замальовку, забарвлену в елегійні тони. Смуток ліричного героя пов'язаний з об'єктивними (згасання дня, прихід осені) й суб'єктивними мотиваціями (усвідомленням, що відпочинок добігає кінця й скоро потрібно буде повертатися до міста; що людина – лише «гість природи» й ніколи не зможе злитися з нею). М. Зеров сприймає пафосну постать героя-естета в П. Филиповича, який збавляє час у самотньому спогляданні природи, із гумором, відверто приземлює його, згадуючи про волейбол і книжки / пляшки. Одним із ключових у поезії П. Филиповича є мотив від розлуки з коханою («І та, що їй цілуєш ніжно руки, / Забуде все, – / Вітри холодні горя і розлуки / Життя несе» [601, с.119]).

Н. Костенко у вступній статті до збірки вибраних поезій П. Филиповича намагалася відшукати в цьому тексті пророчі інтенції, а в постаті

<sup>50</sup> Точніше – скорочена версія оригінальної поезії Е. Потье (1, 2 і 6 строфи) в перекладі М. Вороного, яка стала міжнародним революційним гімном.

коханої бачила дружину поета: «У “Кримській елегії”, замислившись над своїм життям і в раптовому інтуїтивному осяганні відчувши свою абсолютну самотність, П. Филипович пише трагічні рядки про *неминучу розлуку з коханою дружиною*, яка, можливо, зречеться його» [601, с.45]. Утім, така інтерпретаційна модель не видається переконливою. Швидше за все йдеться не про дружину, а про курортний роман поета. Промовистий натяк на це маємо в пародії М. Зерова: «І ви прощайте, *Сари і Тамари*, – / щаслива путь! / Мене міські пригорнуть тротуари / і дні – ковтнуть» [189, с.104]. Утішаючи ліричного героя (й водночас – нівелюючи Филиповичеву урочисту патетичність), пародист пророкує: *мине час, на місце Сари й Тамари прийдуть Зіта й Розіта («Прославить інших Зіту і Розіту / новий пеан!..»)*. Як здається, ключовими подразниками для М. Зерова (що спричинилися до постановня цієї пародії) були надмірна пафосність і багатослів'я прототексту (пародист скоротив прототекст із 6 до 4 строф).

Зв'язок із прототекстом П. Филиповича у поезії М. Зерова зберігається за рахунок повтору трансформованих заспівних рядків («*Похмура тінь лягла від Аюдагу / В сріблясту плинь*» – «*Похмура тінь лягла від Карасану / на Партеніт*») і ключових образів (пінії), а головне – завдяки копіюванню метричного малюнка й особливостей строфіки прототексту. Називаючи свій твір наслідуванням, М. Зеров, звісно, не мав на увазі нетворче, учнівське копіювання вихідного тексту, лише натякав недостатньо компетентним реципієнтам на зв'язок із ним, адже якщо читач такого зв'язку не зауважить, сенс пародіювання зникне.

**ПАСТИШ.** Поняття «пастиш» виникло у Франції у XVIII ст., уперше його застосовував Ж.-Ф. Мармонтель у праці «*Eléments de littérature*» (1787). Французький учений кваліфікував пастиш як «“удаване наслідування манери й стилю письменника” [20, с.7], порівнюючи його з картиною, написаною в манері великого живописця і проданою як оригінал» [37, с.327] У російському літературознавстві XX ст. це явище традиційно позначалося терміном «стилізація» (М. Бахтін, Ю. Тинянов). У сучасному теоретико-літературному дискурсі прийнято розрізняти модерністський і постмодерністський пастиші.

Модерністський пастиш тлумачиться як: «(1) вид стилізації – точне наслідування жанрово-стильової манери певного твору автора, літературної школи. Внаслідок стильового вигострення, згущення особливості наслідуваного взірця виступають дуже виразно, демонстративно», «(2) твір, написаний вищевказаним способом» [292, с.401]. Пастиш як різновид стилізації досліджували С. Бальбус, Р. Дайєр, С. Дентіс, Є. Зьомек, Р. Ніч та ін. Так, Р. Дайєр у студії «Пастиш» (2007), спираючись на модерніст-

ські тексти, пропонує такі критерії відмежування його від суміжних явищ: подібність до прототексту, деформація останнього та несхожість на нього тексту-пастиша [36, с.3]. Продуктивними для характеристики модерністського пастиша є ідеї Ж. Жанетта. У «Палімпсестах» французький учений наполягає на тому, що пастиш має справу не безпосередньо з гіпотекстом, а з його стилем; ключовим механізмом його творення є імітація (а не трансформація) вихідного тексту; на відміну від підробки (стилізації), пастиш є ігровою практикою; пряме цитування й інші форми запозичення трапляються в таких текстах порівняно рідко [704, с.92-93].

Поштовхом до активнішого вивчення постмодерністського пастиша стала праця Ф. Джеймісона. Американський критик вважає його засобом подолання високого модернізму й пропонує сприймати як «пародію, що не має серйозного об'єкта для висміювання в умовах, коли автор і художня структура втрачають свою цінність» [36, с.1]<sup>51</sup>. Концепцію постмодерністського пастиша активно розробляли американські дослідники І. Хассан і Ч. Дженкс. Найґрунтовнішою студією українського постмодерністського пастиша є кандидатська дисертація Л. Бербенець. Узагальнюючи концепції зарубіжних учених і власні теоретико-літературні рефлексії, дослідниця вказує такі визначальні прикмети цього літературного феномену: 1) гетерогенність, еkleктичність, програмове подвійне кодування [36, с.1]; 2) співвіднесення з ключовими ознаками естетики постмодернізму: фрагментарністю, деканонізацією, іронією, гібридизацією, карнавальністю, сконструйованістю [36, с.5]; 3) здатність поєднувати твори різних жанрів, будувати гетерогенні жанрові структури. Отже, пастиш постає механізмом збереження та видозміни генологічної пам'яті тексту [36, с.12]; 4) пастиш передбачає творення нових текстів з уже існуючих [36, с.1]; 5) переплетення високого й масового мистецтва, недиференційоване змішування стилів, фрагментів, цитат, творення паралельних версій, нелінійне письмо [36, с.8].

Дослідниця пропонує розрізняти монопастиш (який базується на одному «чужому» художньому тексті, відроджує його «пам'ять», активізує його смисловий потенціал) і поліпастиш (що «утворює нове текстуальне ціле, базуючись на значній кількості різноманітних текстів» [36, с.13]). З огляду на особливості міжтекстових зв'язків, Л. Бербенець визначає такі різновиди поліпастишу: 1) автотекстуальний; 2) метатекстуальний; 3) квазі-метатекстуальний; за ставленням до претексту доречно говорити про: а) пастиш,

<sup>51</sup> Дослідження постмодерністського пастиша не є предметом цієї наукової студії, тому видається доцільним коротко реферувати інформацію про нього за вказаною студією Л.Бербенець.

написаний з «повагою» до попередника; б) змагальний; в) критичний; г) нейтральний; д) із «заперечувальною повагою»; ж) із захопленням [36, с.14].

З огляду на художню природу пастиша й особливості його інтерпретації в модернізмі й постмодернізмі виникає проблема чіткого відмежування його, з одного боку, від стилізації (за Ж. Жанеттом, визначальною прикметою пастиша є його ігрова настановка), з другого – від пародії й самопародії (А. Гульєльмі, І. Ільїн, Р. Пойрієр, І. Хассан та ін. науковці вважають П. різновидом пародії або похідним явищем). Н. Семенова наполягає на тому, що, «на відміну від пародії, пастишування не може поширюватися на стиль цілого напрямку – автор звертається завжди до одного тексту. Щодо пастиша неможлива сама постановка питання: чи мав Джером К. Джером конкретно на увазі когось з епігонів-романтиків чи його мішенню була загалом епігонська псевдоромантична література, адже пастиш не відображає пародійно стиль, лише композиційно-образний рівень, мотиви, імена, хронотоп» [469].

Хрестоматійними прикладом модерністського пастиша вважається книга М. Пруста «Pastisches et melanges», у якій одну детективну історію письменник виклав у літературних та паралітературних стилях О. де Бальзака, Г. Флобера, братів Гонкурів, критика Ш. Сент-Бева, істориків і філософів Ж. Мішле, К. де Сен-Сімона, Ж. Ренана. До цієї категорії належать також «Духи польських поетів» К. Вики, збірники «Парнас дибом», «Вибрики Пегаса». У цих книгах пастиш наближається до пародії, але, на відміну від неї, не має заперечувальної спрямованості.

В українській літературі 1920-х років (за аналогією з ігровою практикою М. Пруста) як близьке до пастиша явище можна розглядати цикл **Омелька Буца**<sup>52</sup> «Шевченко у дзеркалі сучасних літорганізацій» [301, с.153]. Його інтертекстуальна природа амбівалентна: автор органічно міксує прикмети пародії й пастиша (точніше – метатекстуального поліпастиша, адже тут йдеться не про один, а щонайменше про чотири прототексти). Першим (ключовим) прототекстом є лірична мініатюра Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати», яку автор переробляє, наближаючи до творчої манери представників трьох найодіозніших літературних організацій доби «червоного ренесансу» – «Плуга», «Молодняка» й ВУСППу. Наступні три прототексти – узагальнені образи стилів, притаманних для представників цих літорганізацій. Тобто, з одного боку, О. Слісаренко грається з шевченківським прототекстом, з іншого – імітує стилі плужан-молодняківців-вуспівців (пастишизація), критикує їхню творчу манеру (пародіювання). Деякі міркування про змістові й художні

<sup>52</sup> Псевдонім О.Слісаренка.



кондиції цього літературного артефакту пропонує Н. Віннікова. Дослідниця кваліфікує його як пародійний цикл, у якому професор скотарства Омелько Буц «у гумористичному плані висвітлює творче обличчя письменницьких організацій, найхарактерніші риси тематики і стилю їх членів». Звертаючись до першого метатексту, авторка констатує: «У пародії на Спілку селянських письменників в Україні “Плуг” проглядається вдале відтворення творчої манери та ідеологічної платформи представників цього угруповання. Як відомо, завданням “Плугу” була боротьба із власницькою міщанською ідеологією серед селянства й виховання як своїх членів, так і широких селянських мас у дусі пролетарської революції, залучення їх до активної творчості в цьому напрямку. Цю ідеологію угруповання відтворено вже з перших рядків пародії (...) У фінальних рядках пародії – “Кортить усім мітингувати, / Та гучномовець не дає...” – звучить пародіювання масовізму – складової ідейної платформи “плужан”» [81]. На жаль, поза увагою дослідниці залишилися деякі принципово важливі моменти, на яких варто акцентувати увагу. Несерйозна (на перший погляд) поетична «іграшка» О. Слісаренка має глибший сенс, який дозволяє не лише говорити про примітивність «молодої» поезії порівняно з шевченківським прототекстом, а й продемонструвати ті радикальні ціннісні зсуви, які відбулися в суспільній свідомості.

Найперше, варто замислитися, чому О. Слісаренко звернувся саме до цієї поезії, а не до іншого хрестоматійного шевченківського тексту («Заповіту», «Посланія» тощо). Автор жодних міркувань про це не залишив, тому доводиться задовольнятися припущеннями: 1) обраний прототекст є загальновідомим (цей чинник дуже важливий у моделюванні пародій, пастишів, інших форм гіперінтертекстуальності, адже якщо читач не здатний розпізнати прототекст, сенс такої гри виявляється втраченим); 2) із погляду формального прототекст видається простим<sup>53</sup>, а отже зручним для пародіювання; 3) у ліричній мініатюрі Т. Шевченка репрезентований сільський хронотоп, який є зручним для моделювання пародійного пастиша на літературну продукцію плужан, у яких коло тем обмежувалося селянським життям; 4) у творчості Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати» займає осібне місце. За Г. Грабовичем, «сільська

<sup>53</sup> Точніше буде сказати, він є геніальним у своїй простоті. Як вказував І. Франко в статті «Із секретів поетичної творчості», «поет без ніякої особливої прикраси, простими, майже прозаїчними словами малює образ за образом, та, придивившись ближче, бачимо також, що ті слова передають власне найлегші асоціації ідей, так що наша уява пливе від одного образу до другого легко, мовби той птах, що граціозними закрутами без маху крил пливе в повітрі все нижче і нижче. В тій легкості і натуральності асоціювання ідей лежить увесь секрет поетичної принади сеї вірші» [612, с.68].

сцена у надвечірній час змальовується тут цілком в універсальних термінах, як утопічний ідеал» [121, с.75]; у цій ліричній мініатюрі поет презентував усі ключові топоси українського світу – хату, вільну працю на землі, родину (образи матері й дітей). Простежимо, як змінюється шевченківський прототекст (а разом із ним – ідилічна картина українського світу) в пародійних пастишах О. Слісаренка.

Три аналізовані поезії об'єднує те, що: 1) шевченківська лірична мініатюра під пером поета-імітатора зазнає усічення (у першому й другому пастишах вилучена остання строфа прототексту, із 15 рядків залишилося 10, у третьому – 6); 2) зв'язок із прототекстом зберігається завдяки ключовому образу («садок вишневий») та опорним римам, утім характер цього зв'язку варіюється. Аналізуючи метатекст, варто насамперед акцентувати увагу на тому, які образи прототексту пародист зберігає, які вилучає, а які додає. Найочевидніший зв'язок із прототекстом у вірші, стилізованому під плужанську літературну продукцію: тут зберігається і загальний колорит, і опорні рими (виняток – 9 віршорядок), і найважливіші концепти (вишневий садок, хата; спів, дівчата; зіронька). Близькість до прототексту може трактуватися як натяк на схильність частини плужан до епігонства, некритичного наслідування класики. Трансформації зумовлені здебільшого потребами модернізації, а почасти – «ідеологізації» поетичного світу. У першому рядку в прототекст інтегрується епітет «незаможницької» (хати). Як відомо, титульними героями плужан були представники найбіднішого селянства (як головний союзник пролетаріату в боротьбі за владу). Цей епітет стає першим сигналом, що прокладає місток до другого прототексту (стилістики плужан). Якщо в плані семантики така вставка виглядає доречно, то на формальному рівні вона є надлишковою, руйнує ритмічний малюнок прототексту, утім, і в цьому є певна символічність: пародист, вочевидь, натякає на версифікаційну невправність плужан, які мало дбали про формальну викінченість своїх творів.

Другий віршорядок прототексту залишений без змін. У третьому рядку плугатарі з плугами неоднозначно мали би натякати на назву літорманізації, однак пародист, модернізуючи прототекст, замінив плуги тракторами, а про плугатарів зовсім не згадав. Що ж змінилося в метатексті завдяки вилученню цього образу? У Т. Шевченка плугатарі – елемент утопічного ідеального світу (вільні робітники на вільній (своїй) землі); у метатексті натомість фігурують батраки й батрачки – наймані робітники, не прив'язані до одного місця, позбавлені сентиментів у ставленні до землі. У четвертому рядку з'являється ключовий ідеологічний код доби: якщо у Т. Шевченка дівчата співали котрусь із народних пісень,

то в плужанському пастиші лунає найпопулярніша пісня революційних мас – «Інтернаціонал». Наступні рядки метатексту виявляють значні зміни в поетичному світі. У мініатюрі Т. Шевченка селяни після напруженого дня повертаються додому, до родини; така ідилічна побутова картинка не вписується з ідеологічний дискурс епохи, тому в метатексті на селян чекають не вечеря й відпочинок, а газети в хаті-читальні. З українського мікрокосму зникає спершу мати, згодом і родина (у Т. Шевченка: «Сем'я вечеря коло хати», – у метатексті: «Зійшлись батрачки коло хати»). «Вечірна зіронька» прогнозовано перетворюється на «червону зіроньку» (ще один елемент ідеологічного дискурсу). У восьмому віршорядку відбувається характерна заміна: «Дочка вечерять подає» – «Батрак газети подає». Газета (як знаряддя пропаганди) заміняє вечерю, репрезентується як «ідейна пожива».

У двох останніх рядках окреслюється радикальний розрив з ідилічним світом українського села: материнська наука (зайве конкретизувати, яке важливе місце у творчості Т. Шевченка відведене матері) підмінюється мітингом (ще один ідеологічний код доби), замість співу соловейка (що підкреслює іманентний естетизм української людини, її органічний зв'язок із природою) фігурує гучномовець (ретранслятор ідеологічних кліше). 11-15 рядки прототексту (у яких фігурують традиційні для лірики Т. Шевченка образи матері й дітей) до уваги не взяті. Отже, підсумуємо. Які образи прототексту збереглися? – Дівчата. Які були додані? – Батрачки, батраки. Які зникли? – Плугатарі, матері (у прототексті цей образ згадується тричі), сім'я, дочка, маленькі діточки (ключові шевченківські образи, складники ідилічного українського світу). Нове село – це незаможники, наймані робітники, які вдень працюють, а ввечері йдуть до хати-читальні, аби дізнатися новини, ознайомитися з останніми партійними настановами.

Другим об'єктом пародіювання є стильова манера «молодняківців» – членів спілки комсомольських письменників. Зв'язок метатексту з шевченківським прототекстом послаблюється: зменшується кількість опорних образів (садок вишневий / садки вишневії, дівчата / комдівчата, зіронька) і рим (у другій строфі змінюються рими, спосіб римування, загалом змістові параметри). Це може бути прочитане як відхід молодняківців від шевченківської літературної традиції. Згадка про нову літературну організацію супроводжується символічною зміною декорацій: у першому рядку незаможницька хата перетворюється на хату комсомольця. Шевченківські хрущі (як одна із семантично вагомих деталей пейзажної замальовки) в метатексті зникають, опорний образ «вишневий садок»

із першого рядка переміщується в другий; у третьому – зникає сільський колорит (плугатарі з плугами, трактори), вдруге згадуються комсомольці (лейтмотивний образ, прикмета ідеологічного дискурсу). У четвертому віршорядку зникає важливий шевченківський концепт – пісня (спів як природний вияв емоційності української душі), дівчата перетворюються на «комдівчат» (ідеологічне кліше, жіноча версія «homo soveticus»).

Після важкої праці радянська людина потребує не відпочинку й вечере, а ідеологічного підживлення. Якщо в першому метатексті фігурувала хата-читальня, що асоціюється з просвітянським дискурсом («Плуг» – «червона просвіта» в М. Хвильового), то в другому ідеологічним кодом є клуб. Замість традиційної патріархальної картини («Сем'я вечере коло хати») – збори в клубі. Якщо в Т. Шевченка сакральним простором селянина є хата й простір перед нею, то в другому метатексті окреслюється тенденція до творення нового сакрального простору (червоний куток), визначальним атрибутом якого є «зіронька з паперу» – «симулякр», що «говорить їм про нову еру». Шевченкові рядки: «Мати хоче научати, Так соловейко не дає», – перетворюється на іронічне: «Їм всім свербить агітувати / Та нікого: у всіх мандати» (усі залучені до єдиного ідеологічного дискурсу). У другому метатексті також відсутні ключові Шевченкові образи (родина, матір, діти, донька), це світ молодих, які ще не створили родину, не народили дітей, лише мріють про ефемерне краще майбутнє, обіцяне новим місяцю – партією.

У першому й другому метатекстах помітне зміщення смислового центру. У Т. Шевченка осердя українського світу є дім. Як слушно зазначав Л. Ушкалов, «хата біліє в центрі всього Шевченкового простору. Це – домівка, той зачарований острівець, за межами якого залишається усе чуже, усі житейські злигодні, усі клопоти й випробування» [588, с.532]. У «плужанському» й «молодняківському» пастишах хата все ще згадується, однак центр переноситься, відповідно, у хату-читальню й клуб (що репрезентують не приватний, а публічний, ідеологічний дискурс). У вуспівському варіанті зникають фактично всі опорні деталі шевченківської ідилії (зберігаються лише концепт «вишневий садок» і три опорні рими, що мають засвідчити зв'язок із прототекстом). Центральним топосом стає не село, а місто (завод), замість хати (читальні, клубу) фігурує завод (топос із виразними ідеологічними конотаціями). Якщо в 1-3 рядках вуспівського метатексту відбувається імітаційна трансформація шевченківського прототексту, то в 4-6 цей зв'язок піддається деструкції, автор відкрито іронізує з претензій ВУСППу на ідеологічну гегемонію в тогочасному літпроцесі.

Аналізуючи гендерні аспекти Шевченкових творів, Г. Грабович зазначає, що в них «постать чоловіка, батька відсутня. Психологічно, це рішення нагадує повернення до стану немовляти, коли стосунки матері й дитини цілком самодостатні й закриті» [121, с.177]. На відміну від шевченківської ідилії, де маскулітним плугатарям протиставляються матері, дочка, діти, у першому й другому метатекстах витриманий гендерний баланс (батраки / батрачки, комсомольці / комдівчата; однак, як і в прототексті, вони позбавлені сексуальних конотацій), натомість у третьому метатексті виявляється протилежна тенденція – репрезентується маскулітний світ заводських робітників. Жінка (мати, донька) – чужі в цьому царстві машин і трудового ентузіазму. Як бачимо, важливі для шевченківської ідилії концепти (хата, родина, мати, діти) в метатекстах поступово зникають; у підсумку в третьому пародійному пастиші замість різнобарвної ідилічної замальовки українського села маємо порожню оболонку – текст, формально стилізований «під Шевченка», із якого вихолощено все, що відображає український світ, українську душу. У такий спосіб О. Слісаренко, по-перше, продемонстрував ставлення до шевченківської творчої спадщини (з якої вилучалося все органічно українське, залишалося те, що можна було вмонтувати в ідеологічний дискурс доби), по-друге, зафіксував тривожні симптоми руйнування українського світу, насадження нового стилю життя, нової системи «цінностей». Цикл О. Слісаренка – цікавий приклад того, як пародійний пастиш зі звичайної гри з прототекстом перетворюється на складну інтертекстуальну структуру із глибоко завуальованим підтекстом. Пародист не лише кепкує з творчих (псевдотворчих) настанов зазначених літорганізацій, їхнього примітивізму, а й із їхніх спроб переписати класику відповідно до нових суспільних потреб.

## **Висновки до II розділу**

Однією з ключових проблем сучасної «інтертекстології» є моделювання чіткої таксономії інтертекстуальних елементів. До її розв'язання свого часу долучилися Г. Віват, Ж. Жанетт, Л. Женні, Дж.Б. Конте, Н. Корабльова, Н. П'єге-Гро, А. Попович, П. Тороп, Н.Фатеева, М.Шаповал та ін. Утім, не зважаючи на зусилля науковців, єдиної загальноприйнятої класифікації не існує й дотепер (як і єдиної теорії інтертексту). У цій студії для дослідження особливостей інтертекстуального простору українського письменства 1920-х рр. була змодельована робоча таксономія інтертекстуальних елементів, яка включає: 1) власне інтертекстуальність (цитата, алюзія,

ремінісценція, центон, плагіат, запозичення прийому, мотиву, образу тощо); 2) паратекстуальність (заголовок, епіграф, присвята); 3) гіперінтертекстуальність (транспозиція, пародія, травестія, стилізація, пастиш).

У процесі дослідження в українському письменстві 1920-х років виявлено 398 цитат, 1549 алюзій, 272 присвяти (у цьому масиві виокремлена група інтертекстуальних дедикацій), 240 епіграфів, 42 інтертекстуальні заголовки, 92 пародії, низку ремінісценцій, прикладів запозичення прийому, транспозиції, центоноподібні тексти, з'ясовано, що окремі письменники принагідно зверталися до прийомів стилізації, травестування тощо. Це дозволяє зробити висновок про активний діалог письменників із вітчизняним і зарубіжним письменством.

### РОЗДІЛ III.

## «СПОКОНВІКУ БУЛО СЛОВО»: БІБЛІЙНИЙ ДИСКУРС В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДОБИ «ЧЕРВОНОГО РЕНЕСАНСУ»

У літературі кожного народу в кожен конкретну історичну епоху існують твори, до яких письменники апелюють найчастіше як до джерела мудрості й авторитету. Для їх позначення Ю. Караулов запропонував термін «прецедентні тексти» [220]. Коло таких текстів історично мінливе, на формування їхнього репертуару впливає літературна мода, особисті уподобання письменників, політика держави тощо. Уточнюючи класифікацію прототекстів, Н. Кузьміна запропонувала, окрім прецедентних, виокремлювати «ядерні» тексти, що «мають неминуще значення, вони випробувані часом, не залежать від соціально-економічних чи політичних передумов і – певною мірою – навіть від рівня освіти, адже включені в шкільну програму» [275, с.53]. Вони зберігають свою значимість для носіїв певного культурного коду упродовж тривалого часу. Для європейської літератури, на думку І. Арнольд, «ядерними» є Біблія, «Божественна комедія» Данте, «Дон Кіхот» Сервантеса, усі твори Шекспіра [18, с.365]. Для англословної культури, за Ю. Шишовою, такий корпус текстів становлять: «Спільна германська міфологія й англо-саксонський героїчний епос; канонічні біблійні тексти Старого й Нового Завітів, життя найвідоміших святих, а також певною мірою низка апокрифічних переказів і навколоцерковних легенд; грецька й римська міфологія й твори античних авторів; тексти, що існують у межах фольклорної традиції; твори класичної європейської літератури» [667, с.110]. У російській літературі «ядерними» вважаються твори О. Пушкіна, М. Лермонтова, О. Грибоедова, М. Гоголя [18, с.365].

Одним із магістральних завдань цієї монографії є визначення репертуару «ядерних» і «прецедентних» текстів українського письменства 1920-х років. Дослідження інтертекстуального простору засвідчило, що ключовим прототекстом для письменників доби «розстріляного відродження» була Біблія. Популярність цієї Книги, її широка репрезентація в літературах різних країн Європи й Америки зумовлена її універсальністю й понад-часовістю проголошених істин. За слушним зауваженням Н. Фрая, Біблія «починається там, де починається час, – з початку світу; вона закінчується там, де кінчається час, – Апокаліпсисом, – і досліджує історію людства в

міжчассі або ж у ті моменти історії, якими вона переймається під символічними іменами Адама та Ізраїля» [607, с.11]. У процесі метафізичного осмислення «історії людства в міжчассі» автори біблійних книг напрацювали низку мотивів, образів, художніх прийомів, котрі й нині сприймаються як універсальний код для відображення екзистенційних ситуацій, у які періодично потрапляє людство. На українських теренах Біблія ще від часів християнізації сприймалася книжниками як невичерпне джерело мудрості, скарбниця традиційних образів і мотивів. На думку В. Антофійчука, «багатопланове звернення української літератури до євангельського (загалом біблійного – Л. С.) сюжетно-образного матеріалу відзначається складністю концептуальних моделей, які не тільки репродукують древні події, але й, що особливо важливо, прагнуть на цій основі пояснити світогляд і психологію людини ХХ століття» [14, с.3].

Вивчення особливостей художньої рецепції Біблії в літературах різних країн має давню традицію. Не стихає цей інтерес і в літературознавстві кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст. Як висновує Н. Фрай, «велика частка питань сучасного літературознавства закорінена в герменевтичних студіях Біблії; багато теперішніх критичних методів приховано мотивуються синдромом “Бог-помер”, який теж розвинувся у межах біблієзнавства; багато формулювань літературознавства видаються мені куди більш виправданими у стосунку до Біблії, ніж у будь-якому іншому контексті» [14, с.19]. І. Бетко, мотивуючи продуктивність біблійних студій на матеріалі українській поезії, слушно вказувала, що цей науковий напрям «не належить до цілинних тем літературознавства. З часів Київської Русі і до наших днів нагромадилась велика кількість фактів історико- і теоретико-літературного характеру. І водночас ця тема лишається однією з найбільш теоретично невизначених у царині українського літературознавства» [39, с.31]. Це міркування висловлене на початку 1990-х років, однак його актуальність не вичерпалася й дотепер. В українському літературознавстві нині маємо низку цікавих студій, у яких висвітлені окремі аспекти рецепції Біблії в українській та зарубіжних літературах із застосуванням сучасного методологічного інструментарію. Передовсім варто згадати концептуально вагомі праці В. Антофійчука, І. Бетко, А. Нямцу, В. Сулими; певну цінність у межах заявленої наукової проблеми мають також студії І. Даниленко, О. Мишанича, Л. Голомб, В. Мокрого, Л. Мороз, Я. Розумного, Л. Рудницького, Т. Салиги, О. Селезінки, Г. Сивоконя, С. Сухарева, М. Яценка та ін. За останнє десятиліття захищена низка кандидатських дисертацій (Г. Крапівник, Є. Ліберт, О. Максимчук, Л. Мірошниченко, Г. Новікової,



Л. Роман, О. Томоруг та ін.), присвячених проблемам художньої рецепції Біблії загалом чи окремих її книг. Утім, системного дослідження біблійного інтертексту в українській літературі 1920-х років поки немає. У цьому розділі репрезентовані різні форми рецепції Біблії (епіграфи, цитати, алюзії й гіперінтертекстуальні феномени) в письменстві доби «розстріляного відродження».

### **3.1. Комунікативні стратегії старозавітних і новозавітних епіграфів та внутрішньотекстових цитат**

Частка біблійних епіграфів у загальному масиві надтекстових цитат незначна – лише п'ять інтертекстем, які фігурують у творах, датованих 1919-1922 роками. Така тенденція зумовлена історично. Загальновідомо, що потреба опертя на вічні цінності, зростання інтересу до «вічних книг» (зокрема до Біблії) особливо актуалізуються в періоди біфуркації (воєн, революцій, інших суспільних потрясінь). Окрім того це був період творчої свободи, адже в Україні ще не був установлений більшовицький ідеологічний диктат. Відсутність біблійних епіграфів у творах, написаних після 1922 р., пов'язана із розгортанням антирелігійної пропаганди. Характерна тенденція: алюзії й внутрішньотекстові цитати з Книги книг фігурують у літературних творах до кінця 1920 років, письменники демонструють різні стратегії художньої рецепції прототексту (звернення до Біблії як авторитетного джерела прецедентних ситуацій та образів, полеміка, переписування, пародіювання тощо); натомість епіграфи, які займають у творі «сильну текстову позицію», зникають (письменники уникають їх, аби не провокувати вульгарно-соціологічну критику). Прикметним є й коло авторів, які апелюють до біблійних епіграфів: М. Зеров, М. Рильський, В. Підмогильний. Усі троє – кияни, за термінологією нової доби – «попутники», а головне – послідовні прихильники ідеї творчого засвоєння українськими письменниками здобутків світової класики, зокрема творів, що відіграли виняткову роль у становленні культурної свідомості європейської цивілізації (до цієї категорії належить і Біблія). До слова, перелік літераторів, які у своїх творах застосовували внутрішньотекстові біблійні цитати, виглядає значно презентабельніше (20 персоналії), однак і тут помітна цікава тенденція: у другій половині 1920-х – на початку 1930-х років цитати з Біблії дедалі частіше застосовуються в ігровій, сатиричній чи полемічній функціях, а також для характеристики персонажів, які є ворогами радянської влади або представниками відсталого селянства / міщанства.

Три біблійні епіграфи виявлені в поезії М. Зерова, по одному – у творах М. Рильського й В. Підмогильного. У поезіях неокласиків фігурують парцельовані біблійні надтекстові цитати старослов'янською мовою. Функціонально вони покликані акцентувати увагу реципієнта на ключовому образі / мотиві епіграфованого твору. Натомість в оповіданні В. Підмогильного «Проблема хліба» біблійний епіграф моделює параметри читацької рецепції – натякає на притчовий характер твору. Ж. Жанетт запропонував розрізняти алогографічні й автографічні епіграфи [705, с.87-88]. У цій студії (з огляду на специфіку досліджуваного матеріалу) репрезентовані лише алогографічні надтекстові цитати, які, своєю чергою, поділяються на автентичні, апокрифальні, частково анонімні й анонімні. Прикметно, що всі виявлені біблійні епіграфи анонімні – зацитовані без вказівки на прототекст; на відміну від внутрішньотекстових біблійних цитат, зазвичай позначених ксеномаркерами «як сказано в...», «за словами...». Вочевидь, автори цих творів розраховували на високий інтертекстуальний потенціал Біблії, яка є ядерним текстом, добре відомим реципієнтам.

Поезія **М. Зерова «Ріг Вернигори»** (1919) цікава для дослідників паратекстуальності тим, що вона має інтертекстуальний заголовок, присвяту П.Я. Стебницькому й три епіграфи: «Quasi una fantasia», «Добра хочю брати в Руській землі» і «Есть древу надежда...» [189, с.98]. Атрибуція надтекстових цитат часткова: «Влад. Мономах и др.» (фактично, вказане лише джерело другого прецедентного висловлювання). З огляду на проблематику цього розділу, планується сконцентрувати увагу лише на третьому епіграфі. У примітках до двотомного видання творів М. Зерова вказано, що він запозичений із біблійної «Книги Йова». Л. Сірик зауважує у творі «суттєвий елемент гри чужим текстом у межах іншого тексту», що виявляється «в назві й епіграфі, які вказують на патріотично-моралізаторську спрямованість» [479, с.108]. Інтерпретуючи епіграф, дослідниця твердить, що «у вірші “Ріг Вернигори” він має історіософсько-моралізаторський характер» і що «з уваги на запроваджену радянським урядом атеїстичну пропаганду автор у цій частині уриває запозичене речення і не вказує джерела. Біблійний мотив дерева транспортований на іншу історичну дійсність, символізує реалізацію ідеї віталізму, відродження життя. У творі Зерова перефразований епіграф актуалізується в контексті проблеми національно-визвольних прагнень українського народу» [479, с.109].

Солідаризуючись із Л. Сірик, вважаю за доцільне окремо наголосити на тому, що переадресація читачів до біблійної «Книги Йова»: «7. Бо дерево має надію: якщо буде стяте, то силу отримає знову, і парост його

не загине; 8. якщо постаріє в землі його корінь і в поросі вмре його пень, 9. то від водного запаху знов зацвіте, і пустить галуззя, немов саджанець!» (Йов 14 : 7-9), – чіткіше оприявнює провідний мотив твору М. Зерова – віру в минушість страждань і випробувань. Прикметно, що лідер неокласичного «п'ятірного грона» апелює саме до цього прототексту. У «Книзі Йова» йдеться про страждання праведника, який за одну мить втратив родину, здоров'я й всі статки. У поезії «Ріг Вернигори», написаній у розпал громадянської війни, ліричний герой також безвинно зазнає мук і непосильних випробувань. Йому (як і Йову) доводиться сподіватися лише на Божу ласку й благи: «Дай надію нам, скажи ти, / Що ми можемо не тужити / Під п'ятою агарян». Біблійні рядки відлунюють і в самій поезії: «Але ж досвід нам щоденно: / – Стерпим, – каже, – цю біду. / *Древо он і посіченно / Парость гонить молоду*» [189, с.99].

Значний інтерес становить також «новозавітний диптих» М. Зерова – поезії «**Чистий четвер**» і «**Страсна п'ятниця**» (до обох творів автор підібрав епіграфи з Нового завіту). У «Спогадах про неокласиків» Ю. Клен занотував: «В 1921 році були чудові великодні вечори. В обох церквах правилася служба, цвіли вишні, в повітрі пахло зовсім уже розквітлою весною, бо свята на той рік припали дуже пізно (1 травня – Л.С.). Був чистий четвер. Ми слухали службу Божу, гуляли навколо церкви, і *тут зародився у Миколи Костевича першими рядками його сонет з моттом “і абіє нітел возгласи”*» [231, с.9]. Здавалося б, немає жодних підстав засумніватися в правдивості твердження Ю. Клена, адже в обох творах євангельський антураж відіграє дуже помітну роль. Однак, впадає у вічі присуття відмінності цих текстів. Сонет «Страсна П'ятниця» сприймається як поетична ілюстрація Великодніх подій. Силою поетичної уяви ліричний герой переноситься «во дні они»:

Спустилась ніч на Гефсіманський сад,  
Горби, і діл, і військовий наряд –  
Все спить, все снить під синьою імлою,  
І в синій темряві, мов ряд примар,  
Несуть жінки свій вікопомний дар:  
Ливан і нард, і мірру, і алое [189, с.65].

На безпосередній зв'язок метатексту з євангельською традицією вказує епіграф «Благообразний Іосиф...» (структурно він подібний до надтекстових цитат у поезії «Ріг Вернигори» – усічений, неатрибутований). Прикметно, що це мотто безпосередньо відлунує в перших рядках тексту: «Благообразний муж з Арімафеї, / Поважний радник, ученй потайний, /

Господню плоть повив у пелени / І до гробниці положив своєї» [189, с.64]. Ці рядки є поетичним переспівом «Тропаря Страсної П'ятниці». Можливо, М. Зеров слухав його в баришівській бароковій церкві Благовіщення. Водночас епіграф переадресовує читачів безпосередньо до Євангелія – подій, пов'язаних із розп'яттям, похованням і воскресінням Сина Божого.

Як відомо, лідер неокласичного «п'ятірного грона» віддавав перевагу античності над Біблією. Так, у дискусії з П. Филиповичем, спричиненій переглядом вистави «Саломея», в однойменному сонеті М. Зеров завуальовано висловив пораду опонентові залишити біблійні перекази заради гармонійної світлої автентики давніх греків: «Душе моя! Такай на корабель, / Пливи туди, де серед білих скель / Струнка, мов промінь, чиста Навсікая» [189, с.59]. Однак і його не міг залишити байдужим новозавітний мотив Розп'яття Сина Божого. Можливо, естетичні почуття поета заторкнула урочиста релігійна обрядовість Страсної П'ятниці, сповнена ліризму й особливої емоційності, коли під час вечірньої священнослужителі під спів тропаря піднімають Плащаницю з Престолу, ніби із самої Голгофи, й виносять її з вітваря на середину храму. У цій поезії віддзеркалені особисті переживання й рефлексії ліричного героя, зумовлені осмисленням гострих колізій у долі біблійних персонажів.

Перший сонет ліричного диптиха – «Чистий четвер» – також тісно пов'язаний із євангельською фабулою, однак впадає у вічі, що великодні мотиви накладаються тут на українські реалії початку 1920 років. Поет рефлексує не так про давню Іудею, як про «підлі і скупі часи», у які йому довелося жити. У цій поезії також проступають, як палімпсест, реалії богослужіння Страсного тижня – вони є своєрідною композиційною рамкою (у заспіві: «Свічки і теплий чад. З високих хор / Лунає спів туги і безнадії», і фіналі: «А за дверми, на цвинтарі, в притворі / Весна і дзвін, дитячі голоси / І в вогкому повітрі вогкі зорі»), однак виникає дисонанс між «весняними» реаліями й датуванням твору – *29.06.1921 р.* Можливо, первісний задум сонета виник (як і вказує Ю. Клен) після великодньої служби, однак автор на якийсь час забув про нього й повернувся лише за два місяці. Можливо, тоді відбулася подія, яка спрямувала авторські інтенції в біблійне русло. У цій ситуації на особливу увагу заслуговує дібраний поетом епіграф: «І абіе пітел возгласи...» [189, с.64]. Ця надтекстова цитата пов'язана з новозавітним епізодом триразового ненавмисного зречення апостола Петра. Прикметно, що з євангельських подій, згадуваних під час богослужіння у Великий Четвер (Таємна вечеря, чин омивання ніг апостолам, молитва Ісуса Христа в Гефсиманському саду, Юдина зрада, зречення апостола Петра), автор апелює саме до останнього епізоду.

Мотивація вибору саме такого епіграфа залишається невідомою. Однак у цій ситуації доречно навести ще один уривок зі спогадів Ю. Клена про події, датовані червнем 1921 р. І хоч самого М. Зерова вони не зачепили, однак могли накласти відбиток на його художній текст: «Влітку 1921 року над “захожими різьбярками”, що опинилися в Баришівці, стряслася нещастя: наскочила пирятинська міліція та виарештувала більшість інтелігенції. Зерова на той час у Баришівці не було, і він уникнув арешту. Був спечений *червневий день*, я прогулювався по садку навколо дому о. Лаврентія, у якому мешкав, коли увійшов чоловік у цивілі (...) Був у супроводі кількох салдатів, спитав, хто тут живе і хто я сам. Коли я, нічого не підозрівавши, дав на це відповіді, уся та банда увійшла до хати й почала робити трус. Тоді я схаменувся, та пізно. Жалкував, що не домислився одразу, в чому справа, й не дав ходу городами у поле, а звідти до Києва, де можна було перебути, поки хвиля арештів спаде. Заарештовані були майже всі вчителі міста, посадовили нас на підводи і повезли до Яготина, де ми переночували, а потім до Пирятина. Там ми тиждень просиділи в в’язниці» [231, с.11-12]. З євангельською фабулою цю оповідь зближує мотив несправедливого ув’язнення, безневинної жертви, а також навмисної чи ненавмисної зради (доносу на нелояльність учителів).

У сонеті п’ять разів у різних варіаціях повторюється займенник «ми» / «наші». Вочевидь, автор умисно фіксує увагу реципієнта на цій деталі: «Навколо нас – кати і кустодії, / Синедріон, і кесар, і претор. / Це долі *нашої* смутний узор, / Це нам пересторогу півень піє, / Для нас на дворищі багаття тліє / І слуг гуде архієрейський хор. / І темний ряд євангельських історій / Звучить як низка тонких алегорій / Про *наші* підлі і скупі часи...» [189, с.64]. Євангельська фабула в поезії М. Зерова сприймається як пересторога для сучасників – стерегтися новітнього «синедріону», боротися зі страхом перед новітніми зрадниками й катами.

Ще один біблійний епіграф зафіксований у поезії **М. Рильського** «Солодкий світ! Простір блакитно-білий...» (1919). Формально він нагадує аналогічні надтекстові цитати в аналізованих творах М. Зерова. Автори коментарів і приміток до двадцятитомного видання творів класика (а за ними – й сучасні дослідники) задовольняються констатацією, що епіграф «сладокъ свѣт...» запозичений із Біблії. Однак для інтерпретації тексту видається важливим точніше встановити джерело цитування. Наведені в поезії М. Рильського рядки взяті з одинадцятого розділу біблійної «Книги Проповідника, сина Давидового, царя в Єрусалимі» (скорочено – Екклезіаста), змістом якої є роздуми про сенс буття. Її автор розмірковує про страждання й радість, які супроводжують людину упродовж життя:

«*І світло солодке, і весело очам дивитися на сонце!* 8 Навіть коли б хтось прожив багато років, хай усіма ними веселиться, але хай тямить про дні мороку, бо буде їх чимало. Все, що приходить – марнота. 9 Радій, юначе, у твоїй молодості, і нехай серце твоє зазнає щастя за днів твого юнацтва; іди, куди тебе тягне твоє серце, за тим, що чарує твої очі, але знай, що за все це Бог на суд тебе поставить. 10 Гони тугу з твого серця й віддали від себе лихо; але і молодість і чорний волос – марнота» (Екл, 11:7-10).

Як слушно зауважив М. Ткачук, поезія М. Рильського пройнята «ві-таїстичною енергією, захопленням й естетичною насолодою від споглядання краси природи. Ліричний герой милується “простором блакитно-білим” – символом ідеального світу, божественною природою світобудови, яку позначають улюблені кольори українців – блакитний і золотий (...) Поступово окреслюється образ дівчини, в якій погляд – “узори надвесняних тонких віт”, вона нагадує йому милий сон, ідеальний світ, який зник. Солодкий світ перетворився на гіркий, проте ліричний герой знову відчуває щастя» [566, с.143]. Книга Екклезіаста зазвичай трактується як вияв крайнього песимізму; загальновідомим є твердження: «Я бачив усе, що діється під сонцем, і що ж? Усе марнота й гонитва за вітром» (Екл. 1:14). Однак Проповідник визнає, що немає для людини «нічого кращого, як веселитися і чинити добре в житті своєму» (Екл. 3:11-13), тож і пропонує: «Йди, їж з веселощами хліб твій, і пий у радості серця вино твоє, коли Бог благоволить до справ твоїх. 8 Нехай буде повсякчас одяг твій світлим, і нехай не зменшується елей на голові твоїй. 9 Насолоджуйся життям із дружиною, яку любиш, у всі дні суєтного життя твого, і яку дав тобі Бог під сонцем на всі суєтні дні твої; тому що це – доля твоя у житті й у трудах твоїх, якими ти трудишся під сонцем. 10 Усе, що може рука твоя робити, за силами роби; тому що у могилі, куди ти підеш, немає ні праці, ні роздумів, ні знання, ні мудрости» (Екл, 9:7-10).

Біблійна образність має важливе значення в структурі поезії М. Рильського – варто звернути увагу на концепти сонце («*І світло солодке, і весело очам дивитися на сонце!*»), дух («Благословляє дух ширококрилий / Солодкий світ»), янгол («*Чи янголи* нам свічі засвітили»). Екклесіастів заклик радіти й тішитися солодким світом / світлом оприявнюється в аналізованій поезії не через захоплення красою природи (як підкреслює частина інтерпретаторів), а насамперед через оспівування почуттів. Пейзажні деталі з’являються у творі лише через асоціації з постаттю коханої: «*Твій погляд, ніби пролісок несмілий, / Немов трава, що зеленить граніт, / Неначе спогад нерозумно-милий...*»). Зародження почуттів трактоване як винагорода за муку «безсердечних літ» (біблійної «суєти суєт»), лиш

воно змусило ліричного героя зрозуміти «солодкість світу». Важливо також звернути увагу на датування твору – 1919 р. В Україні – громадянська війна, люди потерпають від голоду, холоду, хвороб; здавалося б, у ліричного героя немає жодного приводу тішитися, однак він (услід за Екклезіастом) переконаний, що не варто втрачати «солодке світло» радості в часи життєвих випробувань.

Останній біблійний епіграф зафіксований в оповіданні **В. Підмогильного «Проблема хліба»** (1922). У творі наведені дві надтекстові цитати. Перша: «Немає нічого хибнішого, як ототожнювати ідею твору з думками автора. На жаль, читач і критика слабують на цю недоречну хворобу. Тут я якнайрішучіше застерігаюся проти цього поширеного забобону. “Гарний письменник користується не тільки з власних думок, але і з думок своїх добрих знайомих” (Ніцше)» [401, с.122]. Це твердження прозаїк приписує епатажному німецькому філософу, творчістю якого він свого часу цікавився. Оскільки в лапки взята лише частина епіграфа, початок надтекстової цитати сприймається як власне висловлювання В. Підмогильного, друга частина – як цитата з праці Ф. Ніцше. Джерелом епіграфа є книга «Людське, надто людське» (1878), яка принесла мислителю скандальну славу і в якій він наполегливо закликав до переоцінки звичних уявлень про життя. У четвертому розділі цієї праці «3 душі художників і письменників» занотовано: «180 Колективний розум. Хороший письменник має не тільки свій власний розум, а й розум своїх друзів» [368, с.339]. Добираючи епіграф, український прозаїк, вочевидь, прагнув спертися на авторитет відомого філософа, ставлення до якого в пореволюційній Україні було неоднозначним.

Принциповою для розуміння твору є семантика другого мотто: «*Хто має вуха слухати, хай чує*» [401, с.122]. Дослідники (наприклад, Т. Хом'як) слушно трактують його як приказку, але, на жаль, не акцентують увагу на її походженні. Джерелом надтекстової цитати є Новий Завіт – притча Ісуса Христа про сіяча: «1 Знову розпочав Ісус навчати над морем. Сила людей зібралась навколо нього, тож він увійшов у човен, і сидів у ньому, на морі, а весь народ був на землі при морі. 2 І він багато навчав їх притчами, і говорив до них своїм повчанням; 3 Слухайте: Ось вийшов сіяч сіяти. 4 Коли він сів, дещо з зерна впало при дорозі, та прилетіло птаство й видзьобало його. 5 Інше впало на ґрунт каменистий, де не було землі багато, і вмиць зійшло, бо земля була не глибока. 6 Коли ж зійшло сонце, воно згоріло і, за браком коріння, висхло. 7 А інше впало між тернину, і зійшла тернина та його поглушила, тоді воно не дало плоду. 8 Ще ж інше впало на добру землю – і дало плід, що сходив і ріс;

і принесли: те у тридцять, те у шістдесят, а те й у сто разів більше. 9 І додав: *Хто має вуха слухати, хай слухає!*» (Матв. 13:9).

Поєднання епіграфів в оповіданні В. Підмогильного може виглядати парадоксально, особливо якщо пригадати, із якою різкістю Ф. Ніцше запечував християнство й авторитет Біблії. Однак у цій ситуації надтекстові цитати є взаємодоповнюючими. Завдяки біблійному мотто автор прагнув увиразнити «притчовий» характер власної оповіді, але в розумінні людської природи він значно ближчий до Ф. Ніцше. Головний герой оповідання приміряє роль надлюдини. Перед загрозою голодної смерті, спонукуваний інстинктом виживання, він вирішує для себе питання про дозволеність того, що традиційна мораль вважає переступом – крадіжки і вбивства. В. Підмогильний не коментує вчинки героя-оповідача, пропонуючи читачам зробити власні висновки, але він однозначно претендує на те, аби до його тексту поставилися з належною увагою і серйозністю. Так, у передмові до першого видання (1927), написаній у формі листа до Є. Плужника, прозаїк занотував: «... я пішов випробуванним людським шляхом у цьому питанні, тобто обґрунтував спочатку свою притаманну властивість логічно і силлогічно, далі принизив протилежний погляд і відзначив його хиби, тим виявляючи свою перевагу, заплямував міщанство, зневажив противника і таким способом високо підніс свою думку, загрожуючи заперечити поступовість тих, хто її не поділяє. Це ж золоте правило – твердити, що те, що я можу, всі мусять навчитися могли, доводити свої погляди як єдино можливі, й *робити з власного прикладу правило для людськості*» [401, с.755]. Не зважаючи на очевидну іронічність цього висловлювання, маємо підстави стверджувати, що «Проблема хліба» є спробою з літературного «прикладу» висувати «правило для людськості». До цього схиляє й обраний біблійний епіграф.

Також у творах українських письменників 1920-х років виявлено 80 біблійних цитат і 20 інтертекстуальних вкраплень з інших релігійних текстів (кантів, молитов, гімнів тощо). Ці інтертекстеми зафіксовані у творах двадцятьох авторів, серед яких – представники різних літературних організацій, симпатичні різних літературних напрямів – «революційні ортодокси» й «попутники», експериментатори і традиційники: Остап Вишня, А. Головка, П. Голога, І. Дніпровський, О. Досвітній, М. Івченко, І. Кочерга, М. Куліш, Іван Ле, А. Любченко, Я. Мамонтов, І. Микитенко, Є. Плужник, В. Поліщук, І. Сенченко, О. Слісаренко, Л. Старицька-Черняхівська, З. Тулуб, М. Хвильовий, Ю. Шпол. Найширше біблійні цитати представлені в усмішках Остапа Вишні, М. Куліша й І. Кочерги. Найщільнішим є біблійний інтертекст в оповіданні Ю. Шпола «Веселий швець Сябро»; завдяки



використанню цитат із Книги Книг титульний персонаж (сільський пияк-«філософ») намагається продемонструвати ерудицію, надати своєму клопанню до царя про легалізацію пияцтва більшої переконливості.

Джерелами інтертекстуальних вкраплень в українському письменстві 1920-х років були різні Біблійні книги. Зокрема зі **Старого Завіту** запозичені 28 цитат: 12 – із «*П'ятикнижжя Мойсеєвого*»: Буття – 5, Вихід – 3, Левит – 2, Числа – 1, Повторення закону – 1; 1 – з *історичної «Книги Суддів»*; 14 – із *книг навчально-поетичних*: «Книги Йова» – 2, «Книги Псалмів» – 7, «Книги приповістей Соломонових» – 1, «Пісні Пісень» – 1, «Книги премудрості Ісуса, Сина Сираха» – 3; 1 – із *книг пророцьких*, зокрема із Книги пророка Ісаї. Кількість апеляцій до **Нового Завіту** майже удвічі більша – 52 цитати: 46 – із *Чотирисвангелія* (найчастіше письменники апелюють до Нагорної проповіді – моральних приписів, «заповідей блаженства», наводять прецедентні висловлювання й цитати, що характеризують прецедентну ситуацію: «Коли хочеш іти за мною – зостав своїх батька й матір, дружину й іди слідом за мною» [203, с.349], «О боже, боже! Навіщо ти покинув мене...» [323, с.119], «Птицы небесные не сеють, не жнуть і добре живуть» [111, с.613], «Бо жатва є, та ділателів мало» [537, с.205], «Розподілять ризи моя і про одіж мою кидатимуть жереб» [575, с.599], «Істинно говорю вам: не проспівас ще півень втретє на зорі, як один з вас одречеться од мене!..» [671, с.115] тощо); 1 – із «*Дій святих апостолів*» (цитата характеризує прецедентну ситуацію); 5 – із «*Послань апостола Павла*» й «*Соборних послань*». Домінування цитат із Нового Завіту пов'язане із його визначальною роллю в культурі християнських країн, до яких належить і Україна. Біблійні вкраплення застосовуються здебільшого для ретрансляції певних моральних приписів, пророцтв і лаконічної характеристики прецедентних ситуацій.

У тодішньому українському письменстві 55 біблійних інтертекстем зацитовані українською мовою; 10 – старослов'янською (це надає їм відтінку урочистості), у 9 інтертекстемах в український текст вкраплюються старослов'янізми, 6 біблійних висловлювань наведені російською мовою (здебільшого у творах, де є персонажі-росіяни; також цей факт віддзеркалює реалії доби: до революції церковні відправи в Україні провадилися російською мовою, лише у 1917 р. майже в усіх українських єпархіях почали скликати з'їзди духовенства й мирян, на яких велись розмови про автокефалію української православної церкви й повернення до української мови в церковному житті). Отже, можна стверджувати, що, обираючи те чи те мовне оформлення біблійних цитат, більшість авторів діє усвідомлено, розраховуючи на творення певного художнього ефекту.

Лише дві цитати з «колгоспної трагедії» М. Куліша «Прощай, село» мають повну атрибуцію – згаданий відповідний розділ біблійної книги («Зосим. І зломиться підпора ваша – хліб, бо ж пророчено далі *в третій книзі Мойсеевій, – глава двадцять шоста!* – *пектимуть хліб ваш десятеро молодиць в одній печі, і віддаватимуть вам хліб після ваги, і ви їстимете та й не наїдатиметесь...*») [279, с.193]. У 7-ох інтертекстемах згадана біблійна книга – джерело цитати (наприклад, «Тщегласов. Чи не глаголе ж і *святе писаніє к коринфянам Павла* чтеніє: “жени ваші да мовчать на зборах”») [264, с.400]). У 13-ти творах застосована формула «в писанні сказано» (переадресація до Біблії здійснюється за принципом «sapienti sat»). У 10-ох цитатах згаданий автор прецедентного висловлювання (для прикладу, у «Свіччиному весіллі» І. Кочерги: «Симеон. Суше так. / Бо, як *глаголе мудрий син Сирахів,* / Вино єсть втіха серцю і душі, / Єгда душа його приємлет в міру») [264, с.458]). В окремих творах на причетність до біблійного прототексту вказує специфічна лексика чи інтонація («...почухавши потилицю та інші місця, сказав *пророчим загробним голосом:* – Істинно говорю вам: не проспівас ще півень втретє на зорі, як один з вас одречеться од мене!..») [671, с.115]). Найчастіше автори не вказують джерело цитати, однак оформлюють текст із застосуванням відповідних ксеномаркерів (лапки, розташування інтертекстеми на сторінці, специфічне мовне оформлення тощо). Виявлено також 25 імпліцитних цитат, які графічно «зливаються» з текстом, однак читач здатний їх розпізнати, адже це загальновідомі висловлювання.

У поетичних творах біблійні цитати не виявлені (оскільки це невеликі за обсягом тексти, застосування цитат видається обтяжливим і неефективним, тож автори традиційно апелюють до алюзій). У ліро-епіці зафіксовано 3 цитати з Книги книг; в епічних творах – 47 біблійних цитат і 8 фрагментів молитов та релігійних пісень; у драматургії – 30 цитат, 12 фрагментів молитов і релігійних пісень, а також 3 «апокрифічні» цитати. В епічних творах біблійні цитати виконують дидактичну, викривально-сатиричну, характеротворчу функції. Для прикладу, у часи революції значної популярності набула теза, що той, хто хоче служити ідеї, повинен зректися рідних, а також своїх меркантильних потреб і дріб'язкових інтересів. У такому випадку цитування Біблії відбувається за традиційною моделлю – як авторитетного претексту, що служить підтвердженням думок письменника / персонажів, поштовхом до розгортання рефлексій про життя, що мають повчальний характер. У романі Ю. Шпола «Золоті лисенята» є цікавий уривок, що віддзеркалює потік мислення протагоніста: «По-перше, виявилось, що революцій не варто чекати, а їх треба робити.

А по-друге: робити їх можуть і повинні тільки ті, хто, за євангельськими словами, “залишить батька, матір і дружину свою, роздасть майно своє”<sup>46</sup> і так далі. Щоправда, щодо останнього (майна) швидко почав мене гризти непокій. Бо ненажерлива капіталістична система (як і в усьому) на революцію так само вимагала зовсім не ефемерних, а цілком матеріальних засобів» [671, с.160]. В оповіданні М. Івченка «Наступ» головний герой намагається подолати вагання перед штурмом міста: «І завтра я мушу палити по місту, по ворогові, по мирному мешканцю, в тому числі по моїх кривних, по моїй маленькій ляльці. Вона ж буде з переляканими очима ховатись десь у льоху. Може день-другий. Може цілий тиждень, місяць. А з холодної синяви неба вирізувались чіткі, вичищені порохнею слова: “Коли хочеш іти за мною – зостав своїх батька й матір, дружину й іди слідом за мною”. Чому забули записати ці слова до “Комуністичного Маніфесту”» [203, с.245-246]. У прозі лояльного до влади А. Головка біблійні інтертекстеми фігурують як органічний складник мовної картини світу українців у дореволюційну добу. Наприклад, у романі «Мати» українофіл Сава Петрович повчає Павлушу, апелюючи до біблійного висловлювання: «А ти, хлопче, роби, як той Христос робив та й нас учив. Свого часу він прекрасно розв’язав цю проблему: “Кесарево – кесарю...”». Отак і ти. В гімназії говори по-руськом (вистачить з них і на трійку), а то завжди – по-своєму, по-українськом» [110, с.357]. Натомість в усмішках Остапа Вишні біблійні вкраплення мають яскраво виражене сатирично-пародійне забарвлення.

**3. Тулуб** застосовує біблійні інтертекстеми ошадливо й продумано, орієнтуючись на конкретний художній результат. У романі «Людолови» функції таких вкраплень варіюються залежно від того, чи вони фігурують в авторському мовленні, чи у мовленні персонажів [Див. докл.: 508]. Якщо інтертекстема аплікується у мовлення персонажа, вона виконує характеризувальну функцію, увиразнює не лише суспільний статус чи рівень освіченості, а й особливості внутрішнього світу героя. У цьому контексті передовсім маємо звернути увагу на образ гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного. У його мовленні інтертекстеми найпомітніше зорієнтовані на реалізацію характеризувальної функції. Уперше таке цитатне вкраплення зринає в епізоді, коли гетьман повертається із зустрічі з представниками цехів, яких він агітував за створення братства: «А що ти їм приніс своїми промовама? – лукаво спитав внутрішній голос. – Як то що? Школи, культуру, науку, закони, визволення з-під католицького опікунства! – обурився Сагайдачний на власні вагання. – Як це добре сказано: “Не кидай бісеру свиням, щоб не стоптали вони його ногами”». Ось і стоптали. Прийшов

до них – по-дурному, як хлопчисько. Розвів теревені. І добре! Нема чого вдавати з себе Цицерона в свинячому хліві!» [574, с.237]. Джерело афоризму – Євангеліє від Матвія, точніше – слова Ісуса Христа з Нагорної проповіді: «Не давайте святині псам і не кидайте перли ваші перед свинями, щоб вони не попрали їх ногами своїми і, обернувшись, не розтерзали вас» (Мт 7:6). Ремісники, переймаючись дрібними меркантильними інтересами, не зрозуміли й не оцінили далекоглядних намірів Сагайдачного, тож наміри гетьмана залишилися нереалізованими.

Розповідаючи про загострення стосунків між поляками й українцями, Сагайдачний також застосовує біблійний афоризм: «Треба нашій сіромі пороху понюхати і досвіду військового набути. А старий чорт тим часом утомиться ганятися за чумаками. Жовніри почнуть ремствувати: утримання їм два роки не сплачено – ось і грабують вони на стації. А наші ж не вівці: *око за око – зуб за зуб*» [574, с.474]. Цей афоризм неодноразово згадується в Старому Завіті, наприклад, у книгах «Вихід» («23. А якщо буде шкода, то віддай душу за душу. 24. *Око за око, зуб за зуб, руку за руку, ногу за ногу*» (2М 21:23-24)), «Левит» («Перелом за перелом, око за око, зуб за зуб: як він учинив пошкодження на [тілі] чоловіка, так і йому треба зробити» (3М 24:20)). Цей вислів є традиційною формулою помсти. Новозавітна традиція заперечує його, зокрема у Євангелії від Матія Ісус говорить: «Ви чули, що сказано: “око за око, і зуб за зуб”. А Я кажу вам: не противтеся злому. Але хто вдарить тебе в праву щоку твою, оберни до нього і іншу» (Мт 5: 38-39). Українці в романі З. Тулуб у дусі старозавітних заповідей віддячують полякам за завдані кривди. У цій ситуації маємо приклад полігенетичної цитати. І в першому, і в другому випадках інтертекстеми оздоблюють мовлення персонажа, надаючи йому більшої авторитетності. Тут не йдеться про особливу релігійність гетьмана, лише про те, що такі висловлювання увійшли до скарбниці сталих виразів і застосовуються для чіткішого окреслення ситуації, тобто виконують референційну функцію.

Доволі ефектно виглядає біблійна інтертекстема у фіналі роману, коли поранений гетьман залишився один: «І мимоволі пригадував Сагайдачний текст з пророцтва: *“Розподілять ризи моя і про одіж мою кидають жереб”*. Але не це хвилювало його. Життя відійшло надто далеко, і навіть на самого себе дивився гетьман, наче читав про себе в старовинних книжках або бачив себе на малюнку» [575, с.599]. Інтертекстема надає цьому фрагменту більшої семантичної місткості й емоційності: раніше шанований і владний, герой залишився сам-на-сам на межі життя й смерті, колишні друзі й однодумці почали ділити владу, не дочекавшись навіть його смерті.

У мовленні інших персонажів інтертекстами також дібрані залежно від їхнього соціального статусу й конкретної фабульної ситуації. Наприклад, аби підкреслити тягар вибору Горленка, котрий збирається перейти на службу до Потоцького, авторка згадує новозавітну історію про зраду Петра: «Перед ним відкриті всі шляхи. Він дістане почесну й корисну посаду, потім старство і закінчить свій життєвий шлях принаймні сенатором. Щербатий місяць зазирнув у вікно. На селі співали півні, і чомусь пригадалося євангельське оповідання, як апостол Петро зрікся Христа: *“Ще й півень тричі не проспівас, як ти зречешся мене”*. І притамований біль знов заворушився в душі» [574, с.67]. У мовленні представників духовенства поширені біблійні інтертекстами, а також уривки з літургії і творів отців церкви. Здебільшого авторка наводить їх не для підкреслення авторитетності висловлювання, а з іншою метою.

В українській літературі 1920 – 1930-х років панував потужний антирелігійний струмінь. Відповідно, представники духовенства а ргіогі не могли змальовуватися як позитивні персонажі. Тому біблійні інтертекстами мали добиратися так, аби увиразнити контраст слова (проголошуваних християнських тез) й діла (це особливо помітне в мовленні патера Юстовського і єзуїта Алоїзія). Часто у мовленні священників наводяться цитати зі Святого письма, які закликають підданих до покори. Іншого забарвлення біблійні інтертекстами набувають у мовленні представників бідніших верств населення; наприклад, у думках Томаша, який став жертвою лихваря Доліви-Ясенського: *«...І осліпшиа його філістимляни, і поставиши молоти на жорнах, і глузуваху з нього, і плюваху в сліпі очі за те, що мріяв він звільнити рідну землю свою і людей від неволі... І Томашеві здається, що колись прийде такий герой, і на поклик його повстане поспільство, наче весняні паростки від теплого сонця...»* [575, с.166]. Наведений фрагмент зі старозавітної книги Суддів (Суд. 16:21) підкреслює трагізм, безвихідь становища селянина, який потрапив у кабальну залежність від лихваря.

Бурлескно-травестійні нотки у використанні біблійних інтертекстем окреслюються у мовленні підмайстрів і козаків. Наприклад, *«“покайтеся, сини мої, бо немає влади, аще не від бога, і кожна непокора, навіть думка про неї, є злочин проти господа”*, – влучно перекривив попа хтось із підмайстрів. – Амін, – підхопили інші. – Але ж справді, хлопці, тра щось вигадати» [574, с.268]. Або: *«Довгастий Куцан підхопив лантух Медже і кинув його на плечі Терешкові: – Неси, братіку, хрест свій. Се аз накладаю на тя епітимію, понеже согрішив еси, образивши вдовицю сію»* [585, с.184]. Застосовується прийом пародіювання релігійно-обрядових текстів, аби підкреслити відсутність глибокої релігійності у представників народу (це моделює антирелігійну спрямованість роману).

У драмах біблійні інтертекстеми застосовуються здебільшого для характеристики дійових осіб. У творах Я. Мамонтова («Ave, Maria», «Княжна Вікторія»), І. Кочерги («Свіччине весілля», «Навчила доля, де шлях до волі», «Натура й культура», «Про що жито співає») Біблію цитують священники, дяки, ченці; у цій ситуації біблійні висловлювання характеризують індивідуальну манеру мовлення персонажів з огляду на їхню професію. На окрему увагу заслуговують форми і прийоми інтеграції біблійних цитат в історичній драматургії.

Для прикладу, у трагедії **Л. Старицької-Черняхівської «Іван Мазепа»** найбільше біблійних інтертекстем зафіксовано в мовленні титульного персонажа (6), а також Ченця 1-го і 2-го (по 4); по 1-2 інтертекстеми фігурує в мовленні Канцеляриста 1-го, Горленка, Ломиковського, Петра І. Як високоосвічена й інтелігентна людина, Мазепа часто і з різною метою апелює до Біблії. Наприклад, виряджаючи талановитих юнаків на навчання за кордон, гетьман констатує: «Нас подоріж живих наук навчає. / Ховайтеся ж од злого, а добра / Навчайтеся. Як бджоли працюючі, / З чужих ланів збирайте мед, несіть / До вулія родимого, щоб славу, / Пожиток, честь отчизна мала з вас. / *Бо жатва є, та ділателів мало*» [537, с.205]. Позначений курсивом текст відсилає читачів до Євангелія від Матвія: «Після того Ісус вирушив у подорож по всіх містах та селах і там навчав у синагогах, проповідував добру новину про Царство й ціляв людей від усіляких хвороб та недуг.<sup>36</sup> І, дивлячись на натовпи людей, він проймався до них жалем, бо вони були нещасні та розпоршені, як вівці без пастуха.<sup>37</sup> Потім Ісус сказав своїм учням: “Жниво велике, а робітників мало”.<sup>38</sup> Тож благайте Господаря жнив, щоб він вислав робітників на свої жнива”» (Мт 9:35-38). Біблійні інтертекстеми надають мовленню персонажа відтінку урочистості й авторитетності, однак у вказаній цитаті це додаткова функція. Значно важливішим є не пафос, а той сенс, який гетьман вкладав у сказане. Історична ситуація на той момент склалася так, що Іван Мазепа (ширше – Україна) постав перед принциповим цивілізаційним вибором: Петро І чи Карл XII, Росія чи Європа, статус колонії чи незалежної держави. Аби втілити європоцентричні плани гетьмана, потрібні були освічені люди, патріоти, віддані національній справі. На жаль, у вирішальний момент з’ясувалося, що «ділателів» наравду мало, це й зумовило поразку національно-визвольних змагань.

Ще одна цитата зі Старого Завіту зафіксована в сцені таємної зустрічі Мазепа з Петром І. Намагаючись стримати царя від рішучих жорстоких дій проти вільнолюбних українців, гетьман вдається до авторитету Біблії: «Нарід / Свавільний в нас, свавіллям кожний диха, – / Бо шаблею не брав ще нас ніхто! / І через те всі стації, й побори, / І розрухи, що ратні

чинять тут, / І утиски від воєвод, походи, / Руйнуючі дощенту козаків, / І військ царських твоїх тут переходи / Не малую противність чинять нам. / А коли б цар на плач, на вопль, стенання / Людей тутешніх око преклонив / І від убивств, від дальніх розореній / Людей мого рейменту свободив, / То і бунтів не стало б на Україні, / І лях би тут нічого не вскурав. / *Хіба ж ревуть воли, як ясла повні?*[537, с.266]. Цитата з біблійної «Книги Йова» (порівняймо з автентичним текстом: «<sup>1</sup> І відповідав Йов, і сказав: <sup>2</sup> О, якби волання мої були належно зважені, і разом з ними поклали на ваги страждання моє! <sup>3</sup> Воно напевне переважило б пісок морів! Через те слова мої нерозважливі. <sup>4</sup> Бо стріли Вседержителя в мені; отруту їхню випиває дух мій; жахіття Божі повстають супроти мене. <sup>5</sup> Чи реве дикий віслук на траві? Чи мукає бик біля місива свого?» (Йов 6:1-5)) вказує на нестерпне становище українців під російським пануванням. Однак цар відкидає справедливі нарікання гетьмана на «розрухи» й «утиски», саркастично заявляючи: «Вол не ревет, а бык-то все ревет. А твой народ – что глупый бык рогатый» [537, с.266]. Протиставлення вола, який пасивно тягне своє ярмо й задовольняється «повними яслами», бунтівливому бику – промовиста імагологічна деталь, що увиразнює ментальність українців.

Кілька цікавих прикладів застосування біблійних інтертекстем виявлені в мовних партіях 1-го і 2-го ченців. Оскільки вони є представниками духовенства, то згадки про біблійні образи й мотиви у їхніх устах мають виглядати найорганічніше. Однак, якщо у випадку цитування Біблії Мазепою та його однодумцями «план зображення» й «план вираження» збігаються, Книга книг трактується як авторитетне джерело, скарбниця духовної мудрості, то в репліках ченців помітний підтекст, неприхована іронія, зумовлена невідповідністю їхніх слів, думок і вчинків. Характеризуючи невтішний стан суспільства, Чернець 2-й констатує: «*Содома* скрізь, непослух, безначальє» [537, с.238]; однак, замість виконувати покладену на них місію («на праву путь наводимо нарід» [537, с.238]), ченці шпигують, інтригують, відвозять Петрові І донос Кочубея на Мазепу, користуючись авторитетністю прототексту, вдаються до відвертих маніпуляцій. Засуджуючи народне невдоволення утисками й безчинствами, вони заявляють: «Черн[ець] 2. *А сказано в Писаній: “Раби, / Господіям своїм всі повинуйтесь!”* / Черн[ець] 1. *І всяка власть од Бога, – мислим так*» [537, с.238]. Прототекстом у цій ситуації може вважатися або 13-й розділ «Послання до Римлян» св. апостола Павла («Нехай кожна людина кориться вищій владі, бо немає влади, як не від Бога, і влади існуючі встановлені від Бога. Тому той, хто противиться владі, противиться Божій постанові; а ті, хто противиться, самі візьмуть осуд на себе» (Рим. 13:1-2),

або 2-й розділ Першого послання апостола Петра: «<sup>17</sup> Шануйте всіх, братство любіть, Бога бійтеся, царя поважайте. <sup>18</sup> Раби, коріться панам із повним страхом, не тільки добрим та тихим, але й прикрим» (1Петр. 2:13-18). Обстоюючи цей суспільний порядок, ченці фактично захищають Содом, який позірно засуджували раніше. Наставляючи Кочубея, чернець цитує рядок із першого Давидового псалма: «*Блаженний муж, що не іде на раду / Злих нечестивців; путь загине їх. /* Благослови ж Господь...» [537, с.256]. Однак, чи можна назвати блаженним генерального суддю, який відправляє Петру І донос на Мазепу? Цитування Біблії в цьому випадку виглядає як блюзнірство, що додатково підсилює негативізм характеристики дійових осіб.

У творах **М. Куліша** біблійні інтертекстеми інтегруються у «мовні партії» міщан («Отак загинув Гуска», «Народний Малахій») і «куркулів» («97», «Прощай, село»), підкреслюючи недолугість персонажів, котрі урочистий пафос біблійного претексту пов'язують із дріб'язковими буденними клопотами. Зокрема у другій дії комедії «**Отак загинув Гуска**» релігійні інтертекстеми виконують сатиричну функцію. Так, репліка Івді про те, що квартирант («агент чека») повертається з бомбою, викликає в Гуски паніку: «Божевой! Божедовой! *Пощо залишив мене? Вскую мя отринув еси?* (Став навколіна і заспівав за мотивом церковного концерту). Вскую мя отринув еси? (Устав). Визнаю Радянську владу до отказу, аби тільки було тихо» [279, с.231]. Цей фрагмент церковного пісенспіву (на музику О. Архангельського) відсилає реципієнта до біблійного претексту – «Євангелія від Матвія»: «45. А від години шостої п'ятьма була по всій землі аж до години дев'ятої. 46. А близько дев'ятої години закричав Ісус дужим голосом: Елі, Елі! Лама савахтані? Себто: Боже Мій, Боже Мій! Нащо Ти Мене покинув?» (Мт. 27: 45-46). Урочистий пафос Євангелія, пов'язаний зі стражданням Христа, у комедії М. Куліша знижується, підкреслюючи примітивність Гуски, який власні надумані страждання ототожнив із подвигом Господа. Невідповідність цих інтертекстем змальованій побутовій ситуації посилює сатиричний ефект.

Цікавим аспектом дослідження біблійних цитат є вивчення характеру авторських трансформацій, що виникають при цитуванні. Якщо в епіграфах випадки письменницького втручання в цитований текст рідкісні, то у внутрішньотекстових цитатах така практика дуже поширена і сприймається як норма. Ще М. Бахтін свого часу писав про безмежну різноманітність форм явного, прихованого й напівприхованого цитування у творах епохи еллінізму. І. Арнольд вказує, що «варіювання цитати може здійснюватися усіченням, різними вставками, зміною порядку слів, гра-



матичними змінами компонентів. Якщо цитата наведена фрагментарно, це обумовлює більшу активність читача, акцентує імплікацію і стимулює експресивний ефект» [18, с.434]. Н. Семенова також виокремлює трансформовані цитати, у яких «спотворення на формальному рівні функціонально виправдане. Словники називають дві цілі навмисного неточного цитування: гумористичну й пародійно-сатиричну (...) Цитата деформується в такий спосіб, аби надати читачеві на вибір два можливих варіанти прочитання, із яких жоден не матиме переваги. Тоді йтиметься про ігрову функцію цитати» [469].

Проведене дослідження інтертекстуального простору української літератури 1920-х років дозволяє зробити висновок про широке коло трансформаційних моделей та їхнє специфічне функціональне навантаження. Співвідношення автентичних і трансформованих цитат – паритетне: в епічних творах – 21 / 21, у драматургії – 14 / 11. Усі трансформовані біблійні цитати пропонуємо поділити на дві підгрупи – цитати зі «структурними» й «семантичними» трансформаціями (терміни умовні, йдеться про випадки, коли письменник, відповідно до свого художнього завдання, змінює структуру цитати, при цьому її семантика зберігається, лише увиразнюються певні аспекти висловлювання; а також про ситуації, коли завдяки авторському втручанням фрагмент біблійного претексту в новому текстовому оточенні набуває нових, несподіваних семантичних відтінків).

До категорії структурних трансформацій відносимо:

1) скорочення цитати, що супроводжується «ущільненням» висловленої думки. Наприклад, у «Червоному романі» А. Головка: «Я казав: – Ні, так бог не дав. *Він створив людей і сказав: живіть, плодїться і населюйте землю.* (А сам заплющивсь і вуха клоччям позатикав.) І була спершу вільна земля і вільні люди..» [110, с.30]. Наведений фрагмент переадресовує компетентного читача до старозавітної книги «Буття»: «27 І сотворив Бог людину на свій образ; на Божий образ сотворив її; чоловіком і жінкою сотворив їх. 28 І благословив їх Бог і сказав їм: *Будьте плідні й множтеся і наповняйте землю та підпорядкуйте її собі; пануйте над рибою морською, над птаством небесним і над усяким звірем, що рухається по землі*» (1М 1:27). Як бачимо, персонаж навмисне «ущільнює» фрагмент прототексту, акцентуючи лише те, що підтверджує його ідею. Така модель цитування виявлена і в «колгоспній трагедії» М. Куліша «Прощай, село». Апелюючи до односельців, Зосим «пророчисто» заявляє: «*Уже гримить залізом земля, бо так було пророчено од вічного: коли не послухаєте і не будете сповняти всіх заповідей моїх, то зроблю небо над вами – як мідь, а землю вашу – як залізо*» [279, с.193]. Компетентний читач легко упізнає

в цьому висловлюванні усічену цитату з 26 розділу старозавітної книги «Левит»: «18 А якщо й при тому не будете *слухняні Мені*, то Я семикратно побільшу кару на вас за ваші гріхи. 19 І зломлю пиху вашої сили, і *зроблю ваше небо як залізо, а землю вашу як мідь!* 20 І надаремно буде вичерпуватися ваша сила: земля ваша не дасть свого врожаю, а дерево на землі не дасть свого плоду» (ЗМ 26:18-20). У цій цитаті персонаж додає деякі репліки «від себе» (однак вони не суперечать «духу й букві» прототексту).

2) Заміна одного компонента претексту іншим (за умови, що це не змінює по суті семантичне навантаження цитати). Це може відбуватися тому, що мовець: 1) не запам'ятав точно претекст; 2) замінив незрозумілий, чужорідний компонент покликанням на звичне явище; 3) у стані афекту не переймається точністю висловлювання. Наприклад, у драмі Я. Мамонтова «Ave, Maria» охоплений відчаєм пастор перед юрбою, яка збирається зруйнувати храм Діви Марії, вигукує: «*О боже, боже! Навіщо ти покинув мене...*» [323, с.119]. У Євангелії від Марка ця фраза має такий вигляд: «О дев'ятій же годині Ісус скрикнув голосом сильним: Елої, Елої, лама савахтані? – що означає у перекладі: *Боже мій, Боже мій! Чому еси покинув мене?*» (Мр. 15:34). Обізнаність священика з біблійним претекстом не викликає сумнівів, однак у стані сильного емоційного потрясіння він ненавмисне трансформує його.

3) Контамінація – об'єднання в одному висловлюванні різних фрагментів прототексту. Наприклад, герой оповідання Ю. Шпола «Веселий швець Сябро» виголошує наступну сентенцію: «Кажен роби, що хоч, і главное – що хоч думай. А вигода від того великая, як для православних, так і для других націй: крестяни там чи якісь другі сословія, кажен собі успокоєніє матиме. І ніхто тоді *ні раба, ні вола, ні осла, ні жінки прилюбодейної* не захоче» [671, с.114]. Перша частина висловлювання передресовує до біблійної книги «Вихід», у якій сформульовані десять заповідей, зокрема: «17 Не зазіхатимеш на дім ближнього твого; не пожадатимеш жінки ближнього твого, *ані раба* його, *ані рабині* його, *ані вола* його, *ані його осла*, *ані чого-небудь*, що належало б ближньому твоему» (2М 20:17). Натомість друга частина висловлювання (про перелюбну жінку) натякає не так на заповідь, що закликає не чинити перелюбу, як на Книгу приповідок Соломонових, у якій лейтмотивом повторюється порада юнакам уникати блудниць.

До другої групи відносимо цитати, у яких трансформація прототексту має семантичне спрямування (заміна певного компонента претексту зумовлює зміну сенсу наведеного висловлювання). Розрізняємо наступні моделі семантичних трансформацій:

1) «привласнення» біблійного висловлювання, застосування його до власних життєвих колізій. У цьому контексті цікавою є комедія М. Куліша «Отак загинув Гуска», зокрема експозиційна сцена, у якій стара няня Івдя розпитує сімейство Гусок про їхнє життя-буття: «Ще про когось питаюся, а тоді вже скажу: *нині отпуcaєши рабу твою, владико, по глаголу твоєму з миром*. Саватій Савлович як, голуб йорданський, ся мають» [279, с.199]. У наведеному фрагменті легко розпізнаються слова праведного Симеона, які він виголосив у Храмі в день Стрітіння Господнього: «29. *“Нині, Владико, можеш відпустити слугу твого за твоїм словом у мирі, 30 бо мої очі бачили твоє спасіння, 31 що ти приготував перед усіма народами»* (Лк. 2:29-31). Відповідно до християнського канону, Симеон був праведним, благочестивим чоловіком, який прожив майже 300 років. Святий Дух провістив, що він не помре, доки не побачить Христа. Одного дня з натхнення Святого Духа він прийшов у храм. Коли Марія з Йосифом принесли немовля, він узяв Ісуса на руки й виголосив наведену сентенцію. Це означало, що, виконавши місію, він може відійти з миром. У комедії М. Куліша застосування біблійного претексту в сцені пліткування Івді з родиною Гусок, у яких вона служила багато років, надає йому зниженого звучання. Невідповідність високого пафосу прецедентного тексту, пов'язаного зі Стрітінням Господнім й усвідомленням місії Христа, й тексту-реципієнта (комічна побутова ситуація) формує засадничий сатиричний пафос і містить елементи психологічної характеристики дійової особи, схильної до надмірної екзальтації й багатослів'я.

Особливо активно застосовує біблійний претекст титульний герой комедії – Саватій Гуска. Опинившись на «безлюдному острові», він в екстатичному пориві виголошує: «Тепер я розумію, як ізрадів Ной, коли він нарешті причалив до Арарату, побачив там (подивився на сонце) сонце (чхнув), верби (чхнув), метелика ось... (Чхнув). Простудився! (...) Я мишка, сіренька мишка, але я... (пророчим голосом), *множачись, намножу насіння мого* (...) поточу ваш чор... соціалізм і, помщаючись, помщуся на вас – невоспитально-с!» [279, с.243]. У старозавітній книзі «Буття» Господь обіцяє винагородити Авраама за ревність у вірі: «<sup>16</sup> І сказав: Мною клянуса, говорить Господь, що, оскільки ти вчинив це діяння і не пошкодував сина, єдиного твого, <sup>17</sup> То Я, благословляючи, благословлю тебе, і, *множачи, примножу насіння твоє*, мов зорі небесні, і, як пісок на березі моря; і оволодіє потомство твоє містами ворогів своїх» (1М 22:16-17). У прототексті йдеться про союз Бога з людиною, Його обітницю піднести рід Авраамів над усіма людськими родами. Повторюючи біблійне висловлювання, Гуска самоототожнюється водночас і з Авраамом, і з Богом, адже він сам збирається

помножити свій рід на шкоду ненависній радянській владі. Однак якщо Авраам мав лише двох синів – Ізмаїла (від наложниці Агар) й Ісака (від дружини Сарі) і завдяки цьому став «родоначальником» людства, то Гуска має сімох доньок, яким, не зважаючи на всі зусилля, не вдалося вийти заміж і народити дітей. Тож виголошена погроза залишається нереалізованою.

2) Семантично значима заміна одного з компонентів цитати іншим. Це одна із найпоширеніших моделей трансформації прототексту. Наприклад, маклер Зброжек у драмі **М. Куліша «Маклена Граса»** у хрестоматійній новозавітній сентенції («Легше верблюдові пройти через вушко в голці, ніж багатому ввійти в Боже Царство») замінює два компоненти – верблюда на слона, багатого – на бідняка, завдяки цьому висловлювання набуває нового семантичного відтінку: «Граса сам знає, що тепер *легше слонові пролізти у вушко голки, ніж біднякові в будь-які двері*. На дні Вісли легше знайти сухе дно, ніж над Віслою роботу» [280, с.310]. Згадка про слона у цьому висловлюванні увиразнює думку про неможливість здійснення задуманого (для підсилення ефекту наводиться продовження – про сухе на дні Вісли). Як неможливо слонові пройти крізь вушко голки, так само неможливо біднякові в часи великої депресії знайти засоби для прожитку, роботу, будь-яку допомогу. У драмі **Я. Мамонтова «Ave, Maria»** органіст Даніель віщує безбожникам: «Але наступить день суда господнього! І затруситься земля під вами, затьмиться небо... І побачите тоді, побачите в бурі і славі великій *діву Марію* і янголів її...» [323, с.106]. У Євангелії від Марка мовиться про прихід Сина Чоловічого, а не Богородиці: «<sup>24</sup> За тих же днів, після того горя, сонце затьмиться, місяць не дасть свого світла, <sup>25</sup> зорі спадуть з неба, і сили небесні стрясуться. <sup>26</sup> І тоді узрять *Сина Чоловічого*, що йтиме по хмарах з великою силою й славою. <sup>27</sup> Тоді він пошле ангелів і збере своїх вибраних із чотирьох вітрів, від краю землі до краю неба» (Мр. 13:24-27). Трансформація прототексту не випадкова, а персонаж не є невігласом, який щось наплутав. В уявленні побожного вірянина саме Діва Марія повинна скарати вандалів, які хочуть знищити її Храм.

3) Розширення біблійної цитати власним висловлюванням, що здебільшого надає їй бурлескного звучання. Скажімо, у повісті **П. Голоти «Розвага»** один із персонажів «подивився в газету і сказав: – “Багдадський вор”. Василь ляснув у долоні. – Чудово! Давай на ворів подивимось! Люблю на ворів дивитися! “*Птиці небесные не сеють, не жнуть і добре живуть*”» [111, с.613]. Новітній люмпен намагається біблійними сентенціями виправдати власне неробство й прагнення жити за рахунок праці інших людей. Тут проігнороване принципово важливе для прото-

тексту доповнення: «...Не одним хлібом живе людина, але всяким словом, що виходить із уст Господа» (5М 8 : 3).

4) Автор застосовує прийом перекручування персонажем претексту, щоб підкреслити його невігластво. Характеротворчий потенціал такої трансформації претексту дуже виразний. Для прикладу можемо згадати драму **М. Куліша «97»**. Пригощаючи німого Ларивона хлібом, куркуль Гирия читає молитву до їжі: «Ну, на тобі твою пайку... Та перехрести лоба, глуха манія... Де вже там! Підожди, хоть я за тебе помолюсь. (Повернувся до божниці). *Отче всіх, на тя вповаємо, і ти даєш нам пищу...*» [279, с.55]. Автентична молитва має інший початок: «*Очі всіх на Тебе, Господи, уповають з надією, бо Ти даєш поживу всім вчасно...*» Не будиши людиною духовною, сільський глитай повторює завчений текст, не замислюючись над його сакральним сенсом. Власний варіант йому ближчий і зрозуміліший, адже він дублює початок молитви «Отче наш».

5) Найвиразнішими є випадки, коли письменники, застосовуючи у своїх творах біблійний претекст, вдаються до цілковитого його переструктурування – при цьому сенс висловлювання змінюється на протилежний. Скажімо, у памфлеті **І. Сенченка «Із записок»** спародійовані старозавітні біблійні заповіді й новозавітні афоризми Христа. Наприклад, «От для чого вам потрібні не тільки гнучка спина, а й розум, а й совість, а й вся істота. Ще раз говорю вам: *будьте гнучкими, як вуж, і слизькими, як в'юн*» [471, с.4]. У Євангелії від Матвія Христос, виряджаючи апостолів на проповідь, повчає: «16 Оце я посилаю вас, немов овець серед вовків. Будьте, отже, мудрі, як змії, і прості, як голубки» (Мт. 10:16). Якщо в прототексті акцентовані позитивні риси – мудрість, простота, чистота, невинність апостолів, то І. Сенченко переосмислює біблійний афоризм, обігрує образ змії, який має амбівалентну символіку, й заповідає новітнім холуям науку гнучкості, пристосування, плазування перед сильними цього світу. В окремих випадках така стратегія цитування не має пародійного чи іронічного забарвлення, письменник трансформує біблійний прототекст «на новий лад», застосовуючи прецедентне висловлювання для пропаганди нової «віри». Так, М. Хвильовий в оповіданні «Юрко» й поемі «В електричний вік» модифікує молитву «Отче наш» з огляду на нові революційні реалії.

Цікавим явищем у контексті досліджуваної проблеми є «апокрифічні» цитати. Ж. Жанетт, який застосував цей термін у праці про паратекстуальність [705], пише про апокрифічні епіграфи – тобто надтекстові цитати, які вигадав сам автор і приписав їх авторство іншій особі (здебільшого – достатньо авторитетній для читачів). Цей термін можна застосовувати для

характеристики не лише епіграфів, а й внутрішньотекстових цитат. Усі три апокрифічні цитати (анонсовані як авторитетні біблійні сентенції) виявлені в «кооперативних комедіях» І. Кочерги – дві в п'єсі «Навчила доля, де шлях до волі», одна – в «Натурі й культурі» (цей прийом застосований також у драмі «Фея гіркого мигдалю», щоправда, там «джерелом цитування» проголошується не Біблія, а сентенції Горація). Усі три цитати інтегровані в мовлення дяків – Померанцева й Фіялкова. Під виглядом біблійного тексту вони репрезентують приказки («Як каже апостол Павел, – своя сорочка ближча до тіла» [264, с.363], «Як каже апостол Матфій, – од добра добра не шукають і через просо до пшона не сягають» [264, с.363]) чи звичайні слова («Пробачте, змилуйтесь, Євстахію Амосовичу, як каже, писаніє премудрості сина Сирахова» [264, с.329]). Ці апокрифічні «цитати» також стають виразним засобом характеристики персонажів. Цитування Біблії потрібне їм, аби надати власним словам більшої авторитетності, а власній персоні – більшої ваги. Вони намагаються підвестися на тлі селян і міщан, підкреслити свою освіченість, винятковий статус. Коли ж у їхньому тезаурусі не знаходиться потрібного виловлювання, вони з легкістю дурять легковірних слухачів, видаючи банальні фрази за біблійне одкровення. Це вказує на схильність дійових осіб до шахрайства заради піднесення власного статусу й отримання вигоди.

Окрім біблійних інтертекстем, у літературі 1920-х років активно застосовуються фрагменти інших релігійних текстів (молитов, фрагментів літургії, релігійних пісень тощо). Фігурують вони у творах Остапа Вишні («Великдень», «Зелена ряса», «Не підгадьте, православні!», «Село – книга», «Сліпці»), І. Дніпровського («Любов і дим»), М. Куліша («97», «Народний Малахій», «Хулій Хурина»), А. Любченка («Образа»), М. Хвильового («В електричний вік», «Юрко»).

Особливо цікавою у цьому контексті є творчість **М. Куліша**, зокрема комедія «**Отак загинув Гуска**». У першій дії титульний персонаж із сумом згадує про дореволюційне життя: «Чистий четвер. Страсті. Свічок, свічок! Кожне з свічкою. У мене аж сім горіло вряд. (Показав на доньок). То вони і це згадали, уряд поставали, ніби кожна з свічкою. Гуска заспівав. Доньки підхопили: “*Сла-а-ва долготерпенію твоєму, гос-поди...*”» [279, с.213]. У християнській традиції ця інтертекстема насажена глибокою символікою. Вона лунає під час літургії у Великий четвер, коли в православних храмах служать Утреню Великої п'ятниці (службу 12-ти Євангелій), присвячену благоговійним спогадам про страждання й смерть Ісуса Христа на Голгофі. Так церква розкриває перед віруючими картину страждань Господніх, починаючи від моління в Гетсиманському саду до

Розп'яття. Віруючі слухають Євангельську оповідь із запаленими свічками в руках. Після кожної строфи півчі дякують Господу словами: «*Слава довготерпінню Твоєму, Господи!*» Застосування цієї інтертекстеми пов'язане не зі справжньою глибокою релігійністю Гуски і його родини (адже вони іманентно не здатні на високі почуття чи релігійний фанатизм), а з ностальгією колишнього колезького секретаря за старим життям. Акцентуючи вагомість інтертекстем цієї групи, автор застосовує композиційний прийом посилення. У цій же дії Гуска знову пригадує Великдень, супроводжуючи спогади ритуальним співом: «Заспівав, доньки підхопили. Хростонька на фісгармонії програла: “*Пасха, двери райские нам отверза-ю-щая*”» [279, с.214]. У сприйманні міщанина Гуски дореволюційне життя ототожнюється з раєм, а нове (радянське) корелює з пеклом, психологічним інферно, яке нищить душу, руйнує психіку, підштовхує його до усвідомлення екзистенційної поразки, непотрібності у новому світі.

До кінця 1920-х років стають помітнішими зміни у ставленні українських письменників до біблійного претексту. Порушення нормальної циркуляції біблійних інтертекстем здебільшого пов'язане з агресивним розгортанням антирелігійної пропаганди. Біблія цитується не як авторитетне джерело, а як предмет суперечки, іронічного обігрування, пародіювання тощо. Наприкінці 1920-х у зв'язку із загостренням «класової пильності» апелювання до Біблії могло спричинитися до ідеологічних обвинувачень та інсинуацій.

### **3.2. Типи й функції біблійних алюзій у літературному комунікативному просторі**

Порівняно з паратекстуальними елементами й цитатами з Книги книг, біблійні алюзії в українському письменстві 1920-х років репрезентовані значно ширше – у творах 55 письменників виявлено 427 таких інтертекстем. З'ясовано, що найширше вони представлені в доробку М. Хвильового (54 інтертекстеми) й М. Куліша (52 інтертекстеми); до першої десятки письменників, які активно апелюють до старо- й ново-завітних образів і мотивів, потрапили також Ю. Шпол, І. Дніпровський, В. Підмогильний, М. Рильський, П. Тичина, І. Кочерга, І. Сенченко й В. Поліщук. Загалом, алюзивні антропоніми можна відшукати у творах майже всіх фігурантів літературного процесу 1920-х років. Це зумовлене тим, що до революції українці дуже добре знали Біблію – і письменники, і читачі, на яких вони орієнтувалися. Цьому сприяли виклади Закону Божого в тогочасних школах, раннє прилучення дітей до релігійного

життя. Так, В. Сосюра, пригадуючи в автобіографічному романі «Третя Рота» дитячі роки, констатує, що надзвичайно любив читати, а особливо його «захоплювала книга Ветхий Завіт, написана, як роман, про блукання єврейського народу в гарячих пустелях півдня, коли вони шукали землею Ханаанську (...) Я захоплювався героїзмом Гедеона, братів Маккавеїв, Самсоном, а особливо Ісусом Навіном (...) В густій траві нашого подвір'я я так зачитався Ветхим Завітом, що забув навколишній світ (...) Мати кличе мене обідати, а я не чую, потопаючи в уявному світі золотої легенди людства» [533, с.283-284]. Для багатьох українських митців цієї бурхливої доби Біблія стала невичерпним джерелом образів і сюжетів, притч і ліричних творів, які вражали уяву, формували етико-естетичні засади їх світогляду. Міцно закарбовані в культурній пам'яті поколінь, біблійні образи й мотиви, як палімпсест, проступають на сторінках художніх творів навіть тих письменників, котрі позиціонують себе як апологети марксизму-ленінізму.

Найширше біблійні алюзії представлені в епічних творах – 210 інтертекстом цього типу; у ліриці – 102, у драматургії – 91; у ліро-епічних поемах – лише 24. Ця статистика засвідчує високий інтертекстуальний потенціал епічних творів, здатних інтегрувати в художню «тканину» найрізноманітніші типи й форми інтертекстуальних вкраплень, їхню відкритість до діалогу з текстами різних епох і країн. Зважаючи на історичні реалії 1920-х років, можна припустити, що частотність апеляцій до Біблії мала бути вищою в першій половині десятиліття, натомість до кінця 1920-х років (у зв'язку зі згортанням дискусій про шляхи розвитку мистецтва, посиленням ідеологічного диктату, інтенсифікацією антирелігійної пропаганди) ці показники мали би зменшуватися. Однак у процесі дослідження ця гіпотеза була спростована. Парадоксально, однак найвища частотність біблійних алюзій зафіксована у творах, написаних і надрукованих у 1927 й 1929 роках (відповідно, 66 і 79 інтертекстом). Упродовж 1920-х років «пролетарська ідеологія» ще не стала єдиним регулятором інтертекстуального поля (до партійних настанов як непорушного догмату поки що беззастережно прислухалися лише представники пролеткультівсько-вуспівського кола); ця функція ствердиться за нею в 1930-ті роки, коли значна частина талановитих авторів була репресована, а лояльні до влади письменники, аби уникнути обвинувачень партійної критики, свідомо оминали біблійні образи й мотиви (виняток – застосування крилатих висловів біблійного походження, які так «стерлися» в процесі функціонування, що їх зв'язок із прототекстом став неочевидним).



З огляду на особливості формального вираження, дослідники традиційно виокремлюють два типи алюзій – однослівні й текстові. До групи однослівних алюзій належать оніми різного походження (антропоніми, топоніми, теоніми, космоніми тощо) [684, с.42]. В українському письменстві 1920 років переважають однослівні (ономастичні) алюзії. Усього зафіксовано 254 алюзивні антропоніми, зокрема 119 інтертекстом зі Старого Завіту й 135 – із Нового. Також до цієї групи увійшли парні (збірні) антропоніми (наприклад, Амнон і Тамара, Іоаким та Анна, Ананій і Сепфора, троє царів тощо; виявлено 16 таких інтертекстом). Цікавими, але менш чисельними є алюзії-топоніми (Арарат, Голгофа, Капернаум тощо), а також інтертекстами, що вказують на певні біблійні події / мотиви (гріхопадіння, потоп, Різдво, Преображення, Розп'яття, Воскресіння, Апокаліпсис тощо). Алюзії можуть мати форму словосполучень (неспалима купина, земля обітована, труба ерихонська, Віфлеємська зоря, тайна вечеря; зафіксовано 58 інтертекстом такого типу) й неповних / усічених речень (13 інтертекстом: «сидіти на ріках Вавилонських», «у поті лица», «притча во язицех», «мене, мене, текел, упарсін» тощо).

З огляду на семантичне навантаження інтертекстуальних елементів і трансформацію внутрішнього коду повідомлень, О. Ярема виокремлює чотири основні групи алюзій: 1) *апелятивні* відображають первинну концепцію елемента в новому контексті й поділяються на сюжетні, ситуативні й іменні; 2) *трансформативні* зазнають зміни концептуальних значень, а також перерозподілу семантичного навантаження в бік тексту-реципієнта; 3) *іронічні* змінюють зміст прецедентного тексту, додаючи елемент комічного; 4) *символьні* несуть у собі, окрім семантичного навантаження, додаткову символічну концептуальність [684, с.119]. Ці типи алюзій зафіксовані і в українському письменстві 1920-х років. Найширше репрезентовані перші два класи інтертекстуальних вкраплень. Натомість іронічні біблійні алюзії (які в умовах антирелігійної пропаганди, здавалося б, мали домінувати) поширені менше, адже партійні ідеологи (які й були замовниками атеїстичної літературно-публіцистичної продукції) не вважали їх ефективними. Зокрема, І. Скворцов-Степанов<sup>1</sup> висловлює з цього приводу недвозначні рекомендації: «Чи допустиме висміювання релігії? Висміяти, наприклад, Біблію, висміяти деякі євангелія нічого не варте. Але такий підхід припустимий лише в окремих випадках і лише до деяких слухачів. Тут мислиться небезпека зворотного результату: від висміювання вийде образа, від образи людина починає чинити спротив» [480, с.188]. Бажаною стратегією

<sup>1</sup> Відомий радянський політичний діяч, один з ініціаторів запровадження політичної цензури, активний учасник атеїстичної пропагандистської кампанії.

«роботи» з біблійними мотивами й образами вважається їх викриття, ідеологічне переосмислення, а не кепкування чи сарказм.

В інтертекстуальному просторі українського письменства зафіксовано 188 аллюзій зі Старого Завіту (для порівняння: новозавітних аллюзій – 239). Найперше варто звернути увагу на те, у яких контекстах фігурує у творах українських письменників концепт «БІБЛІЯ». З'ясовано, що згадки про Книгу можуть зринати тоді, коли автори прагнуть переадресувати читача до певної біблійної події / образу, що сприймаються як прецедентний феномен, або коли персонажі за допомогою біблійного коду намагаються надати власним твердженням більшої авторитетності, переконливості. Наприклад, в оповіданні Ю. Шпола «Веселий швець Сябро» титульний герой, постійно згадуючи про Біблію, переказуючи різні біблійні й апокрифічні сюжети, намагається підкреслити власну «освіченість», а головне – мотивувати тезу про те, що пияцтво не є гріхом. Епітет «біблійний» часто фігурує в літературі 1920-х років у складі сталих семантичних конструкцій: «старий біблійний заповіт», «біблійне сонце над полем жагучої борні», «біблійні євреї», «поза біблейського патріарха», «кінокадр для фільму з біблейського життя», «біблійні терени полян»; у поезії М. Рильського згадка по «легенд біблійних мідь, вісон і злато» символізує епоху, де ліричний герой може «душею відпочити» від пережитих потрясінь, історичних катаклізмів.

До другої тематичної підгрупи віднесені інтертекстуальні вкраплення, у яких згадка про Книгу зринає у зв'язку з новітньою комуністичною «Біблією» – «Капіталом» (прикметно, що в українській літературі статус «нової Біблії» стверджується саме за «Капіталом» К. Маркса, а не, скажімо, за «Маніфестом комуністичної партії» чи книгами Ф. Енгельса, В. Леніна). Перша семантична модель (прямий асоціативний ланцюжок) пов'язана з визнанням «Капіталу» «ноюю Біблією» (спрацьовує прийом ідеологічного «заміщення»). Для прикладу можна зацитувати фрагмент оповідання **В. Підмогильного** «Дід Яким»: «Одного разу, коли піп після літургії поїхав на похорони, дід Яким, церковний сторож, мусив залишити ключі від церкви у сина попа, студента Андрія. А той якраз сидів у своїй кімнаті та читав Марксів “Капітал”. Віддавши ключі, дід присів на стільці трошки спочити, а далі спитав: – А що то воно за книжка? Грубезна яка... не інакше як Біблія. – Біблія, діду, *нова Біблія*, – не уважно відповів Андрій» [401, с.83]. Прикметно, що в цьому творі ідеологічний маркер «нова Біблія» інтегрований у мовлення сина священика, який (подібно до ура-революціонерів – поширеного типажу пролетарського ерза-мистецтва) зрікається віри як атрибуту «старого світу». **М. Доленго** в

поезії «**Плакат**» репрезентує заміну Біблії «Капіталом» як закономірний етап духовної історії людства. Свого часу Новий Завіт переформатував «ідеологічні» тези Старого Завіту, задекларував нову форму взаємин людини й Бога; за твердженням ліричного героя, настав час нового «переформатування», коли Біблія має поступитися новій Книзі: «Застаріла редакція світу, / Що склав його бог капітал. / Час уже наснів для заповіту / І біблійно вишшов “Капітал”» [154, с.36-38].

Друга семантична модель пов'язана зі спробою поєднати дві «віри» – ортодоксальне християнство й більшовицький фанатизм і в такий спосіб примирити старе й нове. Як зазначає П. Бондарчук, «у досліджуваний період свідомість багатьох віруючих була складним конгломератом ідей, в яких *релігійний світогляд переплітався з радянською ідеологією* й окремими атеїстичними постулатами. Радянський релігієзнавець Анатолій Єришев відзначав: “Це химерне переплетення протилежних ідей проявляється, головним чином, у поведінці віруючих. З одного боку, він не проти комунізму і сам бере участь у його будівництві, з другого – він прагне пояснити цю участь суто релігійними мотивами”. Ці погляди формувалися й за допомогою духовенства, яке намагалося поліпшити стосунки з радянською владою, і під її тиском. Зокрема, священник Белінський із Дрогобича казав: “Християнство і комунізм – одне і те ж, Ісус Христос мріяв про це. Він був за те, щоб всі люди були рівними, жили як брати, щасливі, в достатку”» [57, с.136]. Такі «спроби синтезу» знайшли відображення і в художній літературі Радянської України. Так, в оповіданні **С. Жигалка** «**Уночі**» палітурник Гриша вже «прочитав усього *Маркса*, а тепер читає *біблію* і плаче над нею і сміється» [175, с.83]. Зазвичай наслідком такого релігійно-ідеологічного «міксування» стає цілковитий хаос у думках персонажів, їх екзистенційна дезорієнтація, а інколи й божевілля. Класичним прикладом цього є трагікомедія М. Куліша «Народний Малахій», у якій титульний персонаж «просто наколотив (...) гороху з капустою, оливи з мухами, намішав *Біблії з Марксом, акафіста з “Анти-Дюрінгом”*...» [280, с.28]. Синтез цих протилежних ціннісних систем неможливий, будь-яка спроба приречена на невдачу й лише підсилює відчуття абсурдності насадженого світопорядку.

Нав'язлива тенденція до ідеологічного «перепрочитання» біблійної образності й сюжетно-мотивного комплексу Книги книг помітна і в трактуванні концепту «**СВАНГЕЛІС**». У низці творів нав'язливо педалюється думка, що в нових умовах ця книга втратила свою сугестивну силу й актуальність («Птиця плаче» Остапа Вишні); стала анахронізмом («Кварцит» О. Досвітнього); потребує ґрунтовної переробки, осучаснення

(«Діли небесні» Остапа Вишні). Якщо Біблія в тогочасній масовій свідомості асоціюється з «Капіталом», то згадка про Євангеліє провокує асоціації з іншим авторитетним текстом того часу – карним кодексом («Марш ковалів» К. Анищенко [7]).

Зі старозавітних текстів найбільшою популярністю в українських літераторів 1920-х років користувалася книга перша – «П'ятикнижжя Мойсееве» (127 аллюзій). Для порівняння: до книг історичних переадресовують 28 аллюзій, навчально-поетичних – 9, пророцьких – 4. Особливе місце в структурі Старого Завіту займає Книга Буття; вона є ключем до розуміння інших книг Біблії. В інтертекстуальному дискурсі українського письменства 1920-х років зафіксовано 106 аллюзивних вкраплень, які переадресовують компетентного читача до образів і мотивів цієї книги. Найчастіше уживаним образом Старого завіту в українському письменстві 1920-х років є **КАЇН** (16 аллюзій). За слушним висновком С. Вардеванян, «вивчення трансформації мотиву Каїна має не тільки важливе теоретико-літературне значення для сьогодення. Розгляд особливостей переосмислення міфологеми першого братовбивці як однієї з універсальних моделей особистісного й соціального буття є надзвичайно цікавим у контексті сучасних духовно-ідеологічних катаклізмів і пошуків. Злочин і покарання Каїна породжують багато моральних, філософських і навіть юридичних запитань, – у тому числі примушують задуматися над проблемами братовбивчих воєн, злочинів, смертної кари. Чи правда, що вигнання страшніше за смерть? Чи можна вірити в каяття, чи є натура людини злою, окаянною, і для людства немає надії? Ці запитання і в наш час залишаються “вічними” й потребують певних відповідей» [70]. Біблійна історія Каїна й Авеля упродовж століть була доволі продуктивною в літературі. У вітчизняній культурній традиції ствердилася інтерпретаційна модель, пов'язана з негативним переосмисленням образу Каїна як боговідступника, ворога людського роду. У процесі дослідження в українському письменстві 1920-х років виявлені наступні варіації «каїнівського міфу» [Див. : 495].

1. *Каїн-братовбивця*. У романі М. Чернявського «Під чорною короугою» цей образ трактований традиційно – як вбивця, який «пролив уперше кров людини й за це проклято його ім'я навіки» [649, с.24]. Утім, злочин Каїна видається мізерним, якщо порівнювати його з тими, хто розв'язав Першу світову війну (зацитований нижче монолог Семиградського спровокований звісткою про приєднання Росії до цієї світової війни): «Каїн убив тільки одного свого брата. А тепер, що буде тепер? Пролито буде кров мільйонів братів. Сонце заходитиме в червоному тумані. То па-

руватиме кров людська» [649, с.24]. «Каїнівський мотив» може застосовуватися й тоді, коли йдеться не про факт братовбивства, а про нездійснений намір або ж про вчинок, який може завдати рідній людині значної шкоди. Так, у романі О. Слісаренка «Чорний ангел» (розділ 33-ій «Іскра зотлілого вогнища») Петро Гайдученко прагне вбити брата, який відмовився віддати йому свій винахід, однак на перешкоді цього стає самогубство Артема: «Спереду ватаги суворий, як *Каїн*, їхав Петро Гайдученко і в безсилій злості тиснув острогами боки коневі. Він не може послати на тортури зрадника України, він не може висмикати у нього нігті і здерти шкуру живцем... Він уже нічого не може йому заподіяти!..» [522, с.541]. Біблійна алюзія підкреслює традиційну для української літератури 1920-х років тезу про небезпеку ідейного фанатизму, який руйнує родину, рід, особистість, перетворюючи її на фанатика, сліпе знаряддя терору.

2. *Каїн – великий злочинець*. У низці творів семантика братовбивства в трактуванні цього традиційного образу нівелюється, поступаючись місцем другій інтерпретаційній моделі. Крім того, для посилення художнього ефекту письменники можуть паралельно з образом Каїна згадувати й інших біблійних лиходіїв. Так, у драмі Л. Старицької-Черняхівської «Гетьман Дорошенко» три біблійні образи – Ірод, Каїн, Іуда – фігурують як поняття одного ряду, семантично згруповані навколо концепту «великий злочинець». З'являються вони і в її драматичному етюді «Останній сніп» (1917). Біблійні інтертекстами письменниця аплікує у мовлення головного героя – старого запорожця Андрія Нещадими, який випадково дізнався, що зрадником, котрий таємно провів російські війська на Запорізьку Січ, був його єдиний син Семен: «Ти вирвав серце з грудей / України і кинув його псам, / Ненатлим псам! Ти, ти, моя надія, / Остатня віра!.. *Каїн*, скільки взяв? / За що продав ти неньку рідну?!» [537, с.406]. Контамінація в одній репліці згадки про Каїна (архетипний мотив братовбивства) й риторичного запитання: «Скільки взяв?» (аналогія з біблійним мотивом зради Христа Іудою за тридцять срібняків) указує на гіперсемантизацію біблійного образу, що стає універсальним маркером концепту «великий злочинець». Згадка про Іуду (у формі прямої іменної алюзії) в драматичному етюді повторюється тричі.

Алюзивний антропонім Каїн може застосовуватися для характеристики: а) персонажа-убивці (у п'єсі Я. Мамонтова «*Ave, Maria*») революціонер Леон убиває колишнього товариша Марка, за це охоплена розпачем мати Марка титулує його «каїном проклятим» [323, с.128]); б) осіб, які відзначаються межевою жорстокістю (в оповіданні І. Дніпровського «*Анатема*» титульна героїня виголошує інвективи на адресу ідейних

опонентів: «*Криваві каїни*. Убивці. Ви зганьбили свободу...» [150, с.355]); в) тих, хто вчинив важкий злочин чи моральний переступ (для прикладу, у повісті М. Івченка «Землі дзвонять» герой-наратор, картаючи брата Харитона, який підпалив батьківську хату, іменує його Каїном: «Він раптом затрусився, підвів голову й глянув на мене неспокойними чоловічками. Я впився в його гостро й пристрасно і тоді тихо й докірливо сказав: – *Каїн ти!*» [203, с.429]; цю старозавітну алюзію застосовує і Г. Брасюк у романі «Донна Анна», коли йдеться про композитора Володимира, який збезчестив пасербицю Талю: «Прийшов Володимир. Він сів на своє ліжко й застиг мовчазно в зігнутій позі. Його видимо мучила провина перед жінками. В родині він був осуджений *Каїн*» [63, с.463]).

3. За слушним твердженням С. Вардеванян, «старозавітний міф про Каїна в різних аспектах нагадує інші традиційні образи: в аспекті покарання вічністю – Агасфера й Сізіфа, повстання проти авторитету – Прометея. В українській літературі констатуємо підключення до семантики образу Каїна агасферівського начала (“Марко Проклятий” О. Стороженка), комплексу Іуди (“Сад Гетсиманський” І. Багряного, “Каїн” І. Жука), Хама (“Каїн. Хам” О. Олесья), а також Ісуса (“Смерть Каїна” І. Франка)» [70]. За принципом семантичного «підключення» (Каїн + Агасфер) сформувалася в українській літературі 1920-х років наступна інтерпретаційна модель: *Каїн – вигнанець / утікач*. Аналізована інтертекстема може застосовуватися для характеристики персонажів, які через скоєний злочин стають вигнанцями. Приклади такої семантичної моделі зафіксовані у творах Г. Брасюка. Так, у романі «Донна Анна» головна героїня почуватися винною в тому, що образила доньку; її переживання виразнюються за допомогою біблійної інтертекстеми – «пригнічена злочинном, як тінь *Каїна*» [63, с.456]. У повісті «В потоках» самотнім почуватися Сергій; нарікання на несправедливість світу він виливає у віршах: «Мов тінь та бездушна тиняюсь, / І кривду в грудях ношу. / Мов *Каїн* від людського ока ховаюсь, / Шукаю привітну тишу» [62, с.58].

4. «*Печать Каїна*». Прирікши першого вбивцю на вічне вигнання, Бог наклав на нього тавро як знак-оберіг від насильницької смерті. В українській літературі 1920-х років «печатка Каїна» асоціативно пов’язана з прикметою, що завдає людині значного морального / фізичного дискомфорту. Це може бути ймення, котре персонаж приймає як прокляття (так в оповіданні С. Добровольського «Прикрі непорозуміння» трактує своє прізвище Михайло Петрович – один із літературних побратимів безсмертного Мина Мазайла: «Він з огидою кляв себе і свою долю що народила його з утроби матері українки, з молоком якої він увісвав репа-

но-мужицьку мову своїх батьків. Скільки то зусиль треба було покласти, щоб позбутися цієї мови. Він проклинав тих, що дали йому прізвище, ні, не прізвище, а *Каїнову* “*клічку*” – Гепало, через яку він не знаходить спокою й тепер, коли окультував й ошляхетнив її, додавши наприкінці букву *в*» [152, с.10]. «Міченим» почувається й персонаж роману Ю. Шпола «Золоті лисенята»: «То було в хвилини придуркуватої гонитви за гострим солодом випадкових зустрічів і коротких, як мить, стискань. Вони налітали, збурювали приїсну каламуть тваринної хіті і, лишивши десь у звивах мозкової кори *печать Каїна*, зникали геть. Але в намулі їхніх численних повторень завжди (о, завжди!) жевріла тільки жарина шукань» [671, с.302]. У «колгоспній трагедії» М. Куліша «Прощай, село» про печать Каїна згадує Ільченко, коли його відмовилися записувати до колгоспу: «Все через анкету мою, думаю. Через тавро, що кулак колишній. *Як Каїна бог*, так мене, скать, партія *знаком таким позначила*, що по ньому пізнаватимуть мене до віку. *Ну Каїна б за те, що убив він брата свого Авеля*, а мене за що?» [279, с.177]. Згодом драматург спробував завуалювати трагедійність ситуації розповіддю про сховане від влади золото, однак репліка Ільченка прозоро увиразнює тезу про насильницький характер колективізації українського села. «Печать Каїна» сприймається в цій ситуації як маркер-вказівка «Чужий».

Окрім цих моделей, образ Каїна може фігурувати і в інших контекстах – йдеться про факультативні асоціативні ряди, коли згадка про вбивство Каїном Авеля стає символом віддаленого минулого (як в усміщці Остапа Вишні «Крим») чи складником побажання-прокляття (як у «колгоспній п’єсі» І. Кочерги «Натура й культура»). Продуктивною в українській літературі є також фольклорна версія Каїнової міфологеми, пов’язана з лунарним міфом (ця модель є в повісті І. Микитенка «Антонів огонь»). Утім, це лише поодинокі приклади, що нанизуються навколо центральної семантичної моделі «Каїн – великий злочинець».

Для порівняння звернемося до образу іншого біблійного злочинця – **ІУДИ**. Цей алюзивний антропонім українські літератори застосовують частіше, аніж згадки про Каїна (26 інтертекстем). За кількісними показниками він займає другу сходинку в «рейтингу» новозавітних алюзій. Причини його популярності у світовому письменстві В. Антофійчук пояснює тим, що серед євангельських персонажів образ Іуди Іскаріота надає «найбільший простір для постановки глобальних онтологічних і ціннісних проблем» [14, с.13]. Як справедливо зазначає дослідник, «різні культурно-історичні епохи демонструють специфічне ставлення до цього образу – від догматичного до відверто еретичного» [14, с.13]. В українській

літературі 1920-х років найчастіше фігурує традиційна модель – інтерпретація образу Іуди як зрадника (17 із 26 інтертекстем). Скажімо, у драмі І. Дніпровського «Яблуневий полон» Ярославна називає Іудою командира червоноармійців Зіновія, який розстріляв її чоловіка. Алюзивний антропонім «Іуда» застосовує у драмі М. Куліша «97» Серьога Смик, коли свідчить про продажність Панька: «Ах ти ж... *Юда-предатель!* Хабарник! Гад!» [279, с.50]. Згадки про Іуду-зрадника у формі стверджувальних чи заперечних конструкцій фігурують також у творах В. Вражливого («Батько»), І. Дніпровського («Шахта “Марія”»), М. Івченка («Повідь»), Я. Качури («В тенетах царату»), Г. Косинки («Фавст»), І. Кочерги («Свіччине весілля»), Я. Мамонтова («До третіх півнів»), О. Слісаренка («Полуда»), Л. Смілянського («Машиністи»), О. Соколовського («Поема одного життя»), П. Филиповича («Гризи залізо і гострий камінь...»), Л. Чернова («Кобзар на мотоциклі»). Оскільки йдеться про алюзію, тобто «точкову» інтертекстему, письменники не деталізують інформацію про мотивацію зради чи переживання злочинця, лише застосовують антропонім як загальноживану семантичну одиницю. Також в українському письменстві 1920-х років виявлені приклади оказіонального застосування цього алюзивного антропоніма.

Художня виразність образу Іуди, його здатність у сконденсованому вигляді втілювати комплекс вічних тем і мотивів спричинилася до того, що **Л. Старицька-Черняхівська** застосовує його в історичній драмі «**Іван Мазепа**» як універсальний маркер-характеристику. У трьох текстових фрагментах (двічі – у мовленні титульного персонажа, один раз – у репліці Войнаровського) він стосується генерального судді Василя Кочубея. Як Іуда зрадив Учителя, так Кочубей зрадив Мазепу, аби самому стати гетьманом: «Він, він! Вона! А, пси! / Запроданці, недовірки прокляті! / Його письмо, її слова... її... / В цю мить страшну... *Іуда*, Каїн, зрадник! / Все *продас* і голову мою!» [537, с.284]. Алюзивний антропонім Іуда авторка увиразнює згадкою про Каїна; актуалізований у такий спосіб архетипний мотив братовбивства увиразнює сутність і глибину переступу Кочубея, адже він зрадив не лише гетьмана (конкурента в боротьбі за владу), а й кума, друга, майже брата. Додатково цей мотив увиразнюється за допомогою репліки Войнаровського: «Іуда, еже лобза...» [537, с.290]. У третьому текстовому фрагменті згадка про Іуду застосовується для характеристики зрадників в оточенні Мазепи, які щомиті готові доповісти про його дії цареві:

Палій. Були Барабаші

У гетьмана преславного Богдана...



Мазепа. Був Барабаш, та не було Петра...  
Не мав Богдан чуже при боці військо,  
Що оточа з усіх боків щомить,  
Вивідує, слідкує хижим оком  
За кожним рухом, кожним словом... А!  
Коли й мої прибічники тепліші  
Прискаржують Петру щораз мене,  
Та коли б я хоч рушив з місця, зразу ж  
Знайшлися б тут *Іуди*, і Петро  
За гетьмана найгіршого обрав би [537, с.294].

У процесі розгортання фабули Л. Старицька-Черняхівська ще чіткіше увиразнює аналогії з новозавітним сюжетом. Коли після поразки в Полтавській битві Мазепа з прибічниками змушений був утікати до Туреччини, частина козацької старшини зреклася його. Найперше, аби уникнути репресій, по-друге, мріючи загарбати посади й майно опальних «мазепинців». Цей учинок полковників, які, сподіваючись від Мазепа різних благ і милостей, славили його, а за першої ж нагоди зрадили гетьмана й батьківщину, авторка оцінює за допомогою промовистих біблійних аналогій:

Козак. Вклонилися царю,  
І плюнули, і дунули... Зреклися  
Всі вашої вельможности...  
Мазепа. Так-так...  
*В неділю ще кричали всі: “осанна!”*  
*А в п'ятницю: “розни його!”* [537, с.320].

Інші варіанти застосування алюзивного антропоніма Іуда нечисленні й нагромаджуються навколо інваріантної семантичної моделі. Це може бути аллюзія *Іуда-мучитель*. Наприклад, у п'єсі І. Дніпровського «Шахта “Марія”», оскаржуючи представників влади, котрі ніяк не спроможуться дати герою громадянської війни інваліду Овечці протез, старий кочегар вигукує: «*Іскарійоти*. Мучать інваліда» [149, с.42]. Мотив зради присутній у цій аллюзії завуальовано – як натяк на зраду новітніми бюрократами гуманістичних ідеалів революції. Під впливом євангельського сюжету в традиційний слововжиток увійшов афоризм «поцілунок Іуди» як символ зрадливої нещирості. Цю інтерпретаційну модель виявлено в романі Ю. Шпола «Золоті лисенята»: «Справа, хоч і безглуздо боляче, але проте, розв'язувалася просто (...) та дівчина, що цілувала мене *поцілунок Іуди* і так легко й весело мене *зрадила*; ця дівчина зовсім не була провокаторка

і тільки стежила з доручення Кірки» [671, с.324]. У цитованому уривку застосований прийом «зниження» прецедентного висловлювання через проектування його на дрібні інтриги з життя звичайних людей. За участю цього алюзивного антропоніма творяться також стійкі фразеологізми на кшталт «сльози Іуди» («В потоках» Г. Брасюка), «юдяча усмішка» («Розкаюня» О. Досвітнього), «іудина борідка» («Місячний сміх» Г. Косинки). Мотив самогубства Іуди фігурує в колгоспній комедії І. Кочерги «Натура й культура» у складі побажання-прокляття, а також в «Елегії» Т. Осьмачки як маркер трагічної самотності ліричного героя: «Один я на світі, мов Юда в гаю на вірвовці!..» [379, с.30]. У поезії Т. Осьмачки «Весна» фігурує згадка про «смолоскип Юди в саду Гефеісмани» [379, с.41]. Як бачимо, українські письменники застосовують алюзивний антропонім Іуда зазвичай як натяк на архетипний тематичний комплекс, пов'язаний із поняттями зради, продажності.

Для зручності аналізу старозавітні алюзії з Книги Буття об'єднані в три тематичні блоки. До **першого** віднесені інтертекстеми, пов'язані з мотивом **ТВОРЕННЯ СВІТУ**. Здебільшого цей алюзивний мотив зринає в контексті антирелігійних дискусій («Бунт» О. Слісаренка), іронічних атеїстичних інсинуацій («Гори» Остапа Вишні), апокрифів («Народний Малахій» М. Куліша). Принагідно він також може застосовуватися для характеристики емоційного стану персонажів (так, у «Золотих лисенятах» Ю. Шпола наратор порівнює почування героїні зі станом Деміурга: «Похмура від задуманості і серйозна, як сам *господь Бог у момент творення світу*, вона сидить, ледве притулившись до якогось стільця чи канапочки, і клопочеться тими негайними (усе негайними) і тими важливими (усе важливими) справами, що їх поклато на її тендітні хупаві плечі суворе запілля» [671, с.303]). Застосування такої алюзії може супроводжуватися зниженням пафосу («Сфінкс» О. Влизька), ідеологізацією (у цьому контексті згадується поезія М. Йогансена, сповнена пафосним ура-революційним ентузіазмом; якщо Господь творив світ шість днів, то новітні «деміурги» обіцяють максимально пришвидшити темпи: «Не віримо в Бога – ні, / Хай дбає Бог – за панів. / В три дні утворимо світ, / Поки руки і серце, і спів!» [210, с.38]).

Алюзивні антропоніми **АДАМ** (13) і **ЄВА** (12) в українській літературі 1920-х років можуть застосовуватися як самостійні чи парні інтертекстуальні одиниці. У другій інтерпретаційній моделі письменники реалізують уявлення про перших людей, пращурів сучасного людства («Двері в день», «Тисяча пройдисвітів» Гео Шкурупія); першого чоловіка й жінку, які жили вільно, не знаючи умовностей («В порту» І. Сен-

ченка); абсолютну суспільну рівність (у «Червоному романі» А. Головка наратор констатує: «О, не життя, а рай! А чого ж ми з тобою, друже, в пеклі? І їх, і нас вилупили *Адам і Єва*, і в них, і в нас тече по жилах червона кров» [110, с.30]). Застосування алюзивних антропонімів Адам і Єва як самостійних образів оприявнює наступну групу асоціацій: перший чоловік / перша жінка, мешканці Едемського саду («Фістульно тонкою ниткою...») Ю. Шпола, «Страшна мить» Гео Шкурупія), прабатько / праматір людства («Золоті лисенята» Ю. Шпола, «Подорож до Червонограда» І. Сенченка). В образі Єви додатково може бути акцентовано, що вона: а) була створена, аби Адам не почувався самотнім (відтоді кожен Чоловік сподівається зустріти свою Жінку: «Настане час, – і ти обрещеш *Єву*...» [405, с.290] – «Дві паралелі, два меридіани» Є. Плужника), б) не встояла перед підступним змієм в Едемському саду й спокусила Адама («Про що жито співає», «Навчила доля, де шлях до волі» І. Кочерги, «Мазепа» Л. Старицької-Черняхівської). З посталями Адама / Єви пов'язаний також мотив туги за втраченим раєм, особливо актуальний для творів про перші пореволюційні роки.

Центральних персонажів таких творів можна назвати «зайвими людьми»: духовно вони залишилися в попередній (героїчній) епосі, пристосування до нових історичних реалій для них дуже болісне або й неможливе. Так, у «**Сентиментальній історії**» **М. Хвильового** революція є часом, коли люди почувалися героями, напівбогами, яким під силу зруйнувати старий світ і створити новий Едем. Звертаючись до Б'янки, товаришка Уляна констатує: «Ви ніколи не були в ролі *Єви* і ви ніколи не можете затоскувати за *раєм*, як я й тисячі нас, надломлених людей громадянської війни (...) Ви ніколи не були на тому березі, і ви нічого не знаєте. Тільки ми, і тільки нас *вигнали* відтіля. І от ми ходимо з тоскою. Боже мій, ви й не уявляєте, яка це прекрасна країна. Під її сонцем не тільки внутрішній світ кожного з нас перетворювався й робив нас ідеальними, мало того, ми фізично перероджувались. Клянусь вам! Навіть фізично це були зразкові люди» [619, с.502]. Згадка про Адама і Єву може бути маркером далекого минулого, «доісторичних» часів («В електричний вік» М. Хвильового).

До **другого** тематичного блоку увійшли алюзивні образи й мотиви, пов'язані із старозавітною фабулою **ГРІХА Й ВІДПЛАТИ** (першорідний гріх, Змій-спокусник, древо пізнання, заборонений плід, праця «у поті лица»; Содом і Гоморра, Вавилонська башта, жінка Лотова; потоп, Ной, Арарат тощо)<sup>2</sup>. Алюзивні топоніми **СОДОМ** і **ГОМОРРА**, які

<sup>2</sup> З огляду на значний обсяг матеріалу, варто акцентувати увагу на семантиці окремих інтертекстем цього тематичного блоку.

переадресовують читачів до 19 розділу Книги Буття, можуть функціонувати як парні, рідше – як одиничні самостійні алюзії. Ці біблійні міста в художніх творах традиційно мисляться як символи моральної деградації людства, крайньої розбещеності, цілковитого занепаду традиційних цінностей. У драмі Я. Мамонтова «Ave, Maria» органіст Даніель бичує сучасників як «дітей Сатани», закликаючи: «Лишіть мене самого на цих загаджених руїнах! Ідіть у свій *Содом*! Шалітьте з вашими блудницями, доки господь покличе вас на суд страшний...» [323, с.124]. Така інтерпретаційна модель фігурує і в драмі Я. Мамонтова «Княжна Вікторія», «Романтичних зустрічах» Л. Первомайського, «Подорожі до Червонограда» І. Сенченка, творах Ю. Шпола («Золоті лисенята», «Катіна любов, або Будівельна пропаганда»). Знищення цих міст мислиться як універсальний символ руйнації, трагедії спустошення («Мати» А. Головка, «Ave, Maria» Я. Мамонтова). У застосуванні алюзивного антропоніма **ЖІНКА ЛОТОВА** помітне семантичне переакцентування: у Біблії стрижневим є мотив переступу (жінка була перетворена на соляний стовп за те, що порушила Божий наказ), у новій семантичній моделі («Славгород» К. Гордієнка, «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» М. Йогансена) акцент перенесений на поведінку / відчуття людини в стані афекту («перетворився на соляний стовп» у значенні «остовпів, уражений побаченим»).

Значною популярністю в українському письменстві 1920-х років користувалися алюзії, пов'язані з мотивом **ПОТОПУ** (Ной, ковчег, голубка, маслинова гілка, Арарат тощо). На думку Н. Фрая, така символіка асоціативно пов'язана зі зміною історичних циклів: «Ноїв ковчег, який плаває затопленим світом і прибивається до вершини гори, цей велетенський зародок нового світу з усім майбутнім потомством людей і тварин, завершує перший великий цикл буття» [607, с.258]. Дослідник переконаний, що потоп має подвійну природу – він може трактуватися або як «демонічний образ, що втілює божий гнів і кару, або образ спасіння, залежно, чи поглянути на нього разом з Ноем та його родиною, чи з погляду когось іншого» [607, с.218].

В українській літературі 20 рр. ХХ ст. згадка про потоп може бути нагадуванням про старозавітні колізії, символом жорстокого, але справедливого покарання («Іван Босий» В. Підмогильного); однак найчастіше вона застосовується для характеристики революції і громадянської війни. Ці історичні катаклізми письменники ототожнюють із новим потопом, який має очистити землю, аби обрані могли збудувати новий світ на засадах свободи, рівності й братерства. У цьому контексті варто пригадати поезію **М. Драй-Хмара** «**Під блакиттю весняною...**». «Очервонена зем-

ля», гасло «Мир хатам убогим!» – виразні маркери авторського сьогодення, на яке накладається біблійна матриця. Після революційного потопу («дощ топив людей, звірят») «із нурт, із темноводих» уже «вирнув новий *Арапат*» [161, с.20] (що уособлює омріяний край суспільної гармонії), новітній ковчег «став посеред гір», тож ліричний герой, уподібнюючись до старозавітного Ноя, застиг в очікуванні («я жду голубки: / хочу вийти на простір!») [161, с.20]). Цитована поезія М. Драй-Хмари датується 1922 р.; сподівання поета на творення нового (кращого) світоустрою ще не розбилися об жорстоку реальність. Значно прозірливішим виявився П. Тичина, який ще 1918 р. метафорично відобразив крах таких ілюзій (при цьому він також апелював до релігійної концептосфери): «Одчиняйте двері – / Наречена йде! / Одчиняйте двері – / Голуба блакить! / Очі, серце і хорали / Стали, / Ждуть... / Одчинились двері – / Горобина ніч! / Одчинились двері – / Всі шляхи в крові! / Незриданими сльозами / Тьмами / Дощ...» [558, с.69].

У «колгоспній трагедії» М. Куліша «Прощай, село» (1925) Вишневий також порівнює революцію зі стихією, яка зруйнувала звичне життя; утім, на відміну від Ноя, він не знаходить свого місця у «новому світі»: «Боже! Ще гірш, як після *потопу*. Причалитись хочу – і нема до чого, помолитись хочу – і нема де стати, землі під ногами нема...» [279, с.127]. Згадка про потоп фігурує також у поемі М. Рильського «Сашко»; у «Червоноградських портретах» І. Сенченка алюзивний образ «новий ковчег» доповнюється згадкою про «нову Мекку», обидві інтертекстими позначають певне ідеальне місце. У романі В. Підмогильного «Місто» згадка про потоп зринає в розповіді про творчі пошуки Степана Радченка, який розпачливо вигадує фабулу нового оповідання. Принагідно він згадує показову для розуміння цієї епохи історію з провалом антирелігійної агітації: «Вчитель на лекції провадить антирелігійну пропаганду, обравши за жертву справу з *потопом*. Хіба можна було, каже, в той ковчег умістити всіх наявних тварин хоч би по парі? І вражає учнів дотепом: навіть пари китів не влізе, кит важить тисячу пудів і ковчегу самим хвостом перекине! А якийсь учень – крихітний, з тоненьким голоском: “Навіщо кита брати? Він і сам попливе!”» [401, с.457]. У цій ситуації старозавітна інтертекстема виявилася своєрідним каменем спотикання, на який наразився учитель, виявивши власне невігластво й недотепність. За біблійним переданням, Ноеві не треба було брати на ковчег риб чи інших морських мешканців, адже Божа кара поширювалася на «всяке створіння, що рухається на землі» («птаство, скот, звірі, всі плазуни, що повзають на землі, і всі люди») (М1 8:22).

Алюзивний антропонім **НОЙ** в українській літературі 1920-х років може застосовуватися з нейтральним емоційним забарвленням (згадана поезія М. Драй-Хмари) або з відтінком іронії («Двері в день» Гео Шкурупія). Значний інтерес для дослідників інтертекстуальності становить комедія М. Куліша «Отак загинув Гуска». Мовлення титульного персонажа густо пересипане біблійними алюзіями. На безлюдному острові, куди він утік від «агентів ЧК», Гуска двічі згадує про Ноя. Перший фрагмент: «Сумнівається Івдонька. Ну що ж! Коли не ймеш віри, Івдуню, то злізь, побіжи, оглянь. *Ной* коли пристав ковчегом до гори Арарату, між іншим, то теж не повірив, аж поки не послав на вивідки голуба і той приніс йому маслинову гілку...» [279, с.234]. Другий епізод: «Тепер я розумію, як із-радів *Ной*, коли він нарешті причалив до Арарату, побачив там (подивився на сонце) сонце...» [279, с.243]. Звичайну прогулянку міщанин Гуска, схильний до екзальтації й гордині, ототожнює з місією старозавітного Ноя. Дублювання прийому має посилити комічний ефект, породжений невідповідністю між змальованою побутовою ситуацією й піднесеним настроєм претексту.

Паралельно в українському письменстві 1920-х років функціонують такі варіанти інтерпретації алюзивного антропоніма:

– Ной – *прабатько людства* («Я знаю край» М. Зерова);

– Ной – *талановитий державець*: в історичній драмі **Л. Старицько-ї-Черняхівської** «Мазепа» гетьман під час бенкету кілька разів порівнює високого гостя з біблійними діячами (Соломоном, апостолом Петром), однак Петро I так упевнений у власній величі, що не помічає фальшу в цих словах і сприймає біблійні аналогії як належне. Навіть більше, він і сам порівнює себе з Ноем: «Как *Ной* тружусь, чтобы воздвигнуть Русь / От Бела моря и до Арарата» [537, с.268]. Однією з важливих функцій інтертекстуальності є переадресація реципієнта до іншого тексту за додатковою інформацією. Аби збагнути, чому російський самодержець асоціює себе з Ноем, потрібно актуалізувати в пам'яті всю інформацію про біблійного персонажа й спробувати знайти «точки дотику». По-перше, з образом Ноя пов'язаний мотив будівництва ковчега; по аналогії згадується пристрасть Петра I до кораблебудування (це перший асоціативний шар). Другий (глибший) ґрунтується на з'ясуванні сакральної місії Ноя. Відповідно до християнського канону, цей біблійний персонаж є одним зі старозавітних патріархів, Божим обранцем, «батьком» нового людства. Петро I проголошує себе модерним Ноем, котрий має місію побудувати нову Росію. Одним із обов'язкових концептів тоталітарного імперського мислення є цар-«батько» (рос. «батюшка»), який опікується колонізованими

народами-дітьми, бере на себе «почесну місію» прищепити їм здобутки цивілізації. Діяльність Петра I – один із показових прикладів реалізації такої доктрини; старозавітна алюзія покликана увиразнити месіанські претензії персонажа;

– Ной – *звичайна людина з усіма чеснотами й хибами*. У романі «Американці» О. Досвітній застосовує прийом зниженого зображення біблійних персонажів (святих, подвижників церкви), акцентування уваги на їхній людській природі, вадах і переступах. «Переписуючи» на новий лад старозавітну історію, один із персонажів заявляє: «Коли люди порушили заповіт Бога, що він давав людині після гріхопадіння – “Будете в поті чола заробляти собі хліб” – тоді всемогутній послав потоп на людство, залишивши одного праведного Ноя. Одначе й після такої науки сам Ной, після потопу, *почав пиячити, поклавши всю роботу на своїх синів...* Відтоді знову почався межі людством визиск» [158, с.319]. Підґрунтям цієї інтерпретаційної моделі є 20-21 вірші IX розділу старозавітної книги «Буття»: «20 Ной почав порати землю і насадив виноградник. 21 Та й випив він вина й і упився в своїм наметі...» Друга частина прецедентного висловлювання (про оголення Ноя) згадана в «Червоноградських портретах» І. Сенченка: «По цих словах Кандиба упав лицем на подушку і залишив Наталку такою гнівною, що на клаптики пошматувала б цього гірко-го п'яницю. Поки вона це робила в думках, Фесько Кандиба встиг звільнити себе від сорочки і так лежав, як Ной у курені, легенько постогнуючи» [473, с.270]. Згадка про Ноя може також стати маркером віддаленого минулого; скажімо, коли О. Влизько в оповіданні «Експериментальний депутат» хоче акцентувати увагу на тому, що таверна «Дідусик Карріган» побудована дуже давно, він заявляє, що її будівником був Ной [86, с.292].

До **третього** блоку алюзій зі старозавітної Книги Буття віднесемо згадки про трьох біблійних патріархів – Авраама, Ісаака, Якова та їхніх нащадків (Ісава та Йосипа, який завершив патріархальний період біблійної історії). **АВРААМ** у трактуванні українських письменників порівняно рідко постає в традиційній («серйозній») іпостасі – як «прабатько» сучасного людства (така інтепретаційна модель зафіксована, скажімо, у повісті І. Дніпровського «Марія радості»); частіше ця алюзія набуває іронічного забарвлення. У такій тональності у повісті М. Івченка «У сонячній колі» змодельована сцена, коли батько виряджає сина на пасовисько: «Юрко звичайно бігав, стрибав, приставав з різними докучливими вимогами. Коза крутилась, смикалась і мекала. З чорного ходу показала замурзана, з покошланою головою постать Картеки. Мружачи заспані очиці, він похмуро промурмотів: – Яка краса! Яке натхнення і глас Господень чую

я! – І для більшого враження ударив у долоні й додав: *Авраам з Ісааком на пажіті виряджаються! І з ними жертвенное животное!*» [203, с.547]. Ключовим біблійним мотивом, що асоціюється з образом Авраама, є його готовність пожертвувати єдиним сином задля підтвердження відданості й послуху Господові. Персонаж М. Івченка не збирається повторювати вчинок Авраама; поштовхом до виникнення такої алюзії є візуальна подібність змальнованої картини. Тобто відбувається певна «десемантизація» біблійного мотиву, спрощення його до візуальних асоціацій. Схожа іронічна сцена змодельована в комедії М. Куліша «Зона». Старозавітний мотив зустрічі Авраама з Господом під Мамврийським дубом (М1 18:1) застосовується тут із бурлескними інтонаціями, породженими невідповідністю урочистості біблійного претексту й змальнованої побутової ситуації: «Входять. Пуп, Шайба, Клим, усі троє випивши. Пуп. Тут він. Заходьте, товариші! Клим мнется. Шайба став біля порога. Заходьте! Заходьте! Кухман. Хо-хо! Єгова і два анголи прийшли до дуба Маврикійського» [279, с.308]. Приклад семантичного зміщення маємо також в оповіданні О. Влизька «Сфінкс»: приголошення наратора, якого мають познайомити з прекрасною жінкою, порівнюється з відчуттями старозавітного Авраама: «...я і мій пістолет паралізовані, як був паралізований *Авраам* в той час, як хотів різати на біфштекси Ісаака!» [86, с.277]. Навмисна десакралізація й грубість наведеного висловлювання мають підкреслити статус наратора – від Беда Вівцевода з Білого Коралю не доводиться сподіватися гарних манер і побожності. Автор моделює художній світ, узоруючись на книжки й фільми про Дикий Захід, тож його персонажі (фермери, авантюристи) мають акцентоване мовлення – грубувате, безцеремонне, пересипане просторіччям і лайкою.

Алюзивний антропонім **ЙОСИП**, за версією українських письменників 1920-х років, актуалізує таке коло асоціацій: «прекрасний» (І. Сенченко у «Подорожі до Червонограда» підкреслює: «Вона дивиться на моє колись буйне волосся і по її погляду я бачу себе найпрекраснішим *Йосипом*» [474, с.89]), «цнотливий» (з іронічним підтекстом – у романі В. Підмогильного «Місто»); актуалізуються мотиви зваблення Йосипа («Червоноградські портрети» І. Сенченка, «Двері в день» Гео Шкурупія), продаж його в рабство братами (поема «Онан» В. Поліщука). Двічі в масиві старозавітних алюзивних антропонімів фігурує **РАХІЛЬ** (друга дружина патріарха Якова, мати Йосипа та Веніаміна): у «Санаторійній зоні» М. Хвильового у традиційному значенні (як прекрасна жінка); у поезії Ол. Ведміцького «Іду колючими полями» відбувається контамінація мотивів із різних біблійних книг – Рахіль змальнована на ланах старого Воza.



Можливо, це свідчення некомпетентності автора: асоціативний ланцюжок поле – колоски – Вооз / Боаз актуалізує алюзивний антропонім Рут / Руф, а не Рахіль (підтвердженням цієї гіпотези можна вважати також перевертання поетом імені біблійного персонажа: ім'я Воз у третій строфі перетворюється на Віз: «А Віз – стерня галками – ворог, / І не йому мої уста: / Навік між нас криваве море, / Навік бідняк в мені повстав...» [74, с.79]). Можливо, це усвідомлена авторська інтенція, що передбачає актуалізацію семантичних пластів різних біблійних книг (що видається мало вірогідним). У всякому разі перенесення старозавітної героїні в авторське сьогодення («червоний блиск на прапорах» [74, с.79]), протиставлення багач (Вооз) – бідна жінка (Рахіль) видається штучним і недоречним.

Центральним персонажем другої частини «П'ятикнижжя» (книги «Вихід») є **МОЙСЕЙ**. Навколо цього алюзивного антропоніма в українському письменстві 1920-х років скупчується низка прецедентних висловлювань: «неспалена купина», «земля обітована», «небесна манна», «фараонова колісниця» тощо. У світовій культурі Мойсей є одним із найбільш розповсюджених образів; у вітчизняній традиції він набуває особливої актуальності й значимості. Як слушно зауважує В. Антофійчук, «протягом тривалого часу в українській літературі оформлявся свій “варіант” Біблії, змістове ядро якого склали численні обробки того сюжетно-образного матеріалу першоджерела, які, з одного боку, найбільше відповідали загальнонаціональним проблемам (наприклад, мотив єгипетського та вавилонського полонів, *вихід із неволі, потреба пророка як організатора народу в його державницьких змаганнях*, трагізм нерішучості й інертності особистості у відповідальні історичні моменти), а з іншого – стосувалися загальноприйнятих біблійно-християнських ідеалів як культурно-історичної основи та життєво-практичних критеріїв буття» [14, с.8].

Літератори 1920-х років інтерпретують образ Мойсея традиційно – як взірцевого державця («День» М. Рильського), лідера, котрий має вивести народ із рабства (у такій іпостасі він постає, наприклад, у романі Івана Ле «Голодний степ»: «Йому вірять, він, що *Мойсей*, і сам певен, що покликаний вивести Узбеччину в обітовану землю комун та соціалізму...» [289, с.82]). Згадки про Мойсея зринають також у зв'язку зі сподіваннями національної інтелігенції на появу лідера, який згуртує патріотичні сили (наприклад, П. Тичина в хрестоматійній поезії «І Белий, і Блок...» переконує читачів: «Воздвигне Україна *свогого Мойсея*, – / не може ж так бути!» [558, с.91]). У поезії «Так любим спокій, любим сон» класик вдруге анонсує прихід нового Мойсея. Прикметно, що обидва твори П. Тичини датовані 1919 р., коли ще точилися національно-визвольні

змагання й жевріла надія на перемогу. В окремих ситуаціях може відбуватися звуження семантики алюзивного антропоніма – Мойсей стає визволителем від рабства не всього народу, а однієї людини (для прикладу, у «Простому оповіданні» О. Демчука батько звертається до сина: «Вольфе, дитино рідна, єдина надіє! Ти, як *Мойсей*, мав вивести твого батька з цих сутерен на широку вулицю міста, ти закликав вивести... І ти три дні лежав знівечений, у калюжі власної крови» [137, с.54]).

Алюзивний антропонім Мойсей зринає також у зв'язку зі згадкою про Божі заповіді, які він отримав на горі Синай («Марш ковалів» К. Анищенка, «Марія радості» І. Дніпровського); як символ незворотності історичного поступу («В електричний вік» М. Хвильового); як маркер особливого піднесеного стану, що межує з екстазом (у «Сентиментальній історії» М. Хвильового художник Чаргар порівнює свої екстатичні переживання в лісі з відчуттями Мойсея, «коли він сходив з гори із скрижальями. Але потім він чомусь усміхнувся, наче не довіряв сам собі чи то іронізував над своєю останньою фразою про Мойсея» [619, с.517]). В історичній драмі Л. Старицької-Черняхівської «Милість Божа» (1919) згадка про Мойсея фігурує в репліці 2-го Каліфактора. Оскільки цей персонаж своєю поведінкою й манерою висловлювання схожий на мандрівних дяків, біблійні алюзії набувають у його устах виразного гумористичного відтінку. У першому епізоді, скориставшись тим, що всі були зайняті переглядом вистави, він разом із товаришем поцупив їжу й кілька пляшок оковитої з комори. Апелюючи до традицій шкільного красномовства, свій вчинок він порівнює з біблійною фавбулою про дарування євреям манни небесної: «Каліфактор 2-ий (запахуючись ковбасою). Уже древле з *Моїсеєм* милость сотворивий і Ізраїльське плем'я *манною* і перепелицями от глада врятуавий, той і нам спасение посла» [537, с.371]. В оповіданні «Сфінкс» О. Влизько, виявляючи схильність до орнаментального «плетіння словес», згадує Мойсея, коли наратор мандрує до будинку прекрасної незнайомки: «Гарвей узяв мене за руку, і ми пішли садом до будинку. Коли ми проходили повз бесідку *a la шатро Мойсея* на Сінайських Альпах, звідси вилетіла какаду й зупинилася перед нами» [86, с.276]. У цьому текстовому фрагменті біблійний антураж покликаний увиразнити винятковість змальованої місцини.

**Книги історичні** в інтертекстуальному дискурсі українського письменства 1920-х років представлені образами Ісуса Навина, Самсона, Далілі, Рут, Давида, Голіафа, Естер, Мордохая, Соломона та ін. Зі старозавітної «Книги Суддів» літератори запозичують алюзивний антропонім **САМСОН**; цей біблійний персонаж постає як один із героїв єврейського

народу («Алмазне жорно» І. Кочерги); жертва жіночої підступності («Навчила доля, де шлях до волі», «Натура й культура» І. Кочерги); символ безрозсудного застосування своєї сили («Дівчина з ведмедиком» В. Домонтовича). У книзі притч та афоризмів «Козуб ягід» В. Поліщук згадує про Самсона, коли формулює одну із філософських максим: «Кажу вам: “Не тільки баранів стрижуть, але й велетнів Самсонів”» [411, с.82]. У драмі Л. Старицької-Черняхівської «Милість Божа» Каліфактор 1-й, який підслухав розмову бригадира-росіянина з офіцером, із спудейською безпосередністю й пишномовністю викриває змовників, обіцяє зруйнувати їхні підступні задуми: «А-ма-ли-ки-тяне нечестивий! Моавитяне злєс-мрадний!! Сокрушу, аки *Самсон* щелепами ослячими!» [537, с.373]. Загалом у цій драмі біблійні інтертекстами не мають виняткової семантичної ваги; головна їхня функція – увиразнювати мовлення персонажів, які на доказ своєї вченості доречно й недоречно в найрізноманітніших ситуаціях вдаються до біблійних алюзій.

Прокл Костянтинопольський у «Похвальному слові Пресвятій Богородиці» так визначає традиційну символіку біблійних персонажів: «Авель іменитий жертвою, Енох пам’ятний благовгодністю; Мельхиседек прославляється як образ Христовий; Авраам звеличується за віру; Ісаак похваляється як образ; Іаків ублажається за боріння; Іосиф ушановується за цнотливість; Іов заслужив подив терпінням; Мойсей знаменитий як законодавець; Ісус Навин пам’ятний як воєначальник; Самсона шанують як співрозмовника Божого; Ілія достохвальний як ревнитель; Ісайя достославний як богослов; Даниїл вшановується як прозорливець; Іезекіїл шанований як тайновидець; *Давид іменується батько тайнства по плоті*; Соломона підносять як премудрого» [421]. Як бачимо, у наведеному пантеоні старозавітних достойників **ДАВИДОВІ** відводиться особливе місце. Другий цар давнього Ізраїлю, правнук Боаза й Рут увійшов в історію не лише як державець, а і як автор псалмів. Цей алюзивний антропонім згадується в драмі **Л. Старицької-Черняхівської «Іван Мазепа»**: уперше – у репліці Ченця, удруге – Горленка. Прикметно, що ця алюзія зринає в протилежних контекстах, кожен із персонажів обирає ту іпостась біблійного героя, яка йому ближча. Так, Чернець 1-й згадує до царя Давида в сцені п’яного бенкету в шинку. Напоказ він пропагує моральність і аскезу, позаочі – полюбає випити, поїсти й потанцювати з молодичками. Аби виправдатися перед Запорожцем, він апелює до авторитету Біблії: «Воїстину і цар Давид плясаша» [537, с.240], – відверто ігноруючи контекст Давидового «плясання». Як слушно вказує М. Шаповал, «якщо адресат помічає гетерогенність тексту, він завжди має змогу звернутися

до тексту-донора, на який вказуватиме помічена гетерогенність, заради глибшого розуміння прочитаного» [656, с.76]. Скориставшись цією порадой, звернемося до Біблії. У другій книзі Самуїлової (розд.6) читаємо: «І пішов Давид, і виніс Божого ковчега з дому Овед-Едома до Давидового Міста з радістю. <sup>13</sup>І сталося, коли ті, хто ніс Господнього ковчега, ступали шість кроків, то він приносив у жертву вола та відгодовану штуку худоби. <sup>14</sup> А Давид танцював перед Господнім лицем зо всієї сили» (2 Сам 6:12-14). За твердженням Н. Фрая, «найбільшим досягненням його (Давида – Л.С.) правління було *перенесення Божого ковчега у відвойований Єрусалим*. Цар показав своє розуміння *важливості цієї події*, танцюючи перед ковчегом наго» [607, с.141]. Тобто у Біблії йдеться не про п'ятий бешкет, а про сакральне дійство; натомість чернець свідомо перекручує старозавітні реалії, десакралізує їх, шукаючи виправдання для своїх учинків.

Натомість прилуцький полковник Горленко згадує біблійного царя Давида під час наради Мазепи з представниками козацької старшини; для нього біблійний персонаж є символічним утіленням звияжного воїна й мудрого полководця: «Яка біда була на Україні, / Коли Богдан зібрав січовиків / І на ляхів, немов *Давид* той, рушив. / За те і ми, і діти наші всі, / І діти їх блажимо його ймення» [537, с.300]. Залучення біблійних інтертекстом дозволяє письменниці змоделювати дві різні системи цінностей: із одного боку, героїчна козацька, із другого – епікурейська ченцева. У першому випадку біблійний прототекст посилює авторитетність висловлювань Мазепи і його однодумців, у другому, граючи на контрасті слів і справ, викриває нищість і підступність ченців. Єврейський мудрець Цвікловіц (персонаж історичної драми І. Кочерги «Алмазне жорно») згадує Давида (разом із Мордохаєм і Самсоном) як символ мудрого державця й талановитого воєначальника. Остап Вишня, описуючи бурю на морі, іронічно цитує початок 131-го псалма («Пом'яни, господи, царя Давида!»). І. Микитенко («Між кучугурами») згадує «про мудрість Соломона-царя та про святого батька його *царя Давида*, що його “лядвія наповнились поруганієм”, як ото він з чужими жінками втішався» [338, с.39]. Українські письменники акцентують на тому, що біблійні персонажі були не аскетами, а звичайними людьми, схильними до переступу й потурання своїм забаганкам.

Стрижневою характеристикою біблійного царя **СОЛОМОНА** (центрального персонажа «Книги Царів») є мудрість. Із такою семантикою змальований він і в українській літературі 1920 років, зокрема у творах І. Микитенка («Між кучугурами»), О. Слісаренка («Чорний ангел»), Л. Старицької-Черняхівської («Мазепа»). У драмі В. Чередниченко «Ар-

тистка без ролів» одна з героїнь отримала за кмітливість прізвисько «комуністка-Соломон» [639, с.56]. Мотив судів царя Соломона згаданий у повісті «Анабазис» І. Дніпровського й оповіданні «В порту» І. Сенченка. В останньому творі прозаїк спершу називає Соломоном місцевого начальника міліції; згодом, покликаючись на візуальну подібність, – старого єврея («Папаша мудро похитав головою і в цей момент був схожий на самого справжнього ветхозавітного Соломона» [472, с.33]). У творах Остапа Вишні («Кримський місяць»), І. Сенченка («Обер-жулік»), М. Івченка («У сонячнім колі») Соломон згаданий як автор псалмів, співець кохання.

Репрезентація **навчально-поетичних і пророцьких книг** в українському письменстві 1920-х років доволі скромна. Кілька разів в інтертекстуальному дискурсі зринає алюзивний антропонім **ЙОВ**. Цікаві спроби інтерпретації цього біблійного образу (й самої книги) пропонує Н. Фрай: «Мабуть, можемо вважати Книгу Йова квінтесенцією біблійної оповіді, подібно як книгу Об'явлення – коротким викладом суті біблійної образності (...) Книга Йова посідає місце поетичного й пророчого аналога Книги Буття. І знову параболична історія: Йов, як Адам, опиняється у світі мук і вигнання, “кається” (тобто проходить через *metanoia*, метаморфозу свідомості) й, винагороджений, повертається до первинного стану. На відміну від Книги Буття, тут немає порушення угоди, яке б зацікавило богословів-законодавців, а Йовові довготерпіння – не покарання, а випробування» [607, с.278]. В інтерпретації українських письменників Йов постає як праведник, котрий в один момент втратив усе, однак з Божої ласки повернув і примножив утрачене. Так, у драмі М. Куліша «97» заможні господарі, молячись за відновлення старого світопорядку, звертаються до Господа: «Та невже ж ти не в силах подужати комуну? Бий її, трохи, з корінням виривай геть!.. Ти покарав був *Йова милосердного*, дак ти ж йому повернув усе добро... Верни ж нам наше добро, що комнезами забрали!..» [279, с.67]. Згадки про Йова подибуємо також у поезії М. Рильського «Знайомі здавна, серцю здавна милі» й драмі Л.Старицької-Черняхівської «Мазепа» (в останньому тексті ця алюзія зринає в характеристиці московського панування в Україні; за словами ченця 1-ого, «Істинно дана їм власть, яко сатані на *Іова*» [537, с.232]). Із Псалтиря в інтертекстуальний простір українського письменства 1920-х років потрапив прецедентний вислів «сидіти на ріках Вавилонських» (псалом 136) і початок 131 псалма, про який уже йшлося. **СУЛАМІТ** (центральна героїня старозавітної «Пісні над піснями») як втілення щирого взаємного кохання згадана у творах Остапа Вишні («Кримський місяць») й В. Сосюри

(«Смугливий і стрункий. А золоте волосся...»). Натомість М. Рильський уводить цей алюзивний антропонім у структуру заперечного порівняння сучасних (вільних, самостійних) жінок із жінками минулого: «Вийшли в світ на багрянний привіт, / Не рабині-жінки, не коханки-жінки, / Не утіха царів *Суламит!*» [432, с.364]).

Із пророцьких книг у поле зору українських письменників потрапили книги малих пророків – ДАНИЇЛА та Малахії. Так, **М. Хвильовий** у новелі «**Силуети**» запозичив зі старозавітної «Книги пророка Даниїла» прецедентний вислів «Мене, мене, текед, упарсін»<sup>3</sup>: «Дема стоїть біля вікна, здавивши голову, під очима лежать синиці, і погляд його блукає. Дядя Варфоломій спитав: “Стефано, чи не збожеволів він?” А Дема підійшов і написав: “*Мане, факел, фарес...*” Десь закричала Вероніка» [619, с.171]. Цей напис (що перекладається як «обчислено, обчислено, зважено та розділено»), зроблений на стіні невидимою рукою під час Валтасарового бенкету, був пророцтвом про занепад Вавилонського царства й трагічну долю царя. Ю. Безхутрий інтерпретує це інтертекстуальне покликання крізь призму соціокритичних поглядів письменника: «Цей епізод посідає особливе місце в новелі. (...) Якому царству пророкує загибель Дема? Логічно припустити, що він адресує ці слова сучасному життю, яке асоціюється у художника з богохульством і розпустою. Таке серйозне звинувачення, кинуте владі, щоправда, дещо пом’якшується тим, що спогад про це виникає в сні дяді Варфоломія. Тому не ясно, чи це лише його сон, чи справжній вчинок Деми. Але в кожному разі Хвильовий малює одну із реакцій на те відчуття духовної спустошеності, яке виникло в ці роки в частини творчої інтелігенції» [34, с.180]. Однак наведене міркування не видається беззастережним. Відповідь на питання, чи йдеться про сон, чи про справжній вчинок Деми, очевидна. Прозаїк виценовує картини сновидіння дядька Варфоломія, обрамляючи цей текстовий фрагмент констатуючими «ремарками». На початку: «Потяг летить за гори, за ліси, на північ. Дядя Варфоломій *дрімає*. І *сниться* йому це» [619, с.189]; і наприкінці: «Десь закричала Вероніка. Дядя Варфоломій *прокинувся*» [619, с.191]. Перша частина сновидіння видається цілком правдоподібною; автор моделює її, аби пояснити читачам сутність конфлікту, що виник між дядьком Варфоломієм, Веронікою і Стефаном. Натомість другу частину сну (у якій і зринає аналізоване інтертекстуальне покликання)

<sup>3</sup> У церковнослов’янських текстах ця пророцька формула трансформується в «мене, текед, фарес» або «мані, факел, фарес». Останній варіант, застосований М. Хвильовим, розповсюджений у російській літературі, наприклад, у поезіях О. Полежаєва («Валтасар (Наслідкування V розділу пророка Даниїла)»), А. Майкова («Мані, факел, фарес»).

не варто ототожнювати зі змальованою у творі суспільною ситуацією; від такого витлумачення застерігає ще одна промовиста «ремарка»: «Чорт знає що лізе в голову! Це ж було так *давно!*» [619, с.191]. Перша її частина натякає на фантазмагоричність картини сну, друга – на віддаленість подій (пов’язаних із зародженням конфлікту). У всякому разі, аби зрозуміти сенс цієї старозавітної алюзії, варто враховувати подієвий контекст. Змальовані картини зринають у сні дядька Варфоломія, а, отже, мають прочитуватися як «пророцтво» про наслідки тієї справи, яку він спланував. Тобто застосування цього прецедентного висловлювання в оповіданні М. Хвильового виконує функцію антиципації – натякає на розпад сім’ї («царства») дядька Варфоломія, невдалий фінал усіх його спроб повернути Вероніку додому, до добропорядного міщанського життя-буття. Зі старозавітної «Книги пророка Даниїла» запозичений також образ отрока **АНАНІЯ**, який принагідно фігурує у творах І. Микитенка («Дитинство Гавріїла Кириченка») й О. Слісаренка («Сотні тисяч сил»).

У процесі дослідження старозавітних алюзій не можна оминати увагою образ Малахія Стаканчика, поява якого, на думку дослідників, інспірована книгою останнього старозавітного пророка **МАЛАХІЇ**. Так, Г. Семенюк підкреслював: «Драма не проста для сприймання глядача: назвавши свого героя Малахієм – іменем тринадцятого, останнього з малих ветхозавітних пророків (Малахій з давньоєврейської: вісник, посланець Божий, пророк), автор наповнює її метафоричністю, елементами символіки та ускладненої образності, що було характерно для багатьох творів того періоду» [470, с.135]. В унісон розмірковує й В. Муқан: «Автор вибудовує образ головного героя, використовуючи християнські мотиви. Він позиціонує Малахія як пророка “нової релігії”. (...) Пророк Малахія, у тексті Старого Завіту, звинувачує священників в ухиленні від віри, народ – за недостатнє жертвоприношення, пороки та богохульство. Погрожує суспільству Божим судом. Пророк передбачає славу другого храму і пришествя Месії, явлення Предтечі та Божий суд. Головний герой п’єси Миколи Куліша теж бореться із порушенням заповідей, але не Божих, а комуністичних» [355, с.186]. Утім, прямі паралелі між біблійним пророком Малахією і Малахієм Стаканчиком М. Куліша видаються не надто переконливими, адже український драматург акцентує не лише біблійний контекст імені, а і його оказіональну семантику («малахольний», божевільний [463, с.с.230]). Крім того, ключовим інтертекстом п’єси може бути визнана не лише старозавітна пророцька книга, а й Євангеліє, і низка інших християнських (канонічних та апокрифічних) текстів, як наприклад, апокриф «Ходіння Агапія до раю» [392, с.28-38]. Є. Гай доводить,

що «Народний Малахій» – не єдина драма М. Куліша, у якій автор апелює до книг старозавітних пророків. На думку дослідниці, «у написаній роком раніше драмі “Зона́” драматург створює образ зневіреного радянського чиновника Овдія Пупа, чие ім’я нагадує про малого пророка **ОВДІЯ** (Обдія, Авдія). Давньоєврейською це ім’я означає “слуга Господа”». Книга цього пророка має глибокий моральний зміст та спрямована проти гріха зловтіхи. Пророк Овдій докоряє едомитянам, які, скориставшись бідною Іудеєю, грабували і так розорені землі братньої країни (...) Як і малий пророк Овдій, Овдій Пуп також виголошує проповідь та пророцтва, що-права, зовсім іншого характеру» [90, с.480]. І хоч цей асоціативний ряд видається необов’язковим, а наведені аргументи не надто переконливими, знаючи тяжіння М. Куліша до біблійної символіки, не можна відкидати й таку можливість.

У давньому українському письменстві Біблія була визнана авторитетним текстом, що не підлягає ревізії; у літературі XIX – початку XX ст. сформувалася традиція, коли, за слушним твердженням О. Савенко, «рецепція Біблії певним чином означала *втручання в канонічний текст, але не призводила до його знецінення або руйнування*» [456, с.262]. У суспільній свідомості стало традиційним пошанівне ставлення до Книги, особливо – до **НОВОГО ЗАВІТУ**, в образах і колізіях якого, на думку В. Антофійчука, література незмінно «шукає *абсолютний імператив*, котрий допоміг би осмислити як конкретно-національні, так і загальнолюдські процеси» [14, с.5]. Дослідник переконаний: «Українська література завжди, навіть в найтрагічніші моменти історії, зберігала і розвивала християнський підтекст (період насильного тотального атеїзму не є винятком, хоч тоді цей процес розвивався завуальовано) (...) Письменники, звертаючись до новозавітного матеріалу, не ставлять перед собою мети зруйнувати (знижити, принизити і т.п.) канон. Вони використовують новозавітні колізії, орієнтуючись на етику, психологію і естетику принципово нового світогляду, який висунуло XX ст.» [14, с.7-8]. Якщо перша теза не викликає застережень; то друга (про руйнування канону) виглядає дискусійно. В українському письменстві 1920-х років частина літераторів (представників пролеткультівсько-вуспівського напрямку) свідомо розхитує канон, вдається до десакралізації євангельських образів і мотивів, особливо це помітно, коли йдеться про центральну постать Нового Завіту – **ІСУСА ХРИСТА**.

Як слушно зауважує Г. Токарева, «принципи зображення Христа в літературних творах надзвичайно різноманітні: уподібнення героя Христу; створення образу олюдненого Христа; домислювання пробілів у “біографії” Христа; художнє переосмислення архетипної основи образу. (...) Така



інтерпретація біблійних сюжетів та образів свідомо десакралізує образ Ісуса і сам євангельський міф» [567]. В українському письменстві 1920-х років алюзивний антропонім Ісус Христос є найпоширенішою інтертекстемою; письменники демонструють розмаїту палітру художніх моделей (залежно від релігійних уподобань і безпосередніх творчих інтенцій). У свідомості віруючих Христос – **Спаситель**, «символ Боголюдини, яка померла за своїм життям для спасіння інших» [103].

О. Глотов слушно відзначає, що в міжреволюційні роки він став «чи не єдиною домінантою, однаково прийнятною для численних літературних угруповань, які ворогували між собою» [103]. Однак зі зміною суспільних реалій погляди на Сина Божого також посутньо трансформувалися. В українській літературі 1920-х років уявлення про Христа-Спасителя поступово стирається; посилюється тенденція до десакралізації образу. Цей процес почався значно раніше, адже, як вказує Г. Токарева, літературне втілення образу Христа саме по собі є зниженням і умовністю [567]. Однак саме тут і тепер на теренах Радянського Союзу він розгорнувся на повну потужність, інспірований, фінансований і тиражований владою.

Секуляризація суспільної свідомості приводить до того, що Ісус Христос стає для письменників звичайним культурним символом, насамперед – **символом страждання** (мотиваційний спектр такого страждання дуже широкий – від свідомого самозречення героя в ім'я високої мети до мук кохання). Цей алюзивний антропонім часто супроводжується супутніми інтертекстемами («Голгофа», «терновий вінець», «хресний шлях», «розп'яття» тощо). Наприклад, у повісті «Напоєні дні» М. Івченко, натякаючи на подальшу долю центральних персонажів, апелює до новозавітних образів і мотивів: «І обидві душі сказали: На *Голгофу!* На колючі *терни!* На криваві квіти! І розійшлися» [203, с.351], – завдяки цьому в читацькій уяві виникає передчуття трагічної неминучості страждань. Таку ж перспективу Є. Плужник у поемі «Галілей» передрікає сучасником: «І в крові, на *Голгофі*, в муках / Узрять нас» [405, с.178]. Ці інтертекстеми можуть застосовуватися для змалювання біблійних реалій, однак найчастіше вони проєктуються на події авторського сьогодення. Так, М. Рильський у першій поезії з диптиха «Мислі», написаного буремного 1918 р., намагається звільнити образ Христа – розп'ятого Учителя, «царя в терновому вінку» – від перекручень «ситого попа з амвона», який «во ім'я божого закону» прислужує «богопомазаним катам» [432, с.333]. За версією автора, «Син непорочної Марії» не помер і не воскрес – він конатиме на хресті, допоки раби «сплели криваві руки / В скаженій, п'яній

боротьбі» [432, с.333]. Разом із «революційною» формується «патріотична» модель інтерпретації, відповідно до якої образ Ісуса Христа висвітлюється у зв'язку з ідеями національного месіанства (найвиразніше ця модель представлені в ліриці П. Тичини доби «Соняшних кларнетів» і «Плуга»)⁴.

Непоодинокими в українській літературі 1920-х є алюзивні конструкції, коли персонажі порівнюють власні муки зі стражданнями Христа під час хресного шляху й на Голгофі. М. Рильський у пролозі до поеми «Крізь бурю й сніг» застерігає від таких спроб: «Кому і що твоя скорбота / І сніг твоєї самоти? / Хіба твій біль дрібний – *Голгота?* / Хіба слова твої – *хрести?*» [432, с.228], – але залишається непочутим. Ця алюзивна конструкція може застосовуватися в різних екзистенційних ситуаціях. Так, в оповіданні В. Підмогильного «В епідемічному бараці» сестра Одарка Калинівна, розмірковуючи про скрутні життєві обставини, розраджує себе міркуванням, що «*Христос ніс куди важчий хрест*» [401, с.98]. У поезії М. Драй-Хмари «На могилі Руданського» заспівні рядки: «Мов на Голгофу, йшли ми на могилу, / закинута в далекій стороні» [161, с.89], – підкреслюють трагізм долі С. Руданського. Ю. Шпол у романі «Золоті лисенята» натякає на новозавітні колізії, коли з легким відтінком іронії розповідає про почуття героя до Кірки: «Згляньтесь на мої люті муки. Внемліть моїм невимовним стражданням. І не *розпинайте мене на хресті* непереможної спокуси і неблаганних жадань» [671, с.300], а М. Семенко в «Поемі повстання» – коли йдеться про муки творчості: «Всім великим товаришам / Хто *палав на хресті творчості* / Простягаю братню руку» [467, с.553].

В окремих випадках алюзивний мотив «розп'яття» може набувати іронічного або й саркастичного відтінку. Для прикладу, у комедії М. Куліша «Хулії Хурина» Пташиха, захищаючи могилу «вчителя», екзальтовано вигукує: «Бий!.. Та я за благочестиве тіло *на хресті розпинуся...*» [279, с.287]. З огляду на скандальну поведінку дійової особи, а також те, що «благочестиве тіло» насправді не має найменшого сакрального статусу, біблійна алюзія набуває бурлескної тональності. Так само, як проповідь священника в оповіданні І. Микитенка «Голгофа». Намагаючись змусити прихожан пожертвувати кошти на храм, персонаж маскує власні меркантильні задуми патетичними фразами: «Як Христос ніс на

---

<sup>4</sup> З огляду на те, що цей аспект проблеми неодноразово привертав увагу наукової громадськості (принагідно можна згадати імена А. Ніковського, В. Юринця, Ю. Лавріненка, В.Стуса, Є. Сверстюка, Ю. Коваліва, Т. Шестопаолової, С. Ленської та ін.), немає сенсу докладніше зупинятися на ньому.

собі хреста на *Голгофу*, де розіп'яли його за гріхи наші, так я ніс на собі святу Голгофу за гріхи ваші...» [338, с.411]. Застосування «святим отцем» новозавітних алюзій має відтінок блюзнірства, у такий спосіб автор увиразнює антиклерикальне / антирелігійне спрямування твору.

Концепт «Розп'яття» може фігурувати в художніх творах не лише як символ страждання, а й для характеристики:

– мінливості долі, скрутних обставин (у які потрапив, наприклад, гетьман Іван Мазепа в однойменній історичній драмі Л. Старицької-Черняхівської: «В неділю ще кричали всі: “осанна!” / А в п'ятницю: “Розпни його!”» [537, с.320]);

– стійкості переконань, готовності до самопожертви (у новелі Г. Косинки «Троєкутний бій» в екстремальній ситуації патріотична юрба утікає з майдану і «тільки Зелена Буковина в сірій австрійській шинелі, як *Христос на муках*, заціпила рішуче рушницю до бою...» [259, с.34]; автор застосовує алюзію у функції антиципації: розп'яття недвозначно натякає на поразку національно-визвольних змагань, однак його логічним наслідком у Біблії стало воскресіння);

– трагізму минулих подій («І знов горбатіла *Голгота* / там, де всміхалися лани, / вилазив ворог на ворота, / кричав: *розпни її, розпни!*» – у поезії М. Драй-Хмари «Я полюбив тебе на п'яту» [161, с.24]) або авторського сьогодення: «*Розп'яв* хтось правду на *Голгофі* знов!» [379, с.21] («Хто» Т. Осьмачки).

Оригінальні структурно-семантичні моделі, пов'язані з алюзивним мотивом розп'яття, зафіксовані в прозі **М. Хвильового**. Для прикладу, в «**Санаторійній зоні**» Анарх у листі до сестри апелює до образів Христа, Голгофи, тернового вінця, декларує готовність іти шляхом Спасителя й загинути заради порятунку людства: «Я хочу бачити *Месію* світової “кобилки”! Я омю його тіло в своїй прозорій крові. Розірву груди. Розшматую серце. І побачу – надходить невідома голуба гроза. Sic transit gloria mundi! І в цей момент, люба сестро, я шаленію. Я забуваю все: і тебе, і Майю, і Катрю, і санаторійного дурня. Все це сплелось в один *терновий вінок*. Тоді я кладу цей терновий вінок на свою похилену голову і йду на *Голгофу*. Але, сестро, *книжники й фарисеї* знову наздоганяють мій надзвичайний пафос. Я чую вдари грому й падаю, стікаючи кров'ю. Це бачу, мов крізь сон... Але вперто й неухильно з терновим вінком на голові йду і йду на Голгофу!» [619, с.444-446]. Хвороблива екзальтація персонажа є одним із симптомів психічного розладу, як і фанатична відданість химерній квазірелігійній доктрині, що поєднала елементи християнства з ідеями революції (комуно-анархізмом). Персонаж волів би вирватися із

санаторійної зони й повернутися в ті часи, коли прихід Месії здавався невідворотним, коли кожен міг взяти свій хрест і понести його на нову Голгофу, віддати життя в боротьбі за краще майбутнє. Але революція захлинулася, Месія не прийшов, а новітні «книжники» й «фарисеї», як з'ясувалося, будують не омріяне «світле майбутнє», а царство «крамаря, світового чортика». Замість Голгофи Анархові залишається хіба що командна висота, куди пацієнти втікають «крутити пуговку». Месіанські прагнення не знаходять реалізації, гранично загострюючи психотичний стан персонажа й приводячи до логічної розв'язки – самогубства «зайвої людини».

У новелі «Лілюлі» М. Хвильовий застосовує алюзивний топонім Голгофа в описі зовнішності персонажа: Альоша – горбун, «некрасивий карлик, євнух, без рослини й пом'ятий, але його *очі нагадують Голгофу, коли йшов легендарний Христос на Голгофу*» [619, с.360]. За допомогою цього прийому письменник прагне акцентувати увагу на стражданнях людини, від народження приреченої на самотність і упослідженість. Відштовхуючись від цього (найпростішого, найочевиднішого) варіанту інтерпретації, Ю. Безхутрий намагається відшукати в цій алюзії глибший сакральний сенс: «Перші згадки про Альошу в оповіданні Хвильового завдяки своїй інтертекстуальній наповненості починають формувати у свідомості читача образ щирого, доброго й благородного (Квазімодо, Альоша Карамазов) потворного каліки (Квазімодо), що невимовно страждає від свого каліцтва (очі мученика). Разом із тим, *він готовий цю муку прийняти, сподіваючись цим урятувати світ, що потонає у зріху* (Христос, який іде на Голгофу). Усе це одразу ж метафоризує образ, надаючи йому додаткових ознак і характеристик, онтологічних і сакральних у тому числі» [34, с.384].

Однак прагнення дослідника надати цьому образу сакрального виміру (через пряме уподібнення його до Христа) не виправдане. Альоша ніяк не надається на роль Спасителя; пережиті муки приводять його не до катарсису, а до озлоблення й цинізму. Його непристойна поведінка на новорічному святкуванні спонукає дослідника скорегувати інтерпретаційну модель: «Карлик Альоша страждає від своєї неповноцінності, його мученицькі очі сповнені суму, *це це очі Христа*, але, разом із тим, у них з'являються і раптові зблиски зла. У подальшому ситуація лише нагнітається, *зникають усілякі паралелі з Ісусом*, залишаються лише людські, особисті страждання» [34, с.392]. Захоплення асоціативними рядами, що вибудовуються з урахуванням однієї спільної прикмети (зовнішньої схожості чи подібності імені: Альоша – Квазімодо – Ісус – Альоша Карамазов), може привести до хибного розуміння інтертекстуального покликання й не виправданого облагородження персонажа. Специфіка ідіостилю М. Хвильо-

вого спонукає реципієнта бути дуже уважним до деталей. У цій ситуації автор не допускає різночитань: очі Альоші нагадують не Христа-Спасителя, а Голгофу. Подальше уточнення: «Коли йшов легендарний Христос на Голгофу», – покликане увиразнити / підсилити ключовий мотив муки, нестерпного болю, страждання (жодних натяків на особливу сакральну місію персонажа немає).

Цей прийом дублюється і в оповіданні «**Кімната ч.2**», однак із протилежним художнім завданням. У зовнішності баби Горпини Вівдя помічає лише одну деталь – очі («Нам говорити, бабусю, нічого. Ви дивіться на мене, а я на вас.. Отак! *Я бачу в ваших очах Христа*» [619, с.267]). Цього разу письменник вибудовує прозорий асоціативний ряд: Христос мислиться як символ добра, милосердя, а не страждання (як у новелі «Лілюлі»). Утім те сакральне «світло», яке помічає Вівдя, породжене не особливою духовністю старої євангелістки, а сильною внутрішньою потребою героїні знайти для себе духовне оперття. У якийсь момент вона звертається до християнства, однак зацікавлення виявляється нестійким, контакти з бабою Горпиною припиняються.

Інтертекстуальні відсилання до образу Христа-Спасителя можуть виникати у творах українських письменників за принципом візуальної подібності. Так, в «Анатемі» І. Дніпровського комуніст Давид за руду семітську борідку отримує прізвисько партісусик (аби увиразнити асоціативний ряд у наступному епізоді наратор підкреслює, що Давид «подібний на картину Христа художника Ге» [150, с.234]). Таку ж алюзивну портретну деталь застосовує Г. Косинка у новелі «Сорочка» («Тоді трусилась *русява борідка під Христа* і співом виводились слова: – Смелімі орлами бог владеет» [259, с.75]). Окремо варто згадати новелу М. Хвильового «Свиня»; у характеристиці Карла Івановича («*Христосик Карло Іванович, во благообразії: русява борідка, а в сірих очах смирення (вода біля латаття тихо струмкує)*» [619, с.253]) візуальна подібність до Христа додатково посилюється «характерологічною»: доброта, смирення, виняткова терпимість персонажа зумовлені не лише особливостями національного менталітету («прибалтійський акцент»), а й впливом християнської етики. Але найпромовистішим елементом його характеристики є прізвисько «Христосик», у якому біблійна алюзія набуває виразного іронічного відтінку. У «виробничій драмі» І. Дніпровського «Шахта “Марія”» *христосиком* друзі-шахтарі називають емоційного, схильного до біблійної риторики Обушка. У цьому контексті варто згадати також «Невеличку драму» В. Підмогильного – епізод, коли Марта картає «філософа» Льову Роттера за непристосованість до життя: «Який же з вас,

Льово, тухтій! Який ви непристойно м'який та добросердий! Справжній *Ісус Христос...*» [401, с.584]. В умовах революції, громадянської війни, коли єдиною гарантією виживання була жорстокість, готовність убити іншого, аби порятувати себе, Христова проповідь сприймалася як вияв слабкості, м'якості, нездатності до боротьби. Однак і в мирних умовах «христосики» виявляються зайвими – нова доба формує попит на нового героя – «залізну» людину, будівника соціалізму, який на шляху до омріяної мети здатний подолати будь-які перешкоди.

Алюзивний антропонім Ісус Христос часто фігурує в художніх творах про революцію і громадянську війну. Сакральний погляд на історичний процес виявляє в кожній події (глобальній чи локальній) відблиск вічного протистояння світла й темряви, добра й зла, Бога й Диявола. Для прикладу, селяни в романі О. Слісаренка «Чорний ангел» вважають Тому Карлюгу Христом, а Артема Гайдученка – дияволом, «що прибрав людського образу»; вислідом сакрального протистояння зазвичай є перемога добра, зло зазнає поразки – так і агроном, на переконання забобонних хліборобів, «як притисла його господня сила, спопелив своє людське тіло і подався до пекла, захопивши з собою живцем комунарів» [522, с.388]. Однак в умовах тотальної війни «всіх проти всіх» ця модель може зазнавати радикальних трансформацій.

В оповіданні І. Дніпровського «Анатема» «бронзовий кат», вказуючи на гостроту ідеологічного протистояння, констатує: «Один із нас мусить загинути. Хто кого? *Христос* чи сатана?» [150, с.350]. Риторика, як бачимо, традиційна; однак одразу ж зринає риторичне запитання: денікінці, гетьманці, більшовики (а ще ж – меншовики, анархісти й просто бандити) – хто з них «Христос», а хто «сатана»? Кожен репрезентує себе як поборника істини й добра, а опонентів – як породження зла. Однак усі вони схожі – ідейним фанатизмом і садистичною жорстокістю до опонентів. Тож *de facto* маємо сакральне протистояння не добра й зла, а зла й іншого зла. Дуже небагатьом у цій історичній круговерті вдається зберегти іскру добра в душі. Згадки про Христа можуть з'являтися у рефлексіях персонажів в екстремальних ситуаціях – під впливом граничної моральної й фізичної перевтоми, спричиненої боями, стражданнями, візією смерті, як наприклад, в оповіданні І. Дніпровського «Марія радості». На думку С. Ленської, «майже непомітний жест капітана – притискання до грудей Євангелія – символізує пошук захисту людиною серед диявольського шабашу, на який перетворилося повсякденне життя» [294, с.58].

Значний інтерес викликають художні твори українських письменників, у яких оприявнюється **мотив пошуку Христа**, найперше – поезії П. Тичини. У циклі «Скорбна мати» учні Ісуса сподіваються знайти на

українських бойовищах «хоч тінь його розп'яту», однак зустрічають лише Діву Марію (центрального претексту твору можна вважати апокрифічне «Ходіння Богородиці по муках»). У поезії «Месія» (зі збірки «Плуг») змальована картина майбутнього другого пришестя Христа («І всі будуть кричати без упину: / *Месію!* Вітайте Месію! / Осанна йому, він прийшов! / – І кров / смертний екстаз перетворить у мрію» [558, с.101]). Алюзивний антропонім Ісус Христос знаходимо також у поетичному циклі «Мадонно моя...» й поемі «В космічному оркестрі». В останньому творі Син Божий опиняється в одному асоціативному ланцюжку з адептом революційного терору часів Великої Французької революції («Не перший в нас *Христос*; не останній Робесп'єр...» [558, с.162]). Таке сусідство може видаватися парадоксальним, однак не варто збувати, що Христос у релігійній свідомості людства – не лише проповідник морального принципу непротивлення злу насильством, а й суддя, який у визначений час «прийде зі славою судити живих і мертвих, а Його Царству не буде кінця» («Символ віри»).

Очікування приходу Месії особливо інтенсифікується в добу катастроф та історичних катаклізмів, що мисляться як знаки наближення «останніх днів». Не випадково в «Поемі одного життя» О. Соколовського один із божевільних в окопах твердить: «*Христос, Христос / Прийшов* на землю знов / І каже: “що се?” / І каже: “Не убий. / Я заповідав вам любов, А ви.../ Стривайте ж! – всі, хто вас послав / На цю війну, – / Будуть негайно розстріляні!.. / Я сам почну, / Хоч і ніколи не стріляв.../ Прийдіть до мене всі нужденні / І знесилені”...» [531, с.18].

У «Патетичній сонаті» М. Куліша алюзивний антропонім Ісус Христос зринає в пророчій візії генерала Пероцького: «Мені приснився сон: немов Росія – голе поле, сніг, посередині ніч і *Христос* у повстяниках» [280, с.21]. Семантика сновидіння прозора: голе поле, ніч, негода – символи революційної стихії, яка жахає своїм розмахом старого генерала. Однак залишається відкритим питання: що уособлює постать Христа у повстяниках? Чи це Спаситель, який урятує Росію; чи Суддя, який прийшов нагородити праведників і покарати грішників? Антураж цієї оніричної візії прозора натякає на асоціативні перегуки твору не так із Новим Завітом, як із поемою О. Блока «Дванадцять», у фіналі якої Христос крокує попереду революційного загону. Залучення до інтерпретації класичного твору російського поета увиразнює характеристику змальованої епохи. За твердженням Р. Іванова-Разумніка, «Дванадцять» – це «поема про кров, про бруд, про злочин, про падіння людське. Це – в одному плані. А в другому – про революцію, про те, що через забруднених у крові людей у світ іде блага звістка про людське звільнення» [196]. Наведені критичні

рефлексії натякають на те, що сновидіння Пєроцького можна тлумачити не лише як пророцтво про майбутнє Росії, а і як маркер міжтекстової комунікації. Кров, бруд, злочин – лейтмотивні поняття поеми «Дванадцять» – присутні і в змалюванні революційних подій у «Патетичній сонаті» українського драматурга; убивство Ванькою-червоноармійцем Катьки умовно корелює з фінальною картиною покарання Марини Ільком Югою; в обох творах виняткового значення набуває квазірелігійний (псевдохристиянський) «код». Наведена інтерпретаційна модель не претендує на статус незаперечної істини, це лише один із можливих варіантів прочитання інтертекстуальних покликань «Патетичної сонати».

Наслідком дєсакралізації в українській літературі 1920-х років стає редуція образу Ісуса Христа, котрий дедалі частіше мислиться як **учитель моральності** й життєвої мудрості, **дивакуватий проповідник** любові й усепощення, **один із пророків**, який клопотався удосконаленням світоустрою. У такій іпостасі Христос постає в романі О. Досвітнього «Американці». Пропонуючи нове прочитання євангельської історії, один із персонажів міркує: «Бог надумав удатися до останнього способу, щоб викоринити між людьми кривду й насадити рівність. Він скликав *наймудріших з людей, а саме: Мойсея, Христа, Конфуція й Магомета* і велів їм розійтися по всіх світах, щоб привернути людські душі» [158, с.319]. Христос втрачає статус Сина Божого й прирівнюється до інших учителів людства й проповідників. Такий прийом застосований і в трагікомедії М. Куліша «Народний Малахій» (щоправда, тут він контамінується з іншим мотивом – смерті Бога), у тексті він оприявнюється у формі видіння Малахія Стаканчика: «Бо дивіться – підходить до старенького Бога хтось в червоному, лица не видно і кида гранату. Хор гримнув: “Свят, свят, свят Господь Саваоф ісполнь небо і земля слави твоєя”. Чуєте грім? Огонь і грім на квітчастих степах українських... Кришиться, дивіться, пала розбите небо, он сорок мучеників сторч головою, *Христос і Магомет*, Адам і Апокаліпсис раком летять...» [280, с.25].

Для спокушених революційними ідеями й антирелігійною пропагандою персонажів Ісус Христос стає **мрією** (так, у комедії М. Куліша «Зона» Пуп виголошує: «Христос – мрія! Його не було, нема й не буде... Одні попи... І соціалізм – хвора мрія потомленого людства! Нема й не буде!» [279, с.343]), фантомом, вигадкою, **символом несправджених надій**, обману (у «драмі ідей» М. Куліша «Вічний бунт» Мартюк, сумніваючись в ефективності радянської системи господарювання, проводить наступну аналогію: «Першим християнам сказали, що *прийде Христос* незабаром, в скорому часі, другим і третім – через тисячу літ, а вже нашим дітям і бать-



кам, – що прийде, а коли – то “сіє незвісно”. Боюся тільки, щоб так само у вас не вийшло з кооперативними чоботами, як у них – з Христом. Будуть чоботи, а коли – “сіє незвісно”» [280, 431]); **помирає вдруге** – без надії на воскресіння. В оповіданні В. Підмогильного «В епідемічному бараці» Одарка Калинівна намагається апелювати до Христа, однак переживає екзистенційну кризу: «Напружені очі довго і вперто вдивлялись у невиразне обличчя *Христа* з таємною надією, що оживе воно і засяє світлом. *Бог же був мертвий*, і не рухалась його піднесена рука» [401, с.101]. Образ мертвого Христа є і в поемі Є. Плужника «Канів» («Щоб посміхнулись радісно уста / Тих, що під плач то ліри, то бандури / Молили всеу *мертвого Христа*» [405, с.207]) й поезії І. Дніпровського («*Христос* заплаканий в кутку своїм умер / І спочиває в плащаниці» [150, с.25]).

Твір І. Дніпровського прикметний також згадкою про **нового Месію** (цей мотив фігурує і в поезії В. Поліщука «Під ноги»: «За те, що ти не відчув, не прийняв / Страждань *нового Христа*, – / Ти безсило упав – і тебе розчавила п'ята / Відсталості німої» [410, с.87]). У «Я (Романтиці)» М. Хвильового наратор розбирає справу гуртка теософів, які шукають нового Спасителя. «Хто ж це? – запитує главковерх чорного трибуналу комуни. – Христос?.. Ні?.. Інший спаситель світу?.. Так! Вас не задовольняє ні Конфуцій, ні Лаотсе, ні Будда, ні Магомет, ні сам чорт!.. Ага, розумію: треба заповнити порожнє місце...» [619, с.330]. У нових історичних умовах ментальна порожнеча заповнюється дуже швидко. Перехідним етапом до творення образу нового Месії є намагання перетворити Сина Божого на **революціонера**. Як зауважує В. Антофійчук, «тенденція “революціонізації Ісуса Христа” та інших євангельських персонажів простежується протягом досить тривалого культурно-історичного періоду і носить багатоплановий і суперечливий характер. У таких випадках жорстке протиставлення християнської символіки і соціальної практики має очевидний вульгарно-соціологічний, нігілістичний характер і зорієнтоване на ствердження насильства не стільки щодо церкви та її догматів, як проти вікових традицій народу» [13, с.31-32]. Одним із найвиразніших прикладів художнього втілення цієї тенденції О. Мень вважає роман А. Барбюса «Ісус проти Христа» (1925). Відомий російський богослов констатує: «Він хотів довести в цьому романі – напівромані, напівдослідженні, – що Ісус був революціонером і навіть атеїстом, але вчення Його спотворили. І це дуже зворушливо, адже Анрі Барбюс, як і багато інших, усе ж хотів знайти виправдання, підтримку в Христа. Спотвореного, викривленого, але все ж таки в Христа. Зрозуміло, що жодних підстав для того, аби так уважати, в Євангелії немає: Христос ніколи не підтримував

насилля, насилля заради того, щоб змінити суспільний лад. А Барбюсу хотілося, щоб було саме так. І в нього знайшлися послідовники не лише в художній літературі, але й серед істориків, які так реконструювали події» [337]. Варто додати, що послідовники А. Барбюса знайшлися навіть у середовищі тогочасного українського духовенства. З іронічним підтекстом ця тенденція обігрується у віршовому антирелігійному памфлеті В. Еллана «Про діла дивні, чудеса кооперативні, про те, як кооператив попа Порфира посадив» – у пропозиції матушки пояснити вірянам, що «Христос / був справжнім комуністом» [165, с.131] і в такий спосіб за-свідчити лояльність до нової влади.

На другому етапі образ Христа-Спасителя витісняють **нові божки**, з'являються нові «місця сили»; вибудовується чітка релігійно-революційна ієрархія: *Москва* – новий духовний центр, місце паломництва (у трагікомедії М. Куліша «Народний Малахій» титульний герой відряджає прочанку Агапію не до гробу Господнього, а до «Ленінового Мавзолею, до нового Єрусалиму плюс до нової Мекки, – до Москви» [280, с.31]; *Маркс* – новий Бог-Отець («Як ви думаєте, хто такий Маркс! – риторично запитує головний герой повісті М. Йогансена «Майборода». – Може, ви думаєте, що це той, що видавав “Ниву”? Є ще й такі дурні! Маркс – це жидівський Єгова! От хто такий Маркс!» [210, с.146]; така аналогія є і в поетичному памфлеті В. Сосюри «Відповідь»: «Он Маркс хитає бородою, / Нового світу Саваоф» [534, с.18]); *Ленін* – новий Христос. Започатковується культ поклоніння портрету Леніна як іконі Спасителя (приклад цього маємо в поезії Гр. Коляди «Ленін»: «Вийшов сивий дід наперед. / Навколошки став перед портретом Леніна. / Уклонився сивий дід. / Перехрестився сивий дід» [247, с.3]).

Якщо сакральні функції Спасителя в суспільній свідомості переадресовуються до Леніна, то що ж відбувається із самим Сином Божим? Коли людина має справжню віру, тоді й лик Христа на іконі може оживати. Наприклад, у поезії В. Мисика «Баба» Ісус «веселий із ікони / пильно, ясно дивиться на неї, / посміхається і щось говорить...» [343, с.42]. В оповіданні М. Хвильового «Кімната ч. 2» євангелістка Горпина бачить Христа уві сні: «Цю ніч їй снились сни золоті, як ризи Господні. Приходив Христос. ...Такий золотий, такий золотий!» [619, с.267]), – і приймає це як добрий знак. Коли в душі людини вмирає віра, лик Спасителя перетворюється на звичайну **картинку**, позбавлену будь-якого сакрального сенсу, мертву, беззмістовну. Такі духовні трансформації відображені у повісті **М. Хвильового «Сентиментальна історія»**. У період екзистенційної кризи (спричиненої розривом із Чаргаром) Б'янка

звертається до християнства, починає молитися, згадує, як у дитинстві ходила з матір'ю до церкви; в її мовленні з'являються новозавітні алюзії. Проте, як слушно підкреслює Ю. Безхутрий, «християнська система цінностей так і не стає для Б'янки органічною, хоча дівчина із пристрасстю неофіта (тут знову виникає образ катакомб) намагається прилучитися до спасительної далі-ідеї. Недаремно ж ім'я Христа фігурує виключно у формі “Спаситель” і згадується на кількох сторінках розділу більше десяти разів. (...) Але “християнізована даль” залишається такою ж нездійсненною метою, як і всі інші “далі”, а Хвильовий піддає свою героїню ще одному випробуванню» [34, с.462]. Після вбивства товаришки Уляни Б'янка, аби помститися Богу, який не порятував жінку, нищить ікону Спасителя. Так в українській літературі 1920-х років з'являється **мотив символічного убивства Христа-Спасителя.**

Аксіологічні виміри художнього трактування образу Ісуса Христа залежать від світоглядних настанов письменників. Представники старшого покоління, світогляд і творча манера яких сформувалися задовго до революції, зорієнтовані на загальнолюдські цінності, Христос для них є Найвищим суддею, безперечним моральним авторитетом. Такі погляди вони ретранслюють і в художніх текстах. Наприклад, у драмі Л. Старицької-Черняхівської «Останній сніп» Андрій Нещадима, збентежений звісткою про синову зраду, наказує йому: «Клянись, / клянись мені *Христом Ісусом*, кров'ю, / Проллятою за наші душі...» [537, с.406]. Для старого запорожця присяга іменем Христа, кров'ю, яку Він пролив на Голгофі, є найвищою клятвою, яку не може переступити людина. Натомість молодші літератори, які зазнали потужного впливу більшовицької ідеології, замішаної на антирелігійній, антиклерикальній «заквасці», не лише свідомо десакралізують образ Христа, а й вдаються до його **навмисного зниження** (яке іноді межує з блюзнірством). Таке «зниження» біблійного дискурсу в українському письменстві – не нове, далєбі не оригінальне явище. Такий підхід у давньому письменстві розвинувся, наприклад, у творчості мандрівних дяків. Однак, між давніми й модерними стратегіями обігрування новозавітного матеріалу є дуже суттєва відмінність. Як слушно зауважує Г. Нога, «мандрівні поети, опрацьовуючи біблійні сюжети, не відходять від основного принципу у стосунках між українцем та Богом. Цей принцип полягає у любові до Бога, бажанні бути його спілником» [374, с.84]; «кожна з наведених вище груп бурлескних творів має свій характер стосунків із Біблією та православною християнською традицією. Але в жодній з груп автори не переступили тієї межі, за якою віра в Бога переходить у заперечення Його» [374, с.103]. Бурлескний сміх

давньої літератури не заперечує авторитет Біблії, навпаки, покликається із нього. «Святкова бурлескна вседозволеність, – стверджує Г. Нога, – є ніби “освяченою згори”. Сто п’ятдесятий псалом Давидів закликає славити Господа гучно й весело: саме так, як це описано в багатьох травестіях та в листі Івана Некрашевича» [374, с.103]. У пролетарському письменстві межа («за якою віра в Бога переходить у заперечення Його») стирається, а «бурлескний сміх» набуває саркастичної тональності.

Ступені **десакралізації** образу Ісуса Христа в українській літературі 1920-х років різні. Перший (найпростіший) – *акцентування уваги на людській іпостасі Христа* (Його Божественна природа принципово ігнорується). Н. Ільїнська вказує: «Не залежно від іншокультурних відмінностей і типу духовності в літературі найбільше представлений образ Ісуса з позицій “*олюдненого Христа*”, і цей факт відзначають усі названі дослідники. Іншими словами, переважає *секуляризований погляд на Христа Боголюдину* й усувається будь-яка можливість керігматичного підходу з позицій конфесійно позиціонованого типу духовності. У цьому випадку вчені зафіксували наступні структурні “моделі” образу Ісуса: 1. “Вигадана біографія” (“сучасний апокриф”); 2. Христос, який оживає; 3. Уподібнення Христу; 4. Псевдоніми Христа (двійники); 5. Христос як міф; 6. П’ять євангелія» [199, с.66].

Більшість зазначених моделей зафіксована і в українському письменстві аналізовано періоду (вище вже йшлося про другу, третю і п’яту рецептивні моделі). Поки що варто звернути увагу на твори, у яких гіперболізуються прикмети, що споріднюють Сина Божого зі звичайними людьми, виправдовують їхні вади. Для прикладу, у романі О. Донченка «Золотий павучок» чернець у відповідь на звинувачення в пияцтві заявляє: «Єсть гріх, громадянчику, – стукнув він себе кулаком у груди. – Це істина. Ви кажете правду, громадянчику. Але ж хіба ви не знаєте, що *сам Ісус Христос наш пив зі своїми учнями?*» [157, с.59]. У М. Йогансена Майборода (персонаж однойменної повісті) доводить, що «пити не гріх – *сам Христос пив вино у Кані Галілейській*» [210, с.146], але найдалі пішов герой оповідання Ю. Шпола «Веселий швець Сябро», який, покликаючись на авторитет Євангелія, доводив, що пияцтво – не переступ і повинне сприйматися як банальна людська звичка. Твори О. Донченка, М. Йогансена і Ю. Шпола об’єднує те, що їх титульні персонажі не так оскаржують святість Христа, як намагаються знайти виправдання власній згубній пристрасі. Натомість П. Тичина у збірці «Замість сонетів і октав» переходить до викривальних інтонацій: «Як не хвалить учення *Христа*, а все-таки й він на ослах їздив і приймав осанну» [558, 144].

Другий ступінь десакралізації Христа пов'язаний із застосуванням алюзивного антропоніма у підкреслено зниженому, недоречному контексті. Так, змальовуючи незручності відпочивальників, Остап Вишня в усмішці «Крим» констатує: «Лежав на ліжку, як Ісус Христос, бо литки мов гвіздками попробовано!» [76, с.264]. Умонтований у порівняльну конструкцію новозавітний алюзивний антропонім виглядає як елемент пролетарського епатажу – через цілковиту неспівмірність порівнюваних об'єктів і навмисне прагнення гумориста в такий спосіб принизити подвиг Спасителя. У поезії О. Влизька «Догмат фашизму» ім'я Спасителя згадане разом із блазнем і фашистом Муссоліні. Таке сусідство виглядає абсурдно: блазнювання, фашистська пропаганда убивства й жорстокості різко контрастують із Христовим ученням, – утім, ідеологи «світлого майбутнього» ніколи не зупинялися перед алогізмом чи й цілковитим абсурдом, адже головне для них – емоційний вплив на маси. Українське письменство рясніє прикладами зниженого трактування образу Ісуса Христа; для підтвердження цієї тези можемо звернутися до творів І. Дніпровського («І згорблений Христос, рахітик тихий сивий, / Набравши в жменю трухлого насіння, / Почувши осінь, / Пішов в куток для сліз, для голосіння» [150, с.24]) чи Ю. Шпола («Не плодить більш земля / Мінливих фантазмів / І не прямує на Голготу / Фоліантний пророк. / Попід парканом / Зібгавшись / Шкутильгає лисий / Останній Могікан. / І Христос на хресті / Повісив носа...» [671, с.45]). Найрадикальнішим виявився лідер українського футуризму М. Семенко.

Ліричний герой його «Поєми повстання» в запалі тотальної десакралізації не лише проголошує себе новим месією, а й приміряє сакральну роль Христа: «В моїх силах сила століть. / Я перегорів за вас всіх / Я перестраждав за сучасність. / Запал мій молодий / Я веселий у своїй уготованості / Я веселий іду на кривавий жертвенник / Я загартований для майбутнього (...) І коли завтра / Не вибачать вам – / Я беру на себе ваші борги / Мені вибачать» [467, с.554].

Паралельно з алюзивним антропонімом у літературі 1920-х років фігурують також фрагменти проповідей, повчань Христа. Найчастіше письменники вдаються до обігрування «Заповідей блаженства». Так, М. Йогансен у поезії «Скоро forte» апелює до контамінації новозавітних алюзій: «Плачте, нищії духом, / Миротворці, / Ридайте в сильних і гордих / Над вухом» [210, с.40]), а В. Поліщук у структуру біблійного висловлювання вкладає новий зміст («Блажен хто може горіти, бо після нього залишиться попіл, а не гній» [411, с.123]). До популярних новозавітних інтертекстем належать також «легше верблюдові пройти крізь вушко голки» («Промо-

ва» М. Семенка, «Золоті лисенята» Ю. Шпола), «вовки в овечих шкурах» («Мати» А. Головка), «наріжний камінь» («Вічний бунт» М. Куліша). В окремих ситуаціях для чіткішого окреслення прецедентної ситуації письменники згадують Христові притчі: наприклад, у поезії М. Зерова «Поминки» фігурує притча про десять дів, а в оповіданні «Військовий літун» В. Підмогильного й поемі «Любов сьогодні» Л. Чернова – про блудного сина.

Принципового значення набуває ця притча в «колгоспній трагедії» **М. Куліша «Прощай, село»**. Вихідний момент у розвитку дії – приїзд Марка до батьків після одинадцяти років розлуки – безпосередньо ототожнюється з новозавітною дидактичною оповідкою, на яку зорієнтовує читачів репліка-підказка Мотрони: «Чисто як *притча про блудного сина*. Гони йому настріч коні, та ще й на три сторони зразу» [279, с.143]. У наведеній цитаті привертає увагу застосування не лише новозавітного, а й казкового «коду»: у фольклорі герой часто опиняється на перехресті, має обирати одну з трьох доріг. Марко давно зробив свій вибір, лише рідні поки не здогадуються, з якої сторони його чекати – «чи з комуністичної, чи з капіталістичної, чи з нашої безпартійно-селянської, трудової» [279, с.144]. Нині на історичному розпутьті опинилися самі українські селяни. Замість трьох альтернативних шляхів вони мають два, але обидва болісні й травматичні: «наліво підеш – коня втратиш» (вступ до колгоспу супроводжується усупільненням худоби й реманенту), «направо підеш – голову втратиш» (противникам «партійної лінії» загрожує виселення, а то й фізичне знищення), середня лінія (безпартійна) – «ні до чого». Як і в біблійній притчі, Марко для батька є бажаним гостем, йому відводять кращу кімнату, всіляко догоджають. Це викликає спротив брата, спалах ревності, адже Маркові дістається більше батьківської уваги, більше благ, до творення яких він не доклав жодних зусиль. Проте в умовах радянської дійсності біблійна притча модернізується: «блудний син» не потребує ні покаяння, ні прощення; він є речником партії, який має провести в селі колективізацію. Марко свідомо бере на себе роль руйнівника традиційної української «цивілізації» з її індивідуалізмом і потягом до хуторянства. Вдруге притча про блудного сина згадується в епізоді, коли на вимогу Мотрони не вступати до колгоспу Никандер відповідає: «То ти хочеш, щоб і я з громади випав, а батькові *блудним сином* став, щоб поза кутками огинався, од брата очі ховав?... Ні, вже годі! Все одно не забагатіємо» [279, с.173]. У мовленні представників старшого покоління біблійні алюзії виглядають природно, адже від народження вони зростали в атмосфері побожності, християнських цінностей; молодші зазнали відчутного впливу антирелігійної пропаганди, тож і біблійні ін-

тертекстами застосовують переважно для агітації за колгосп та антирелігійної пропаганди.

До групи новозавітних алюзій належать також згадки про центральні події земного життя Ісуса Христа – Різдво, Преображення, Розп'яття, Воскресіння. В українській літературі 1920-х років **РІЗДВО** (й супровідні образи «Віфлеєм», «віфлеємська зоря») найчастіше згадується у творах М. Хвильового й М. Куліша. Для християнина ця подія має особливий сакральний статус; за твердженням О. Меня, «Христос приходить у світ як здійснення тисячолітніх сподівань. Для чого? Аби дати людині, слабкій і немічній, нові сили для руху до повноти буття, до Царства Божого» [337]. У художніх творах пролетарських письменників від цієї сакральності зазвичай нічого не залишається або ж вона виявляється глибоко завуальованою. У доробку **М. Хвильового** різдвяні алюзії виглядають як неважлива принагідна деталь, яка при уважнішому прочитанні відкриває нові грані художнього змісту. Наприклад, у новелі «**Арабески**» згадка про «нерозгаданий зоряний *Віфлієм*», що «стоїть у квадрильйонах віків таємною загадкою» [619, с.317], увиразнюється за допомогою низки релігійних концептів: «три сатурнові кільця» (Віра, Надія, Любов), «плебеїв Великдень», курган, із якого муедзин скликає вірних «до загірної Мекки». Поєднання християнської й мусульманської символіки – характерна прикмета ідіостилію митця; Віфлеєм (де побачив світ Ісус Христос) і Мекку (місто народження пророка Магомета) він трактує як духовні центри Сходу, звідки й нині має з'явитися нова надія для людства (концепція «азіатського ренесансу»). «Чітка *віфлеємська зоря*» [619, с.200] згадана також в оповіданні «**Силуети**». На відміну від інших творів, ця алюзія має інтерпретуватися алегорично: автор неодноразово підкреслює, що описані події відбуваються навесні; тож віфлеємська зоря семантично відокремлюється від різдвяної символіки, набуваючи самостійного значення – натяку на сакральний хронотоп, символічність змальованих подій.

У новелі «**Елегія**» різдвяна символіка оприявнюється в спогадах старого газетяра про минуле: «Це було за народження його прекрасної юности, коли тихий степовий городок стояв перед ним надзвичайною примарою. І він подумав тоді про радість. І врочисто залунало по кварталі: – Радість! І тоді було як мигдальні потоки під ударом весняного весла. Це був голубиний заспів до тієї синьої пісні, ім'я якій – життя. Це був *новий заповіт*, що ми, *волхви*, бачимо на сході в темну ніч із *хрустально-го Віфлієму...*» [619, с.292]. За допомогою євангельських образів і мотивів прозаїк підкреслює сподівання героя на народження нового життя, однак молодечі надії виявилися примарними. Сьогодні старого газетяра мо-

нотонно-безрадісне. Навіть Різдво не приносить йому ніякої надії. Сама природа ніби збилася з ритму: «У грудні згнила зима, і тихий степовий городок знітився в облозі мовчазних нерухомих хмар (...) Прийшло Різдво. Зідхали дзвіниці, і промерзло жевріла жура: сум неспокійної землі. Цього року старожили не бачили різдвяних зір, бо небо стояло в сірій сорочці будня» [619, с.291]. І далі: «... А зима зовсім згнила, і *шкульгає Різдво в мряку чвирі*. Старожили не бачили в ці дні різдвяних зір, і стояло небо в сірій сорочці будня» [619, с.294]. Позначені курсивом образи-емоції вказують на безпросвітність людської екзистенції. Важливою символічною деталлю є продубльована згадка про відсутність різдвяних зірок. У Новому завіті Віфлеємська зоря сповістила про народження Сина Божого. Щороку поява її на небі означає символічне нове народження Сина Божого, засвідчує незмінність світопорядку. Як зауважує Р. Штайнер, для вірян «ця подія поза часом; і те, що колись відбулося в Палестині, відбувається постійно знову кожної різдвяної ночі...» [672]. В унісон ці події коментує й богослов О. Мень: «Церква вірить, що події минулого, великі події життя Христа виринають з часового потоку. (Тому ми співаємо на Різдво: “Діва-Марія днесь породила...” Не “Діва народила Його дві тисячі років тому”, хоч це так і було, а Вона сьогодні, *днесь*, народжує – для нас це актуальне сьогодні. У цьому й торжество: тут, сьогодні все це відбувається)» [337]. Згадка про те, що старожили у новелі М. Хвильового не побачили різдвяних зір, символічно означає, що Ісус Христос не народився, надії немає, світ приречений вічно скніти в «сірій сорочці будня».

Схожий прийом М. Хвильовий застосовує і в новелі «Лілюлі»; що правда, природні катаклізми пов'язані тут із символікою не Різдва, а Нового року: «Зима в п'ятім році нової ери була хора, бо довго не було снігу, а була *чвиря*. Потім випав сріблястий сніжок, але задмухав південний з Озівського моря вітер, і сніжок – сріблястий – розтанув. Зимою були *калюжі*, і туберкульозний город (90% сухотних) занидів у *жури*. Це, безперечно, було боляче. Капебеу формально забігло вперед на тринадцять день – по календарю, місяцеслову, Юліянському, і Україна стала жити по Григоріянському новому стилю, “в стилі” уесесер. Саме про тринадцять день, чортову дюжину: сьогодні Новий рік був раніш *різдва* приблизно (хто знає?) на тиждень. І це були не диканські фантазії геніального Гоголя, а просто – факт» [619, с.358]. Ключовою хронологічною віхою твору є Новий рік, згадка про Різдво видається випадковою неважливою деталлю; утім, специфіка ідіостилю Хвильового не дозволяє ігнорувати такі алюзії, адже вони можуть мати принципове значення для розуміння твору. Святкування Нового року перед Різдвом символізує порушення



природного часоплину, це й зумовлює погодні катаклізми, символічно – зміну світопорядку.

Повертаючись до «Елегії», маємо звернути увагу на те, що у творі фігурують ще дві важливі релігійні алюзії. Перша – побиття старого газетяра відбувається під час посту («тоді були *невеселі голубі дзвони*: то йшов піст» [619, с.296]), завдяки цій деталі страждання персонажа можна прочитати крізь призму символіки страсного тижня. Друга – після того, як героя поховали, «тихого ясного ранку над древнім степовим городком *урочисто потопали дзвони*» [619, с.297]; цей подзвін натякає на Великдень. Те, що хронологічні межі художнього світу обмежуються двома найбільшими християнськими святами – Різдом і Великоднем, дозволяє вести мову про метафізичний вимір твору; новела Хвильового сприймається як притча про те, що старе має поступитися місцем новому (однак це нове не завжди є найкращим із можливих варіантів).

Важливе семантичне навантаження різдвяна образність має в оповіданні «**Із Варинної біографії**». Народження головною героїнею сина накладається на новозавітну матрицю Різдва Христового: «Старий артилерист далі вже нічого не міг промовити. Мовчали і всі інші партизани. В клуні зупинилась така урочиста тиша, ніби в яслах лежав не Варин карапет, а син легендарної богоматері — *легендарне немовля Ісус*. Якраз над *яслами*, де лежала Варя зі своєю дитиною, ворожий снаряд кілька днів тому прорвав стелю...» [619, с.568] і далі: «І стало їй трошки страшно і трошки радісно: вона то – що й говорити – звичайна собі Варя з Манастирської, але от і *богоматір* теж народила в яслах своє дитинча. Виходить, що її синок, *як немовля Ісус*. Тоді пригадала Варя ніч з *Віфліємською зорею* і подивилась у ворота. На сході, там, де Богодухів, але, мабуть, багато далі за її повітовим містечком *стояла в небі червона як кров зоря*» [619, с.570]. Завдяки біблійній образності героїня набуває сакрального статусу. Як слушно зауважує М. Гірняк, «таке дивовижне раптове перетворення блудниці на Марію-Мадонну здається натягнутим, штучним, інколи звучить дещо іронічно, однак Хвильовий, відомий як романтик-вітайст, дозволяє також інтерпретувати цей фрагмент як перемену життя у “тривожні роки великої громадянської війни”» [102].

В оповіданні «**Заулок**» різдвяна алюзія зринає у сновидінні Аркадія Андрійовича: «Майже кожного року сниться йому напередодні *Різдва* (коли ялина, коли юність): якась чудова казкова королівна, що вся в білому, а біля неї, наче живі, в білих рукавичках – галантні, елегантні – журнали, пакети, сургучі і т. ін.» [619, с.285]. Як бачимо, свято народження Сина Божого асоціюється тут із юністю, ялиною, радісним настроєм;

бурлескне поєднання урочистої сакральної образності Різдва із деталями канцелярського побуту є ефективним засобом характеристики персонажа, указує на його обмеженість, прив'язаність до профанного, буденного життя, споріднює його з персонажами «міщанських комедій» **М. Куліша**. Для прикладу, у комедії «**Отак загинув Гуска**» для титульного героя (такого ж палкого шанувальника чинів і канцелярії, як і Аркадій Андрійович у Хвильового) Різдво – не сакральна подія, а свято їжі (як для мандрівних дяків): «Гуска (зворушений). Яке запашне, що вже солодке життя було! Різдво, кутя, перша зірка, ковбаса. Пам'ятаєте, П'єрику, яка ковбаса була! Малоросійська! Кирпатенко. Українська, Саватію Савловичу!.. Гуска. Тільки-с малоросійська! Бо за їхньої України такої ковбаси вже нема і не буде-с! Унесуть з комори, а вона вся в смальці. Почнуть смажити, а од неї дух, аж апостоли на небі оближуються» [279, с.212]. Для Гуски Віфлеємська зірка є таким же символом стабільного життя за царизму, як і червона зірка для більшовиків. Найвиразнішим у характеристиці титульного героя є епізод цілковитого розчарування в можливості повороту старого життя, у якому біблійна алюзія, потрапляючи у невідповідний контекст, зазнає профанізації: «Гуска. Все одно... Пропала Росія... Погасла різдвяна зоря, а Маргаритка здохла!» [279, с.248]. Паралелізм різдвяна зоря / свиня Маргаритка показово характеризує систему цінностей персонажа, стрижем якої є їжа, збагачення й «чинів достойне почитання».

Принагідні згадки про Різдво фігурують у «Народному Малахії» (епізоді повернення Кума додому), комедії «Зона» (на запитання Радобужного про стосунки з дружиною Брус відповідає: «Од Різдва»), «драмі ідей» «Вічний бунт» (у спогадах Ромена про знайомого). Не зважаючи на антирелігійну пропаганду, у свідомості українців Різдво залишається якщо не сакральним святом, то принаймні особливою датою народного календаря, важливою хронологічною віхою. У «колгоспній трагедії» «**Прощай, село**» комуніст Марко повертається до батьків напередодні Різдва Христового. Ця символічна деталь провокує два напрями інтерпретації. Перший (найочевидніший): автор прагнув продемонструвати ті процеси, які відбуваються в селі під впливом радянської влади. Хлібороб Роман, дотримуючись у всьому середньої лінії, намагається поєднати нове й старе, комуністичне й християнське, тому й Різдво святкує по-новому. Запрошуючи сина до столу, він констатує: «І влада з мене задоволена, і я з влади. Як бачиш, і зізду червону, п'ятикутну онукові зробив, щоб по-новому *різдво* розумів. Та й самі, бач, кутю справляємо вже по-новому – сідай, сину! Однині замість святвечора хай буде у нас радвечір, радянський вечір» [279, с.148]. Другий (сакральний) напрям інтерпретації пов'язаний

із натяком на те, що односельці de facto сприймають Марка як Месію. Він і справді виявляється «Месією» (буквальне значення – «посланець»), апологетом «Нового завіту» між партією й селянством, що отримав назву «суцільна колективізація». Відповідно до християнського канону, «Месія» мав пройти випробування, постраждати за свої переконання. Такий «момент істини» переживає й Марко; лише випадковість дозволяє йому уникнути запланованої ворогами диверсії. У «**Маклені Грасі**» алюзія «Різдво» інкрустована в «промову» Зарембського про особливу історичну місію Польщі: «Якщо й зараз увесь світ темний і незрозумілий, то над Польщею, як над новою печерою, стане нова *віфліємська зоря* – тут мусить народитися порятунок світові» [280, с.292].

Значного символічного навантаження різдвяна символіка набуває у новелі **Г. Косинки** «**Фавст**». Останні години життя Прокопа Конюшини минають під акомпанемент колядки: «*Ой, радуйся, земле, Син Божий народився...*» [260, с.96]. Ця художня деталь згладжує трагізм ситуації: Різдво Сина Божого дарує світові сподівання на порятунок; так само, не зважаючи на загибель Прокопа Конюшини й інших учасників національно-визвольного руху, для України є надія на майбутнє національне визволення. У поетичному доробку М. Рильського заслуговує на увагу «Різдвяний сонет»; тематично до цієї групи примикають також твори, у яких містяться алюзивний антропонім Ірод («До третіх півнів» Я. Мамонтова, «Веселий швець Сябро» Ю. Шпола), згадка про трьох царів («Не злато, ливан і смирну» П. Филиповича) тощо.

Другий тематичний блок складають твори, у яких фігурує концепт «**ВЕЛИКДЕНЬ**» (**ХРИСТОВЕ ВОСКРЕСІННЯ**). Найактивніше ця новозавітна алюзія експлуатується у творах **М. Хвильового** й М. Куліша. Для речника «азіатського ренесансу» Великдень є сакральним святом; його символіка корелює: а) з особливим екстатичним настроєм (такі відчуття переживає, наприклад, Б'янка після зустрічі з Чаргаром: «Додому я прийшла з таким почуттям, що з ним я йшла в дитинстві з *великодньої* “заутрені”». Світ мені став таким милим і рожевим, що я готова була вибігти на вулицю і обіймати й цілувати першого зустрічного» [619, с.496]); б) спогадами про дитинство, духовну чистоту («Я молилась так тепло, як тоді в дитинстві, коли ми з мамою виходили з білого домика і йшли по темних провінціальних садках зустрічати світле *Воскресіння Христа*» [619, с.530]; в) великодні дзвони символізують початок нового життя («Лілюлі»). У новелі «**Редактор Карк**» традиційно для творчості М. Хвильового природні реалії варто сприймати у зв'язку з символікою суспільних змін або в контексті біблійного пророцтва про останні часи:

«До великодніх свят було сіро, холодно, першого (паски святити) заясніло, весело, тепло. І другого. Потім знову дощі. Віруючі думали, що це знамення, і Карк сьогодні трішки збентежений: бачив колись комету з хвостом, чогось тепер зелена, біля Оріону... Нашо комета? А земля одірветься-таки від сонця й полетить у провалля. І тоді будуть смішні революції й автокефалії. Буде тільки дим. Дим заповнить повітря, і буде первотвір. – *Христос воскрес із мертвих!*...» [619, с.146-147]. Те, що оповідь про спробу самогубства титульного героя розгортається у великодньому хронотопі, надає новелі символічних конотацій: втрата віри Карком означає втрату шляху до спасіння, до нового духовного воскресіння. У творах М. Хвильового Великдень може фігурувати принагідно як певна хронологічна віха в житті персонажів (повість «Іван Іванович»), а також у структурі орнаментальних семантичних конструкцій на кшталт «Великдень боротьби» («Елегія»), «плебеїв *Великдень*» («Арабески»). «Плебейський Великдень», вочевидь, є парафрастичною назвою революції. На це вказує, наприклад, М. Столяр: «Жовтневій революції приписували особливий сакральний сенс, з позиції розуміння якого тільки й можливо оцінити всю історію людства. А це означає, що Жовтень постав у цій картині світу як пролетарський Великдень» [541, с.129].

У новелі «**Злочин**» Кметь в останній тиждень перед Великоднем планує диверсію: у страсний четвер він закладає вибухівку на заводі й до Великодня збирається закінчити справу, аби знайти душевний спокій. Період від вечора страсного четверга до ночі страсної п'ятниці стає хресним шляхом персонажа, якому вдалося усвідомити свою помилку й виправити її. На думку Л. Гірняк, «головне у творах М. Хвильового – не політика, а знецінення вартостей, яке можливе за будь-якої епохи, готової, за висловом Ф. Ніцше, “пожертвувати Богом за Ніщо”. Замість того, щоб перед Великоднем відчувати радість Христового воскресіння і відродження людського духу, персонажі думають про те, як влаштувати вибух на заводі («Злочин») або про антирелігійну пропаганду («Іван Іванович»). Смерть Бога, втрата духовного виміру життя, постулювання відносності цінностей людського існування – не що інше, як “безумна спроба встати на ногах, перед тим підрізавши собі сухожилля”. Захопившись безрелігійною етикою, прихильники комуни, обурюючись, апелюють до Бога, якого викинули зі свого життя; виступаючи проти хреста, самі приходять з “міжнародним знаком” Червоного Хреста; спалюючи ікони, чекають чуда у вигляді гніву Божого (“По Барвінківському району”). Така ситуація зумовлює, з одного боку, тяжку душевну кризу, а з іншого – намагання якось збагнути суть того, що відбувається» [102].

У «**Повісті про санаторійну зону**» великодня символіка, що зринає в спогадах головного героя про часи «юної інсурекції», відіграє важливу роль для розуміння перебігу його душевної хвороби: «Анарх впирався очима в одну якусь крапку й довго дивився на неї. Перед ним проходили картина за картиною. (...) От він бачив себе в якомусь закинутому провінціальному городку. Іде ніч, іде *Великдень*. Тюрма. В камері він – анарх, господар становища, і якийсь дрібний буржуа – лавочник» [619, с.415]. Як і Я в однойменній новелі, Анарх здійснює революційне правосуддя. Свято Воскресіння Господнього не має для нього сакрального статусу, тож він без жодних сумнівів і вагань наказує убити крамаря «під перші удари *великоднього дзвону*», адже «тільки так розвінчують старих божків. В цім краса й радість м'ятежа...» [619, с.415]. Для виправдання власного вибору революціонери можуть виголошувати парадоксальні сентенції, у яких поєднується непоєднуване. Характерною в цьому сенсі є теза Дмитра Карамазова («**Вальдшнепи**») про те, що «...супутником справжньої ненависті є завжди радісні й до того молитовні перебої серця, ніби зустрічаєш світле *Христове воскресіння*» [619, с.227]. Персонажі Хвильового – іманентно «релігійні», потреба віри в їхніх душах дуже велика. Однак, не задовольняючись жодною з існуючих світових релігій, вони намагаються вибудувати нову квазірелігійну доктрину, послуговуючись відомими біблійними символами й архетипами, у які вкладається нова семантика.

У драматургії **М. Куліша** Великдень (а також супровідні образи й мотиви: Голгофа, розп'яття, терновий вінець) відіграють принципово важливу роль, найперше – у «**Патетичній сонаті**». Інтерпретація цих алюзій залежить від ціннісних установок і методологічних підходів науковців. Скажімо, І. Лисенко вважає, що Великодня символіка потрібна драматургові, аби підкреслити важливість змальованого історичного періоду: «“Патетична соната”, незважаючи на час написання, у ряді аналізованих нами п'єс М. Куліша повинна займати перше місце, оскільки в ній ідеться про час громадянської війни, що, як і революція, в радянській міфології стає часовою точкою відліку нової ідеологічної системи. Масштабність цих подій і, як уважали представники комуністичного режиму, наслідки для історії всього світу можна зіставити хіба що тільки з першим пришествям Христа. Тому *драматург облямовує спогади Ілька міфопоетичним часом – святом Великодня, використовуючи основні мотиви, пов'язані з цією подією* (мотиви “вмирання – відродження”, страстей Христових, Петрової зради тощо)» [296]. Т. Плахтій звертається до глобальніших текстових конструкцій і на основі аналізу внутрішньотекстових дискурсів п'єси вважає за доцільне говорити про

«архітекстуальний код» твору: «Микола Куліш звертається до претексту давньоукраїнської Великодньої драми, застосовує барокові прийоми і моделі репрезентації драматичного твору, вдається до вертепної реконструкції часопростору драми» [403].

Найгрунтовнішою студією Великодньої символіки в драмі М. Куліша є стаття Л. Залеської-Онишкевич. У цій розвідці можна знайти низку цікавих рефлексій, утім, не всі висновки дослідниці є належно вмотивованими. Авторка слушно твердить, що «у творі не раз згадано Великдень – отже, можна припускати, що хронологічно *бодай один Великдень* мав би пройти під час дії драми. Це календарно. Але, якщо автор кілька разів натякає на Великдень, правдоподібно цей день має також певні метафоричні й символічні чи інші функції та пов'язання» [182, с.49], але неточно визначає хронологічні межі художнього світу: «...події відбуваються *одного року: починаються за кілька днів до Великодня, а закінчуються в жовтні*» [182, с.49]. Вихідною хронологічною віхою, яку драматург чітко фіксує в експозиційній ремарці, є Великодня ніч – особливий сакральний час, коли християни очікують на Христове воскресіння<sup>5</sup>.

Навіщо дослідниця, ігноруючи авторське датування, відтермінувала описані в драмі події на кілька днів? Мотивація цього вчинку оприявнюється згодом, коли Л. Залеська-Онишкевич наводить власну інтерпретаційну матрицю (цитата завелика, однак варта того, аби навести її повністю). На її думку, Великдень «охоплює кілька стадій, кілька подій, що у своїй цілісності передають перехід від одної до дальшої. *Перша великодня стадія* – це час самовідмови від минулих переступів; у церковнім застосуванні – час посту, та ще й час останньої спокуси. Тоді слідує *фаза агону* (добровільного конфлікту, добровільного змагу за щось) і самовіддання, віддання свого життя задля відкуплення гріхів інших людей, себто задля виборення надії на краще майбутнє для них; у церковній термінології це час Великого тижня, час сповіді своїх гріхів та очищення покутою за них. *Третя стадія* відбувається тоді, коли свідомо самопожертва (здебільшого через страждання, вночі) приносить людям відкуплення, даючи надію відновлення (ранком, з приходом дня). Ця обіцянка майбутнього має бути принесена етично чистим індивідом. Тоді може бути осягнена перемога ідеї над смертю, що є перемогою життя над смертю. У церковному розумінні це стадія, коли Бог воскресає після добровільної самопожертви, приносячи нове життя людям» [182, с.48].

<sup>5</sup> М.Кудрявцев слушно вказує, що основні події драми відбуваються од Великодня 1917-го до Великодня наступного року.

Ключові фабульні епізоди «Патетичної сонати», пов'язані з Великоднем, дослідниця вписує в наведену схему. 1 стадія (*ніст*): згадка про Великодню ніч (д.1 к.1), Зінька відмовляється приймати клієнтів (д.1 к.2), вона ж дражнить Ілька (д.1 к.4), Лука розмірковує, чи брати в Насті паску й крашанки (д.1 к.7). 2 стадія (*Страсний тиждень*): запис Ступая-Ступаненка: «Завтра Великдень» (д. 1 к.9); 3 стадія (*Воскресіння*): Андре Пероцький вітається з Мариною словами «Христос воскрес» (д.1 к.11); із найближчої дзвіниці чути урочистий церковний спів (д.1 к.12). Зовнішні атрибути свята дослідниця уважає фікцією, натомість акцентує увагу на символічній деталі, що зринає в 12 картині I дії: «Дзвіниці – як білі тополі. З найближчої пливе спів хорний: Христос воскрес! Кометами здіймаються ракети, червоні, голубі, зелені. Танцює світ. Патетичний концерт. I тільки низько над обрієм висить блідий, пощерблений серп місяців – *розп'ятий Христос*» [280, с.188-189]. За твердженням дослідниці, «стадія Воскресіння ще не готова або зупинена, бо Христос ще на Хресті, тож нема ще стадії воздвиження з гробу» [182, с.49].

Запропонована Л. Залеською-Онишкевич інтерпретаційна модель (заснована радше на штайнерівській антропософії, ніж на традиційній християнській екзегетиці) видається цікавою, однак за умови уважного, вдумливого читання твору вона починає розсипатися. Повторюся: вихідна хронологічна віха – не «кілька днів до Великодня», а сама «*Великодню ніч*» (це чітко обумовлено в експозиційній ремарці). Далі згадано, що сусідка наратора Зінька пише крейдою оголошення на дверях: «З нагоди *Великодня* візитерів не приймаю» [280, с.174]. У цей сакральний для кожного християнина час вона прагне бодай на мить вирватися з болота розпусти, в яке потрапила через безробіття. Припущення, що в цій ситуації йдеться про Страсний тиждень (як це стверджує Л. Залеська-Онишкевич), руйнується реплікою Другого відвідувача: «На *Великдень* у кожної господині двері гостям одчинено» [280, с.174]. Лише на першій сторінці драматург тричі згадує про Великдень. У четвертій дії Зінька розмірковує: «Скажіть, сусідо, відгадайте, коли до дівчини ходить удостач мужчин, а їй раптом хочеться бігти од них до мужчини ж, то що це значить? (...) А коли *всі збираються розговлятися*, а їй хочеться заговіти, то ви теж не знаєте, що воно значить? (...) Невже не знаєте? І не вгадаєте? Та ну-бо! Це ж така зрозуміла річ. Це значить, що прийшла... Думаєте, любов? *Великодню ніч*» [280, с.175]. Дієслово «розговлятися» недвозначно сигналізує про завершення посту. У 7-й картині Настя частує Луку паскою й крашанками (до завершення посту християни цих страв не споживають).

У 9-ій сцені I дії Ступай-Ступаненко зачитує Марині фрагменти свого літопису: «Першого<sup>6</sup>. Завтра Великдень» [280, с.185]. Саме ця дата – 1 квітня – і є відправною в хронології подій (у 7-ій картині I дії генерал Перицький отримує телеграму від Андре: «“Здобув відпустку. *Першого приїду*, номером шостим”. *За півгодини він буде*» [280, с.181]). В 11-й яві Андре вітає Марину словами «Христос воскрес»; у наступній церковний хор співає «Христос воскрес», а Ступай-Ступаненко телефоном вітає з Великоднем прихильників «єдиної неділімої». Тож зрозуміло, що I – III дії п'єси відбуваються на Великдень. Дослідниця констатує, що далі Великодня образність зникає; у цьому немає нічого дивного, адже дія IV відбувається у жовтні того ж року.

Великдень у «Патетичній сонаті» варто тлумачити подвійно. Найперше, як календарну віху, що прив'язує події до чітко визначеної дати – 1-2 квітня 1917 р. У I дії Великдень згадується 10 разів; безперечно, драматург навмисне сфокусував увагу читача на цій алюзії, яка має сакральний зміст. Як слушно зауважила Л. Залеська-Онишкевич, згадки про Великдень у «Патетичній сонаті» пов'язані з надіями персонажів на оновлення життя. Однак для того, аби ці надії справдилися й великодній цикл завершився, «потрібно добровільної самопожертви», «а від місця прямої згадки про Розп'ятого Христа до п'ятого акту<sup>7</sup> не було такої» [182, с.50-51]. Наведені міркування видаються непереконливими. Найперше тому, що події, змодельовані в IV і V діях драми, відбуваються в проміжку між двома Великоднями, тобто відбувається вихід за межі великоднього хронотопу. Відповідна символіка знову з'являється в VI дії: «пливуть урочисті дзвони» [280, с.245], дами вітають одна одну словами «Христос воскрес». У тому, що М. Куліш застосовує великодні алюзії в I-III і VI діях, ніби беручи описані події в рамку, є щось глибоко символічне. Таке «кільце» може вказувати на те, що персонажі рухаються по замкнутому колу – траєкторії, утвореній їхніми ідейними переконаннями. Вихід із цього кола існує, на це натякає сакральна символіка Великодня, пов'язана з перемогою над смертю й обіцянкою нового життя. Однак фанатизм робить людей нечутливими до сакрального.

Як слушно зауважує Л. Залеська-Онишкевич, усі персонажі драми мають свої мрії, сподівання на «воскресіння» / оновлення життя. Частина з них готова пожертвувати заради ідеї власним життям і життям інших людей. Утім, це не означає, що хтось із них міг би перебрати на себе

<sup>6</sup> Йдеться про перше квітня, адже в одній із попередніх нотаток згадане 27 березня, а записи містяться в хронологічному порядку без розривів.

<sup>7</sup> Насправді тут йдеться про п'яту дію.



роль Спасителя. М. Куліш не позиціонував себе як віруючого християнина, утім, навряд чи він свідомо міг ототожнювати смерть котрогось із персонажів із розп'яттям Ісуса Христа на Голгофі. Тому пошук дослідницею безвинної жертви, яка би стала завершенням великоднього циклу, виглядає сумнівно. Христос УЖЕ приніс викупну жертву заради спасіння людства, справжнє Воскресіння уже відбулося, тож смерть одного чи кількох людей у драмі нічого не змінює (не скасовує, не віднімає, не доповнює – для «реалізації» великоднього циклу не потрібні смерті інших людей). Тож констатація Л. Залеської-Онишкевич: «Численні згадки про *майже-Великдень* були немов у сні, маренні – онеіричний символ. Поетичний аспект включає всі метафоричні означення, згадані раніше. І всі вони відносилися до *умовного Великодня*, до того, якого чекали, який мав би прийти, але до нього дія п'єси не дійшла, *герої не створили його*» [182, с.53], – виглядає щонайменше химерно.

Аби збагнути, чому М. Куліш так наполегливо фіксує увагу реципієнтів на великодній символіці, не потрібна ускладнена антропософська казуїстика. Навряд чи варто шукати прямі паралелі описаних подій із Воскресінням Христовим; як видається, особливий хронотоп драми (урочиста символіка Великодня, радість, мотив перемоги над смертю, надії на відродження життя) покликаний на контрасті максимально чітко увиразнити трагізм і абсурдність революційних подій у «провінційному українському містечку» (окремі топографічні деталі дозволяють припустити, що це Київ). Блага звістка про Воскресіння Спасителя мала би викликати світлі радісні почуття в душах людей. Однак, чи є в «Патетичній сонаті» бодай один персонаж, здатний осмислити й духовно сприйняти сенс цієї події? Львок Юга цілковито поглинутий коханням до Марини, зациклений на своїх переживаннях (у великодню ніч він пише 131 лист до коханої). Марина мріє про лицаря, який боронитиме українську державність. Її батько – «учитель малювання та чистопописання, українець запорозької крові Іван Степанович Ступай-Ступаненко» (прозорий натяк на Мазепу) – у Великодню ніч розмірковує, «чи потрібен тепер Україні Бог?» і приходиться до висновку: «Думаю, що коли й потрібен, то тільки свій, український. Інакше зрадить або обдурить» [280, с.185]. Найбільший його клопіт – «агітувати й проповідувати за вільну нашу Україну. Бо кожен тепер українець мусить, лягаючи, в голови мусить класти клунок думок про Україну і вставати разом з сонцем з клопотами про Україну» [280, с.187]. Генерал-майор Пероцький у Великодню ніч підраховує тижневі витрати, Жоржик іде до повії, Лука сортує партійну літературу. На Великдень три політичні сили влаштовують мітинг. Зіставлення сакральної символіки Великодня й описаних подій (мітинги, повстання; суд, страта Аврама й Зіньки – під час

другого Великодня) вияскравлює прикмети демонічного світу, у якому діють персонажі «Патетичної сонати».

Єдиною дійовою особою, яка відчуває сакральність цього свята, є повія Зінька. Як і її біблійний прототип (Марія Магдалина), героїня М. Куліша готова зректися ганебного ремесла. На початку I-ї дії вона звіряється Ількові: «Ой казали мені люди, що як прийде свобода, то вона, як мама: не журися, мовляв, дівко, – вискочиш із ями... Буде світ тоді, як цвіт, ще й милий, як сонечко. Свобода прийшла. То оце я й пишу: дорогий мій, милий! Хоч кажуть, я така, що й за п'ятака, а проте не все ще спродала, залишила дещо про милого, що прийде ж, думалось, до мене хоч на день, на *мій Великдень*» [280, с.176]. Характерною деталлю, що набуває у творі символічного звучання, є згадка Зіньки про те, що з нагоди свята вона «свічку засвітила, *платтячко наділа голубе, дівочке*, а він щось не йде...» Мотив перевдягання натякає на готовність жінки до зміни статусу, але найпромовистішим є колір убрання – блакитний (у християнській традиції він символізує чистоту й непорочність Діви Марії). Єднання Марії Магдалини з Богом відбувається після появи Месії – на такого Спасителя очікує й Зінька. І хоча замість нього у Великодню ніч приходить Жоржик і шантажем змушує її до переступу, озвучена в сакральний час мрія Зіньки починає здійснюватися: у п'ятій дії їй доручають шити червоний прапор – символ боротьби за краще життя, Лука (один з «апостолів» нової «віри») виявляє до неї неприховану симпатію... Утім, М. Куліш створив не мелодраму, а трагедію, тож сподіватися на хепі-енд було б не виправданим.

Більшість персонажів «Патетичної сонати» гине: спершу Жоржик, згодом Ступай-Ступаненко, Оврам і Зінька, у фіналі – Марина. У М. Куліша було більш ніж достатньо можливостей для художнього втілення мотиву безвинної жертви, принесеної заради прийдешнього щастя людства. Однак, як слушно зауважила Л. Залеська-Онишевич, це мала бути чиста серцем людина, а ще (обов'язково) захисник загальнолюдських цінностей, а не ідейний фанатик, для якого кількість жертв на шляху до омріяної мети не має ніякого значення. Таких «чистих серцем» персонажів у драмі немає: Марина зраджує Ілька, Андре – Марину, Ілько – соратників по боротьбі (свій учинок він недвозначно отожднює з євангельською історією апостола Петра, який тричі зрадив Учителя; утім не варто однозначно вписувати цю подію у великодній хронотоп, як це робить Залеська-Онишкевич, адже ця алюзія зринає в четвертій дії і прочитується як самодостатній образ, символ мимовільної зради, зумовленої нерозважливістю), Зінька відає Жоржика повстанцям і цим прирікає його на загибель. Ідейні опоненти більшовиків у драмі М. Куліша або гинуть, або божеволіють (як генерал-майор Пероцький). Той, хто

вагається, також приречений (наратор на момент постановня твору оголошений покійним). Повновладними господарями життя залишаються Лука, Гамар, Судьба... Більшовики не потребують Бога; а якщо у світі немає Воскресіння – він перетворюється на царство, у якому всевладно панує смерть.

В інших творах М. Куліша Великдень набуває значення: 1) великого свята, сповненого особливої урочистості (наприклад, у комедії «Мина Мазайло» титульний герой описує власні відчуття від звістки про можливість змінити прізвище із застосуванням великодньої символіки: «Мазайло натхненно, але тихіш: – Вра! Вдарило, задзвонило, як на *Великдень*...» [280, с.100]. Із схожою риторикою Ільченко в «колгоспній трагедії» «Прощай, село» характеризує процес «повальної колективізації» («Таке, кажуть, учора робилося, що ніби весілля й похорон разом, *Великдень* і панахида» [280, с.165]; 2) десакралізованого свята їжі й марнославства – у комедії «Отак загинув Гуска» титульний герой і його родина асоціюють свято Воскресіння Христового зі смаком паски («Стоїш, а в повітрі ще дужче паскою пахне, бо вдома вже печуть, та які! Секлета Семенівна (у спогадах). По триста яєчок у паски клала...» [279, с.213]) й спогадами про похід до церкви («Устонька (у спогадах). По дорозі всі візники на нас оглядалися... *Настонька, Пистонька, Христонька, Онисонька, Охтисонька й собі*: – До папоньки здоровкалися!.. – А городові струнко ставали...» [279, с.214]). У такій ситуації алюзія набуває статусу ефективного засобу індивідуалізації персонажів. Як слушно нотує Є. Гай, «для Гуски Великдень – це радість, достаток і час показати свою перевагу над іншими» [89, с.48].

Великодня символіка фігурує також у творах Г. Косинки («Зелена ряска», «Фавст»), М. Рильського («До Музи»), О. Влизька («Дев'ята симфонія») та ін. На особливу увагу заслуговує в цьому контексті поезія **П. Тичини** («Замість сонетів і октав», «Ходять по квітах...»). Як слушно підкреслює О. Старова, «услід за переосмисленням образу месії в міфі П. Тичини знає модифікації й трактовка інших елементів біблійного коду, зокрема образу Великодня. У новій моделі це вже не свято воскресіння Христа, а свято відродження України в іншому статусі – як радянської держави (поезія “Великдень”, 1921 р.). Показовою з цієї точки зору є й поезія зі збірки “Вітер з України” – “Перше травня на Великдень” (1921 р.), уже сама назва якої наголошує на тому, що в новому (радянському) месіанському міфі відбувається заміна опорних хронологічних точок: замість Великодня – Перше травня як свято воскресіння пролетаріату-месії, котрий має змінити світ: “Аж тут враз! враз! / врізався оркестр: / не Христос воскрес – / робітничий клас” [287, с. 216]. До середини 1920-х років П. Тичина у своїй творчості остаточно змінює “курс”, відмовляючись від національно-визвольного

месіанського міфу українського народу на користь конструювання радянського соціалістичного міфу пролетаріату-месії» [538, с.88].

Значне семантичне навантаження символіка **ПРЕОБРАЖЕННЯ** Господнього має в трагікомедії М. Куліша «Народний Малахій» (процес творення «homo soveticus» описаний із застосуванням традиційної біблійної символіки: «Малахій. Мільйони дивляться з молінням на цю свою найвищу установу, на гору цю – *Преображення* України, на нову Фавор, а ви ходите тут під плакатом і ламаєте першу найважливішу заповідь соціалізму – не кури!» [280, с.40]). Символіка **ТАЙНОЇ ВЕЧЕРІ** застосовується як з урочистим відтінком («Проміння погроз» М. Семенка, «В космічному оркестрі» П. Тичини), так і з ігровим (пов'язаним із ситуативною подібністю зображуваних подій із новозавітними, як у новелі «Постріл» Г. Косинки: «Я згадав: сю ніч ми повинні зібратися у Дзюбиному саду... – Христос з учениками, – як каже наш Распутін, – на *тайну вечерю*...» [259, с.94]), у навмисне зниженому контексті (як у повісті «Мухи» П. Нечая: «Ось приснув і полегло зідхнув: – Ху... Я думав, що в нас сьогодні *тайна вечеря*, а воно просто самогон розпивочно» [366, с.6]).

Другим центральним образом Нового Завіту, до якого віддавна була прикута увага письменників, скульпторів, художників, музикантів, є **ДИВА МАРІЯ**. Не зважаючи на антирелігійну пропаганду, ця традиція не переривається і в радянську епоху. Б. Кісін наприкінці 1920-х років змушений був визнати, що й «після Жовтневої революції Богородиця, як образ, у старому його розумінні, не втратила, на жаль, свого значення. Образ цей продовжує привертати до себе увагу ряду письменників і – що набагато гірше – продовжує залишатися актуальним у повсякденному житті, служачи засобом впливу на відсталі групи селянства і для контрреволюційної пропаганди» [226, с.39]. В українській літературі 1920-х років співіснують дві протилежні моделі рецепції цього традиційного образу. Перша закорінена в тисячолітній традиції, відповідно до якої образ Богородиці оточений ореолом святості й трактується як символ материнства, людяності, милосердя, життя, світла, мудрості, любові [173]. На думку Н. Фрая, усіх біблійних жінок «можна поділити на дві підгрупи: матерів і наречених. До постатей апокаліптичних матерів можемо віднести Діву Марію і таємничу жінку у вінку з дванадцяти зір, яка з'являється на початку 12-го розділу Об'явлення і яку зображено матір'ю Месії. До постатей наречених належить головна героїня Пісні над піснями і символічна наречена (“Новий Єрусалим” з 21-го розділу Об'явлення), яка сходить із неба і приготова “як невіста прикрашена для чоловіка свого”, і яку врешті ототожнено з християнською церквою. Проміжні материнські постаті – Єва і Рахіль» [607, с.210].

В українській «художній маріології» 1920-х років центральна роль, безумовно, належить **М. Хвильовому**. Як зазначає Ю. Безхутрий, жінка на ім'я Марія виступає у прозі митця «то одним із творців революції (“Синій листопад”), то її символом (“Арабески”), то матір'ю-совістю, прообразом Богоматері й самою Богоматір'ю, як у “Я (Романтиці)” [3, 4, 6 та ін.]. Перегук з Євангелієм тут очевидний і про це вже багато написано<sup>8</sup>. У новелі є чимало інших дотичних до Євангелія елементів, а перегуки з християнськими символами мають перманентний характер. Усе це свідчить про глибинну закоріненість письменника в систему християнського світобачення, європейський культурно-історичний контекст» [34, с.290]. Ключовими текстами, у яких виявляється специфічний погляд М. Хвильового на постать Діви Марії, є «Я (Романтика)» й «Вальдшнепи». У новелі «**Я (Романтика)**» Матір є символічним уособленням Богородиці, тієї «надзвичайної Марії, що стоїть на гранях невідомих віків» [619, с.322]; це «прекрасний печальний образ» вічної жінки, з її «найвінстю, тихою журую і добрістю безмежною». За Ю. Безхутрим, Марія у Хвильового – це «Христос-Богоматір – такий велетенський за ідейно-філософськими масштабами комплекс асоціацій формується у свідомості читача» [619, с.291]. Як утілення абсолютного добра й гуманізму, вона протиставляється апологетам Зла – доктору Тагабату й Дегенерату.

В умовах революції й громадянської війни добро виявляється слабким і незахисним; ідейний фанатизм затьмарює духовний зір борців за краще майбутнє. Обираючи між двома містичними полюсами, наратор переходить на темний бік. Символічне вбивство Бога – поширений мотив літератури в добу соціальних катаклізмів; убивство Богородиці у новелі М. Хвильового – безпрецедентний випадок. На сакральній семантиці цього вчинку акцентує увагу Л. Ушкалов: «Бувають часи, коли всі монстри нашої підсвідомості виринають назовні й ми перетворюємо реальне життя на “жахливу казку”, коли сон обертається на яв, а яв – на сон. “Химерити” може не лише письменник, але й життя. Ось оце життя-химерія і манить до себе Хвильового. Його чарують фантоми підсвідомості. Його чарує “надлюдина”, дегенерат, здатний вчинити абсолютний злочин – убити Богородицю. Якщо для героїв Сада найжахливіший злочин – убивство Бога, то для героїв Хвильового – убивство Богородиці. Бо хто такий Бог? Жорстокий батько, втілення зла. Убити його – це не так злочин, як відплата. А от убити Богородицю-матір, утілення абсолютного добра та ще й чогось най-най-найдорожчого, – це таки справді злочин, злочин, який не можна порівняти ні з чим» [587].

<sup>8</sup> У цьому контексті дослідник привертає увагу до наукових студій М. Жулинського, В. Агеевої, І. Констанкевич та ін. літературознавців.

У другому ключовому тексті – романі «**Вальдшнепи**» – М. Хвильовий репрезентує Богородицю як архетипний образ, що втілює найкращі риси, іманентно присутні в душі кожної людини. У розмові з Аглаєю Дмитро Карамазов скаржиться, що не може по-справжньому ненавидіти оточуючих, адже «у кожного з ближніх – навіть найбільших моїх ворогів – буває така, знаєш, людська усмішка й таке, знаєш, миле й гарне обличчя, наче на тебе прекрасна *Богоматір* дивиться (...) *Богоматір* всюди й на кожному кроці. Це якийсь жах, і іноді навіть руки падають у знеможі. Не можна зустрічатися з людьми. Щоб творити якесь діло й боротись, треба надягати машкару Мізантропа і в ній ховати, перш за все, очі... Очі, знаєш, найлютіший ворог усякого прогресу, бо *очима бачиш Богоматір і саме в очах ховається Богоматір*» [620, с.224]. Героїні з ім'ям Марія фігурують також у новелах «Арабески» й «Синій листопад». Оскільки в цих творах асоціативні зв'язки з біблійним прототекстом послаблені, обмежуюся констатацією: автор застосовує антропонім Марія лише для номінування особливого психотипу – жінки, яка підноситься над буденністю, живе вищими цінностями, жінки-мрії або жінки-матері.

І ще одна нібито незначна, однак промовиста деталь. Востаннє постає Марія у творчості М. Хвильового з'являється в «Сентиментальній історії» – у сновидінні Б'янки: «Тоді маестро Дантон пише. І його древній каламар, що з нього падають ножі дві сотні літ, зачаровує таким незначним деталем, як спогад, коли він уперше взяв у руки перо й з тривогою вивів першу літеру. Це була “М”. Мисль? Милість? М'ятеж? – не знає, але він думає, чи не була то Марія» [619, с.532]. Перша літера, перше написане слово символізують першооснову буття; і дуже символічно, що навіть для такого апологета революції як Дантон, цим первнем виявилася не Мисль і не М'ятеж, а Марія, яка водночас є і Милістю, і Матір'ю, і Миром, тобто втіленням всього цінного в людському житті. Варто також пригадати, що тоді, коли героїня бачить цей сон, товариш Б. убиває свою дружину Уляну. Б'янка, яка перед тим екзальтовано молилася перед іконою Спасителя, роздратовано ігнорує наполегливий розпачливий стукіт у двері, яким сусідка благала про допомогу. Фактично, вона стає пасивною співучасницею вбивства. Цей вчинок підтверджує тезу про відсутність у Б'янки справжньої віри, адже основою християнства є передовсім милосердя, готовність допомогти ближньому в скруті.

У «виробничій драмі» І. Дніпровського «Шахта “Марія”» постає Богородиці традиційно пов'язана з концептами «милосердя», «добро», «любов до ближнього». А от у «Патетичній сонаті» М. Куліша з'являється факультативна модель інтерпретації класичного образу: Богоматір постає тут символом страждання, материнського болю, туги від усвідомлення трагічної долі дити-

ни («Жорж. Ви, Анет, як *Богоматір*, будете *страждати*, виряджаючи вашого хлопчика на війну») [280, с.182]). Ця модель актуалізується і в циклі П. Тичини з промовистим заголовком «Скорбна мати». У циклі «Мадонно моя...» поет також оспівує «Пренепорочну Марію, прославлену в віках», яка символізує скорботу за тим, що відходить у небуття («Пройди над нами з омофором, / заритай над селом. – Уже ми тобі ані піснь, ні псалом / не воспоем диким хором» [558, с.109]), їй на зміну приходять «жона відважна, діва гріховна». Другий полюс моделювання традиційного образу Діви Марії становлять спроби нового прочитання Біблії («Шахта “Марія”» І. Дніпровського), що незрідка супроводжуються не лише десакралізацією, а й навмисним зниженням прототексту: «богородицями» в художніх творах називають покриток («Юрко» М. Хвильового) або повій («Поєма моєї сестри» М. Хвильового).

Із Нового Завіту в українську літературу прийшли також образи найближчих сподвижників Ісуса Христа – апостолів. Найчастіше письменники апелюють до постаті **АПОСТОЛА ПЕТРА** й актуалізують три інтерпретаційні моделі. Перша (найрозповсюдженіша) пов'язана із символікою ненавмисної зради, зумовленої страхом смерті, слабкістю людської натури. Євангельський міф про апостола Петра, який тричі зрікся Христа, зринає у творах різної тематики. Скажімо, І. Кочерга в історичній драмі «Алмазне жорно» залучає біблійну алюзію, аби підкреслити гірке розчарування гайдамаки Ілька, якого зрадила врятована панянка. І хоч у тексті немає алюзивного антропоніма Петро, мотив потрійного зречення виразно переадресовує читачів до Біблії, надаючи висловлюванню більшої емоційної виразності й сугестивної сили. У «Патетичній сонаті» М. Куліша Ілько Юга також порівнює власний переступ (звільнення ворога на прохання коханої) зі зрадою апостола Петра; у такий спосіб автор підкреслює серйозність провини, а також ступінь каяття персонажа, який мимоволі спричинився до загибелі людей. Принагідно цей мотив згадується у творах В. Вражливого («Лист до друга»), М. Рильського («Я чистий образ Беатріче...»), П. Тичини («Мадонно моя...»). Друга інтерпретаційна модель пов'язана з легендою про те, що святий Петро має ключі від Царства Небесного; цей мотив О. Влизько обіграє в оповіданні «Експериментальний депутат». З іронічним підтекстом застосований він і в «драмі ідей» М. Куліша «Вічний бунт». Викриваючи наївні ілюзії Ромена («Бачу в одвічному русі і в часі, бачу далеко й ясно, бо маю в руках ліхтар лєнінізму, а до всіх таємниць *ключик* марксизму...»), Байдух заявляє, що «образ людини з ключем і ліхтарем (...) з політичного боку є дуже невдалим, бо нагадує більш Діогена, апостола Петра, а то й просто нічного татя-одмичкаря, ніж, скажімо, марксиста-войовника» [279, с.403].

В історичній драмі Л. Старицької-Черняхівської обігрується символіка імені Петро, яку Ісус Христос актуалізує в Новому завіті (Петро – камінь), щоправда, у сцені бенкету ця асоціація в устах Мазепи набуває додаткових іронічних конотацій. Окрім канонічних текстів, апостол Петро є персонажем низки апокрифів; один із них (легенда про те, як тютюн Богові не вклонився) М. Куліш застосовує в драмі «97».

Згадки про **АПОСТОЛА ПАВЛА** зринають у художніх текстах лише двічі. У «Свіччиному весіллі» І. Кочерги чернець Симеон постійно цитує апостола, аби надати власним твердженням більшої авторитетності; в окремих ситуаціях він приписує біблійному персонажу чужі висловлювання або власні міркування. У «Місті» В. Підмогильного про апостола Павла згадує старий викладач латини в сентенції про Сенеку. Нечисленними є згадки про **АПОСТОЛА МАТВІЯ** як автора одного з канонічних новозавітних текстів («Подорож до Червонограда» І. Сенченка, «Кімната ч. 2» М. Хвильового). Інші новозавітні алюзії в літературі 1920-х є епізодичними і зринають у ситуаціях, коли біблійний персонаж є втіленням певних людських чеснот чи вад, або коли з біблійним образом пов'язаний характерний мотив, на який натякає застосована письменником алюзія. Наприклад, батьки Діви Марії **ЮАКИМ** та **АННА** (персонажі апокрифічного «Євангелія Якова») є прикладом подружжя, яке народило дитину в дуже поважному віці («Бур'ян» А. Головка, «Шахта “Марія”» І. Дніпровського). **ІВАН ХРЕСТИТЕЛЬ** (Предтеча) згадується як аскет («Експериментальний депутат» О. Влизька); письменників приваблює історія про усічення глави Івана Хрестителя («Саломея» М.Зерова й П.Филиповича); у цих творах згадані й інші фігуранти біблійної фабули – Іродіада й Саломея (у романі «Нас було троє» О. Досвітнього обидві фатальні біблійні героїні є символами згубної жіночої вроди). Із алюзивним антропонімом **КАЯФА** асоціативно пов'язаний концепт несправедливий суд («Каіяфин суд» В. Поліщука). Образ **ПОНТІЯ ПИЛАТА** є символом «боязливого конформізму» (В. Антофійчук); мотив «умивання рук» тричі фігурує в драмі І. Дніпровського «Шахта “Марія”», принагідно – в поезії М. Йогансена «В грому гармат і співах криці». **МАРІЯ МАГДАЛИНА** втілює тип розкаяної грішниця й водночас уявлення про жіночу красу («Жебрачка» О. Досвітнього, «Дитинство Гавриїла Кириченка» І. Микитенка, «Марія радості» І. Дніпровського). З образом **ЛАЗАРЯ** пов'язаний мотив воскресіння («На поталу камінним кригам» П. Филиповича; з іронічним підтекстом він згаданий у комедії «Отак загинув Гуска» М. Куліша). **АПОСТОЛ ХОМА** є символом сумнівів («Афарбіт» С. Пилипенка, «Санато-



рійна зона» М. Хвильового), **АГАСФЕР** – символічною фігурою вічного мандрівника («Вічний жид» М. Семенка, «Комуна в степах» М. Куліша).

Завершальним акордом Нового Завіту є пророцька книга «Одкровення Івана Богослова». Із неї в українську літературу 1920-х років були запозичені мотиви **КІНЦЯ СВІТУ, СТРАШНОГО СУДУ, НОВОГО ЄРУСАЛИМУ**. Особливою популярністю Апокаліпсис користувався в періоди, коли в суспільстві панувала атмосфера тривоги й зневіри. Як зауважує О. Старова, «у свідомості “модерної” людини архаїчна *есхатологічна й апокаліптична моделі* світобудови часто не розмежовувалися виразно, а навпаки – синтезувалися. Масштабна актуалізація цих уявлень у європейській культурі відбулася наприкінці XIX – у першій половині XX ст. Цьому сприяли насамперед зміна культурної парадигми й глобальна криза технократичної цивілізації, Перша й Друга світові війни, революційні події в різних країнах» [538, с.63-64]. В Україні есхатологічні й апокаліптичні візії актуалізувалися під впливом революційних подій і поразки національно-визвольних змагань 1917 – 1922 рр. За слушним висновком М. Кірячок, «сучасне трактування апокаліпсису продукує найрізноманітніші теорії й концепції у філософії, культурі та мистецтві, з-поміж яких можна виділити *три основні напрями* кінцесвітніх інтерпретацій: релігійний, соціально-історичний та психологічний» [229, с.7]. Перший пов'язаний з ідеями гріхопадіння, глобального занепаду духовності, завершення історичного шляху цивілізації. Соціально-історична інтерпретація визначається тезою про розплату людства за свої історичні помилки, зокрема за наслідки техногенної цивілізації. Як зауважує М. Кірячок, «апокаліпсис десакралізується, а кінцесвітня риторика використовується як засіб передбачення, пророкування неминучого фіналу для певного соціального прошарку, культурного угруповання, виду мистецтва або ж і людства в цілому» [229, с.7]. Третій (психологічний) напрям виник у постмодерній літературі: «Кінцесвітні переживання закодовані у порухах свідомості (підсвідомості) наратора та обмежені виміром тексту, доля котрого залежить від автора-деміурга» [229, с.7].

В українській літературі 1920-х років панували уявлення, наближені до релігійної моделі апокаліпсису. **Іван Ле** у повісті «**Юхим Кудря**» констатує, що в роки громадянської війни «*Откровеніє Івана Богослова* було дуже в великім попиті. Майже кожен вільний час скористовувався, аби порівняти той чи инчий абзац откровенія зі східним христовим походом Оникія. “Імення його з шости літерів, і йде він зі сходу, бо вже настав час, коли гріхи переповнили чашу. Безбожництво, розпуста, ледарство...”» [290, с.44]. Найчастіше апокаліптично-есхатологічні мотиви оприявнюються у творах про події революції й громадянської війни. Найпромовистіші алюзії такого ґатунку зафіксовані

в оповіданні **В. Підмогильного «Іван Босий»**. Титульний персонаж твору пророкує наближення «останніх часів», закликає селян отямитися, очиститися від зла, що опанувало їхніми душами. Екзальтовані проповіді новітнього пророка насичені численними біблійними алюзіями, покликаними посилити їх сугестію. Цю інтерпретаційну модель М. Кірячок позначає терміном «апокаліпсис як пророцтво». У творах такого типу «світ відображено як *втрачену реальність, еру катастрофізму*, спричинену втратою Бога й тотальним нехтуванням його заповідей, поглинену виміром штучно створених кодів та симулякрів. Хаос, розгубленість та біль, історична несправедливість та констатація комплексу меншовартості нації підштовхують письменника до насиченої викривальним пророчим пафосом кінцесвітньої риторики» [229, с.8].

В оповіданні В. Підмогильного есхатологічно-апокаліптичні мотиви пов'язані з образом титульного персонажа. Ким є Іван Босий? Варіанти інтерпретації цього художнього образу різні, утім, їх можна поділити на дві групи, залежно від настанов інтерпретаторів. Для прихильників «профаної» моделі Іван Босий – *божевільний / одержимий* (С. Жигун [173, с.13]), *напівбожевільний, «напівфанат»* (Л. Череватенко [637]), *босяк* (В. Нарівська [362, с.312]). Для опонентів (прихильників сакральної моделі) це «*старозавітний пророк двадцятого сторіччя*» (М. Тарнавський [552, с.107]), «породжений революцією типово західний пророк із його закликами до каяття і помсти» (І. Котик [262, 66]), «*селянський пророк*» (О. Хамедова [618]). На думку Н. Мафтин, «Іван Босий – наче відповідь трансценденту на розпач українських селян, з ним оживає огненний міф, заповіт предків (...) Автор творить цю художню постать за міфологічною логікою розгортання образу: його осердя становить якраз імагінативний абсолютизм, що й вивисує Босого до рівня іраціонального, метафізичного. Віра нового “пророка” у свою богообраність – наслідок духовної закоріненості в моральних імперативах християнства, викладених у заповідях Божих. (...) Твориться не образ-характер, а образ-символ, співмірний героям національного епосу та *ветхозавітним пророкам християнської міфології*» [331, с.377]. У зазначених дослідженнях привертає увагу порівняння персонажа В. Підмогильного зі старозавітними пророками<sup>9</sup>. Не відкидаючи цю модель інтерпре-

<sup>9</sup> Сприймання Івана Босого як пророка (вісника апокаліпсису) віддзеркалює лише одну іпостась цього образу. Друга (виявлена здебільшого на рівні натяків) пов'язана з участю персонажа в українському національно-визвольному русі. На жаль, письменникові не вдалося створити чітку художню концепцію особистості. Поєднання сакрального й національного первнів у діяльності Босого не виглядає органічно. Читач неминуче постає перед дилемою: чи можна вважати його пророком (сцена в сільській церкві нібито засвідчує богонатхненність), чи він лише користується апокаліптичними образами й мотивами (як ефективним сугестивним засобом), аби сколихнути пасивну селянську масу, підняти її на боротьбу за визволення України.

тації, вважаємо за доцільне вести мову також про аналогії з новозавітним «Об'явленням Івана Богослова». На це наштовхує кілька промовистих алюзій. Варто звернути увагу на літературно-художній антропонім, а найперше на ім'я Іван. Як зауважує Н. Мафтин, ім'я персонажа «суголосне імені *євангелиста Івана*» [331, с.375]. Такий варіант інтерпретації видається цілком логічним; за допомогою імені Іван В. Підмогильний, вочевидь, прагнув натякнути компетентному реципієнту на зв'язок Івана Босого з автором «Одкровення». Що стосується прізвища «Босий», думки дослідників розійшлися. За версією О. Усової, «прізвисько Босий теж має певне емоційне навантаження як характеристична ознака персонажа, що ніби завершує образ *апостола*» [586]. Н. Мафтин, натомість, міркує, що воно «перегукується з образом босоногого українського філософа, котрий торував степові стежки в пошуках істини» [331, с.375]. Як би там не було, залишається актуальним твердження В. Нарівської, що «Іван Босий – фігура статуарно-тектонічна, внутрішній світ якої міфологізуються поєднанням античного і біблійного міфів (...) *босоногість Івана* – як ім'я, як образ життя – має силу не менш значиму за його сакральне слово» [362, с.371].

Навряд чи варто проводити асоціативні паралелі між образом Івана Босого й босоногого українського філософа (принаймні було б дуже дивно уявляти в устах Григорія Сковороди заклики до кровопролиття на кшталт: «Освятить мечі й станьте на захист Бога. Затопіть свої гріхи в крові тих, хто олукавив вас і принесли вечірню жертву Богові» [401, с.132]). Паралель Іван Босий – новозавітні апостоли також виглядає сумнівно. У Новому Завіті не вказано, що апостоли ходили босоніж; навпаки, у «Євангелії від Марка» Христос наказав їм, «щоб нічого не брали на дорогу, крім палиці самої, – ні хліба, ні торбини, ані грошей у гаманець; 9 щоб обувались у сандалі й не вдягались у дві одежі» (Мк. 6: 8-9). І коли Лука переказує Христові настанови: «3 Ідіть, ось я вас посилаю, як ягнят між вовки. 4 Не беріть із собою ні калитки, ні торби, ні сандалів, і нікого в дорозі не вітайте» (Лк. 10: 3-4), – він має на увазі пораду, аби апостоли не брали з собою нічого зайвого, адже все необхідне дасть їм Отець Небесний. Ця прикмета радше натякає на старозавітний дискурс, адже, скажімо, у книзі Ісаї є згадка про те, що цей старозавітний пророк за Божим наказом «ходив три роки голий та босий на ознаку й віщування проти Єгипту й Етіопії» (Іс. 20:3). Утім, як здається, босоногість варто тлумачити як універсальну характеристику Божого посланця (не прив'язуючи її жорстко до Старого чи Нового Завіту).

На зв'язок образу Івана Босого з «Об'явленням» й старозавітними пророцькими книгами виразно натякає мовлення персонажа, насичене численними біблійними алюзіями. Так, у репліці: «Я бачив душі людей,

де не було Бога, душі облудні й злобні, де розсівся Сатана, як на троні» [401, с.131], – можна впізнати відгомін апокаліптичних пророцтв про панування скинутого з небес диявола: «Горе вам, земле і море, бо спустився до вас диявол із лютістю великою, знаючи, що короткий час має» (Одкр. 12:11). У погрозах Босого («О, божевільні, я скараю їх *посухою*, як колись скарав був потопом») відлунує натяк на двох Божих посланців в Апокаліпсисі, які «мають владу закрити небо, щоб не йшов дощ у дні їх пророкування» (Одкр. 11:6). Пророцтво Босого: «Висихатимуть криниці, річки й моря, никнутиме хліб по степах, і люди жертимуть одне одного тим, що всі захотіли ласувати. *Матері роздиратимуть свої діти*, як вовчиці, всі багатства, на які поласилися люди, їм ні на що не здадуться, і той рай, що обіцяли їм діти Антихриста, буде їм пеклом, прокляттям і смертю» [401, с.132], – можна інтерпретувати крізь призму старозавітного «Плачу Єремії»: «Вилий водою твоє серце перед лицем Господнім. Здійми до нього твої руки за життя твоїх діток, що мліють з голоду на рогах усіх вулиць. 20 О, зглянься, Господи, й подивися: кому ти учинив так? Щоб жінки та їли плід свій, діток, яких плекали? Щоб у святині в Господній убивано священика й пророка?» (Плач 2:20). Лейтмотивом «Об'явлення Івана Богослова» є заклик до покаяння – цей заклик є центральним і в проповідях Івана Босого (наприклад, «Схаменіться, люди, прозріть свої злочини й покайтесь!») [401, с.132]; щоправда, ніде в Апокаліпсисі немає закликів до кровопролиття, які насичують мовлення персонажа у новелі В. Підмогильного). Коли начміліцї вимагає в Босого посвідку особи, пророк патетично виголошує: «Бог мені посвідка й захист, *їм'я його записане на моєму чолі*» [401, с.137]. Згадка про особливий знак на чолі обраних фігурує як у старозавітній книзі пророка Єзекїїля («І сказав йому Господь: “Пройди посеред міста, посеред Єрусалиму, та й поклади знак на чолі в людей, що зідхають і сумують із-за всіх гидот, що діються посеред нього”. 5 А другим він сказав – так, що я чув: “Ідіте позад нього містом і бийте; нехай не жулує ваше око, не майте милосердя; 6 старого і хлопця, дівицю, малечу й жіноцтво вбивайте на смерть; а з тих же, що мають на собі знак, не руште нікого”») (Єзек. 9: 4-6)), так і в Об'явленні (у 7 розділі наратор пише про янгола, який «скрикнув голосом великим до чотирьох ангелів, що дано їм шкодити землі і морю, кажучи: 3 “Не шкодьте землі, ні морю, ні деревам, поки не *попечатаєм* слуг Бога нашого на чолах їх”. 4 І я чув число *попечатаних*, сто сорок чотири тисячі *попечатані* з усіх колін синів Ізраїля») (Одкр. 7: 3-4)).

Загибель Івана Босого від рук начміліцї, на думку дослідників, дискредитує його як Божого посланця й примушує думати, що він є псевдо-

пророком (напрошується закономірна паралель із «Народним Малахієм» М. Куліша). Так, Н. Мафтин твердить: «Ефект присутності трансцендентного, “богообраності” пророка знищено (...) Гірка гримаса авторської іронії набуває рис екзистенційного абсурду марності зусиль “повсталі” люди» [331, с.379]. Якщо брати до уваги апокаліптичний код, фінал новели зовсім не руйнує сакрального підтексту, адже згадані Божі посланці, здатні наводити на грішників посуху, мають загинути: «Коли сповнять свідчення своє, звір, що виходить із безодні, воюватиме з ними і *переможе їх і вб'є їх*» (Одкр. 11: 6-7). Смерть Івана Босого варто сприймати не як його фіаско, а як реалізацію накресленої в Божественних аналах програми, яка має здійснитися із наближенням «останніх часів» (саме така риторика типова для революційної доби).

Хронологія апокаліптичних алузій не обмежується творами про війну й революцію, перші відбудовчі роки (період «воєнного комунізму») також добре надаються для застосування біблійної образності. Фрагментарно цей мотив відлунує в драмі І. Дніпровського «Любов і дим». Під час імпровізованого мітингу на зруйнованому заводі старий робітник Марко, як біблійний пророк, виголошує слухачам прикмети наближення «останніх часів»: «Братіє! Сповнилося писаніє боже! Брат на брата возстав! *Антихрист у мир прийшов – на лобі знак прокляття божого!* Ранком ми кажемо, хоч би скоріше ніч! (...) А вечором – хоч би скоріше день! А господь вичислив на небі! Жде, поки *покаються!* *Голод* насилає! *Врозумляє!* (...) *Бо сповнилась вже кров'ю чаша в руках вороного всадника!*» [150, с.66]. На відміну від В. Підмогильного, драматург застосовує не лише низку промовистих апокаліптичних образів (прихід Антихриста – розд. 12-13; знак прокляття – згадане в Апокаліпсисі «клеймо на руку їхню праву або на чола їхні» (Одкр. 13:16); звідти ж – заклик до покаяння й згадки про голод), а й цитує «Об'явлення», поєднуючи в одній репліці згадки про чотирьох коней Апокаліпсису, сімох ангелів і сім чаш гніву Божого.

Принагідно есхатологічно-апокаліптичні алузії у творах письменників 1920-х років можуть застосовуватися як маркер екстремальних ситуацій (у романі «Мати» А. Головка герої, сполохані далеким гуркотом канонади, розмірковують: «*Отам зараз гарячка. Страшний суд!*» [110, с.416]) чи екстремних переживань героїв, яких охоплює жах перед неминучим (як в оповіданні «Ідіот» І. Микитенка: «А серце так тук-тук-тук... Зблід я, наче перед *страшним судом*» [338, с.128] чи оповіданні «Із Вариної біографії» М. Хвильового: «Де вона? Де її дитина? Де люди, нарешті?.. Не було дитини, не було й людей. Стояло таке страшне безгоміння, як сам *страшний суд*» [619, с.571]) або які входять у своєрідний екстатичний стан (як у «Чорному ангелі» О. Слі-

саренка). У комедії М. Куліша «Закут» концепт Страшний Суд витлумачений як натяк на подію, імовірно в дуже віддаленому майбутньому. У поезії І. Сенченка новозавітний концепт Страшний суд під впливом ідеології трансформується в пролетарський суд: «Прийде день пролетарського суду. / І скаже не бог – а комунар: / – Люди, що зробили есте ви, / Під радянською живучи владою» [205, с.328]. Специфічне революційно-осучаснене прочитання есхатологічно-апокаліптичних алюзій маємо у циклі П. Тичини «В космічному оркестрі»: «Хай оселедцю й шароварам сліпі / докручують / на ліру “Страшний суд” – / *наш страшний суд прийшов.* / (То не тінь херувима – / аероплана путь! – / Яка музика невловима! – / пропелери гудуть...) / Наш страшний суд прийшов. / Це ж він укинув борозну, якої ввік / не переореш. / Це ж він ступив нам у Дніпро / і розділив надвоє» [558, с.163]. З волі автора апокаліптичні образи можуть набувати іронічних конотацій (як в усмішках Остапа Вишні «Діли небесні» й «Земля обработки потребує»), утім, частіше зберігається піднесений або нейтральний пафос.

Як слушно зауважує Н. Фрай, «образ апокаліпсису має два аспекти. Один можемо назвати панорамним апокаліпсисом – картиною небачених див, що відбуватимуться в недалекому майбутньому і перед самим кінцем світу. Оскільки це панорама, ми споглядаємо її пасивно, тобто вона об’єктивна щодо нас (...) За панорамним апокаліпсисом настає інший – апокаліпсис причетності. Панорамний апокаліпсис завершується оновленням дерева й води життя – двох елементів первісної світобудови. Та це оновлення, як і будь-яке інше, є, очевидно, типом іще чогось, відродженням чи поверненням назад, щоб дати новий початок тому, що існує тепер (...) це видіння, у якому після старозаповітної картини Божих присудів, лихоліть і кар настає друге життя» [607, с.206-207]. Дослідник підкреслює, що Апокаліпсис не є загибеллю світу, адже в «Об’явленні Івана Богослова» анонсоване творення Богом Нового неба й Нової землі. Але в суспільно-культурній свідомості 1920-х років апокаліпсис сприймається лише як пророцтво про останні часи, коли людство має схаменутися, поки катаклізми не знищили цей світ.

### **3.3. Літературні моделі трансформації та імітації біблійних текстів (від еротики до ідеологізації)**

Найпоширенішими формами рецепції Біблії в українській літературі 1920 років є алюзії й цитати; прикладів біблійної гіперінтертекстуальності виявлено небагато, однак вони заслуговують на особливу увагу – як приклад опрацювання традиційного матеріалу в умовах панування пролетарської ідеології, розгортання антирелігійної пропаганди.

**Художній потенціал транспозиції.** Перша модель трансформації біблійного прототексту може бути визначена як переробка вихідного матеріалу, що супроводжується його доповненням / скороченням, уточненням деталей, сюжетної мотивації, глибшою психологічною розробкою характерів. Прикладом реалізації такої текстової стратегії є оповідання **В. Поліщука** «**Любов Амана**» (зі збірки «Козуб ягід»), у якому автор апелює до старозавітної «Книги Естер». В інтертекстуальне поле цього твору інтегровані чотири біблійні персонажі – Аман, перський цар Ксеркс (у метатексті – Артаксеркс), Мордахай / Мардохей (у В. Поліщука – Мордохай) та Естер (Есфіра). Ключовим прийомом є скорочення прототексту: фабульною основою Поліщуківського оповідання стали фрагмент 5-го, 6-й і 7-й розділи (кульмінаційні епізоди – від повернення Амана з бенкету в царіці Естер до його ганебної смерті на шибениці, приготіваній для Мордохая).

У Старому завіті образ Амана виписаний пунктирно, без чіткої психологічної мотивації вчинків. За версією автора «Книги Естер», рішення царедворця знищити єврейський народ зародилося через образу на одного чоловіка: «Як же побачив Аман, що Мардохей не стає навколішки й не падає перед ним ниць, розлютився на нього вельми. 6 Та Аманові здавалось нічим накласти руку на одного тільки Мардохея, й через те, що йому об'явили, з якого народу Мардохей, він напосівся знищити всіх юдеїв, в усьому царстві Ксеркса – як народ Мардохея» (Есф. 3:5). У фінальній частині «Книги Естер» є ще одна «рemarka», що пояснює ненависть Амана до Мордохая: «6 Аман же, син Геммедати, агагія, значний у царя, весь час кував зло на Мардохея й на його народ за двох царських скопців» (Есф. 12:6), яких той упіймав на зраді й видав цареві. Сфера Аманових емоцій і рефлексій у Біблії не представлена, якраз це й намагається виправити В. Поліщук (бодай частково). За «Книгою Естер», головною пристрастю царедворця була гординя, а також прагнення влади й почестей, його інтимні переживання в прототексті не акцентовані (принагідно згадано лише про дружину Зереш і десятьох синів).

Старозавітного автора Аман цікавив не як особистість, а як антисеміт, котрий намагався ініціювати геноцид євреїв. Згвалтування ним царіці представлено в Біблії як припущення Ксеркса, котрий після повернення до палацу побачив, що «Аман припав був до лежанки, де була Естера. Цар скрикнув: “Невже він хоче знасилувати ще й царіцю в мене вдома?”» (Есф. 7: 8). Ці слова підштовхнули українського письменника по-своєму переосмислити історію Амана, надавши їй виразного еротичного відтінку. В оповіданні В. Поліщука героєм керують дві рівновеликі пристрасті – гординя й палке прагнення оволодіти царіцею. Якщо перша частково

задовольняється: Ксеркс високо цінує Аманове вміння «знищити неслухняні народи, покоряти тяжкій руці перського царя» [411, с.37], ставить «його крісло вище від усіх князів, що були при ньому» (Есф. 3 : 1); то друга видається неможливою. За версією українського прозаїка, саме бажання оволодіти жінкою спонукало вельможу знищити євреїв: «Бажання поцілунків невимовно привабливої цариці (він знав, що та – єврейка) затруїло серце Амана, і він хотів був навіть увесь нечисленний єврейський народ знищити, аби відчути хоч на одну ніч трипотіння Есфіри» [411, с.38]. Аби досягнути бажаного, підступний царедворець сподівався, «відкривши цареві походження Есфіри, заволодіти нею хоч на деякий час, щоб потім, може, убити її, як і всіх інших євреїв» [411, с.39]. Однак план не спрацював, за мить кохання з царицею йому довелося заплатити життям.

Інші персонажі В. Поліщука залишаються такими ж пунктирними, психологічно невиразними, як і в прототексті; лише зрідка письменник додає незначні характеристичні деталі, уточнює параметри художньої концепції особистості. Для прикладу, Мордехай постає в оповіданні таким же владолубцем, як і Аман («Він був майже батьком цариці Есфіри й через те хотів пролізти в дворець. Настирливо він добивався свого» [411, с.37]); Артаксеркс змальований як маріонетка, ним маніпулюють спершу царедворець Аман (якому з легкістю вдалося отримати царську згоду на знищення всього народу), а згодом дружина, підбурювана Мордехаєм. Цариця Естер виглядає не як повноцінний, психологічно достовірний образ, а як фігура на сюжетній «шахівниці» – красива забавка для царя, маріонетка в руках дядька; лиш у фіналі їй додано дрібку підступності (аби остаточно знищити ворога, Естер віддається засліпленому пристрастю Аману, а згодом звинувачує його в звалтуванні). В. Поліщук ігнорує патріотичний пафос біблійної «Книги Естер», оминає увагою історію про знищення євреями ворогів і встановлення свята Пурім; його цікавить лише еротичний аспект взаємин Амана й Естер. Письменник свідомо десакралізує Біблію, сприймає її як збірку оповідок з єврейської історії (цей підхід послідовно культивуватиметься в радянському ідеологічному дискурсі).

Ще виразніше тенденція до еротизації біблійної оповіді виявилася в поемі **В. Поліщука «Онан»**. Уперше твір надруковано в збірці «Книга повстань: Поезії 1919-1921 рр.» (Харків: Всеукраїнське видавництво, 1922), згодом він увійшов до збірки «Вибухи сили» (1921). Чим зацікавив поета цей епізодичний персонаж П'ятикнижжя – другий син Юди, онук патріарха Якова? Найперше варто звернути увагу на назви збірок, у яких опубліковано поему: ці заголовки об'єднують мотив бунту, боротьби; за версією В. Поліщука, Онан також є бунтівником, котрий оскаржує закони соціуму й природи. Як



відомо з Біблії, після загибелі старшого сина Юди Іра він, за традицією Левірат, зобов'язаний узяти за дружину його вдову Фамар (Тамару). У книзі «Повторення закону» вказано: «5 Якщо брати живуть разом і один з них помер, не маючи сина, то дружина померлого не повинна виходити на сторону за чужого чоловіка, але дівер її повинен вийти до неї і взяти її собі за дружину, і жити з нею, – 6 і первісток, якого вона народить, залишиться з іменем брата його померлого, аби ім'я його не стерлося в Ізраїлі» (Втор. 25 : 5-10). Онан формально виконав цей припис, але «коли сходився з жінкою брата свого, то марнував насіння на землю, щоб не дати його своєму братові» (Бут. 38 : 9). За законами юдеїв він був злочинцем, адже зігнував звичаєве право, учинив гріх проти майбутнього.

Старозавітний Онан – бунтівник, який повстав проти звичаїв і був покараний Богом. Для В. Поліщука такий бунт виглядав надто мізерним, а сам біблійний герой – смішним (особливо, якщо порівнювати його з величними образами новітніх революціонерів); тож, аби піднести його на п'єдестал, надати статусу універсального культурного символу, письменник рішуче трансформує біблійний претекст, увиразнюючи вітаїстичну, еротичну домінанту. Це був відверто епатажний хід, типовий для ранньої творчості поета. Реакція критики не забарилася. 1921 р. М. Йогансен опублікував у «Жовтні» розгромну рецензію, у якій звинуватив В. Поліщука й Г. Михайличенка в не притаманному українській літературі, непотрібному новому пролетарському письменству еротизмі [див.: 219]. На його думку, поема В. Поліщука «має з себе уявляти протест людини “тогобічного” типу проти закону природи – інакше сказати, апофеозу – онанізму! Не казати про просто-таки дитинячу наївність основної думки, що онанізм є протестом свобідної волі проти сліпої природи (а не просто наслідком деяких соціальних протиріч буржуазного ладу – саме гетеризму для одного класу і примусового целібату для другого, – або в крайньому разі просто патологічним з'явищем), саме розроблення теми дає враження просто-таки ганебного змішування другого сортика ніцшеанства з революційністю» [211]. Через сім десятиліть М. Сулима заперечить безапеляційні висновки М. Йогансена, зауважуючи, що його рецензія «здається, не є плодом тривалих роздумів», й наголосить, що «критик не звернув уваги на важливу “Інтродукцію”, яка зводить твір Валер'яна Поліщука не до оспівування онанізму, а до роздумів про свободу вибору статевої поведінки» [545].

Композиція поеми «Онан» мозаїчно-асоціативна. В інтродукції В. Поліщук моделює жанрову сценку – суперечку Оксани й «пана Івана», типологічно споріднену з історією Ваньки й Катьки – персонажів поеми О. Блока «Дванадцять» (зближує твори увага до стихії люмпен-пролетаріату,

колерит міського «дна», підкреслено вульгаризована мовна стихія; наприклад, у В. Поліщука: «Ванька встав, / Зціпив нагана, – / Грудь одкрита, / Морда п’яна» [410, с.59]). Інтродукція, що не має формального зв’язку ні з історією Онана, ні з Біблією загалом, ілюструє модну тоді теорію «вільного кохання», що передбачала можливість вільного вибору жінкою партнерів («А я хочу хмелю, танців, бійки / Та щоночі хлопців з п’ять» [410, с.59]), невпорядковані статеві зв’язки як прояв первісного інстинкту розмноження («А там, як слизькі / Плазуни, тиснутись будуть / Несвідомі і безвольні, / Бо співає вічна кров, / А діла їх – заяложена рима / до слова: “любов”») [410, с.59]). Перший розділ має «ідеологічний» характер: поет переконає, що не лише декласованим елементам, а й людині розумній важко, а то й просто неможливо позбутися диктату плоті: «Людино розумна, / І ти не можеш увільнитись / Від пут нав’язливих кохання» [410, с.60]). Питання: «Невже ти вічно мусиш бути / Розтертим порохом у подиху вихристу стихії роду», – лише на перший погляд видається риторичним; титульний герой знаходить для себе вихід із вічної круговерті зачаття і народжень, однак у його правильності не може переконати навіть найближчих людей.

Ключовим прототекстом другого розділу є старозавітна книга «Буття», яка розповідає про патріарха Якова і його дванадцятьох синів (Рувима, Симеона, Леві, Юду, Іссахара, Завулону – від Лії; Йосифа, Веніяміна – від Рахилі; Дана й Нафталима – від служниці Білги, Гада й Ашера – від служниці Зілли). Одним із важливих сюжетів цього старозавітного циклу є історія про те, як брати продали в рабство батькового улюбленця Йосипа. До неї й апелює В. Поліщук, намагаючись змодельовати історію Онана, котру він (за біблійним звичаєм) виводить не від народження, а від згадки про батьківський гріх, що наклав відбиток на долі Іра, Онана й Шели. Як відомо з Біблії, Юда намагався відрадити братів від убивства Йосифа, однак зробив це не від доброти душевної, а від захланності («Порадив браттям так: / – “Що користі, як ми уб’ємо брата / І приймем кров його на себе? / Ні, краще продамо його купцям, / Щоб плями крові братньої / Нам наших руках не засохли, / Бо він є наша плоть”») [410, с.61]). Мотив злочину проти брата посилюється асоціативними перегуками (Юда Яковів – Юда Іскаріот, «двадцять сребренників» – тридцять срібняків як ціна за життя людини).

Йдучи за біблійним переданням, у третьому розділі В. Поліщук лаконічно повістує про віддалення Юди від братів, одруження з ханаанеянкою (у книзі Буття вона має ім’я Шуа), народження трьох синів, одруження й смерть найстаршого Іра (Ера). Усвідомлюючи власну провину, що призвела до смерті первістка (якого Бог «наділив безсилим, із виснаженим тілом, / Хоч би і за гріхи батьків»), Юда в будь-який спосіб намагається підтрима-

ти свій рід, однак наштовхується на спротив Онана, який не бажає «дітей плодити? / Та ще й на ворогів собі?». Ключовими для розуміння художньої концепції поеми є III і V розділи, побудовані за принципом агону – словесного змагання спершу з батьком, згодом – із братом. Якщо Онан-бунтівник прагне довести власну вищість, винятковість порівняно з іншими живими істотами, утягнутими в репродуктивний цикл («Нехтую людську я природу, – / Я вище неї став» [410, с.64]), то Шела, відкидаючи апологію онанізму, обстоює традиційні цінності, утілені в Біблії («Нам заповіт одвіку: плодитись, працювати / І наповняти землю» [410, с.66]).

За біблійним каноном, за переступ Бог покарав Онана смертю; у поемі В. Поліщука цей факт згаданий у коротенькому четвертому розділі, однак у фіналі поет залишає останнє слово за героєм: «О, дякую тобі, мій ясний світе, / Що я піщинкою не став у вихорі плодіння, / А сам отруйним ядом укусив стихію, / Зате і вільним став, як океан!» [410, с.68]. Спираючись на біблійний прототекст, В. Поліщук моделює новаторський, морально амбівалентний образ надлюдини – бунтаря, яка намагається стати над законами соціуму, природи, всесвіту.

Друга група біблійних «гіпертекстів» включає переспіви, а також твори «за мотивами» претексту. Особливий інтерес до серйозного полюсу трансформації біблійних претекстів окреслився в українській літературі в часи революції й громадянської війни. Так, у 1918 р. Д. Загул у збірці «З зелених гір» опублікував цикл «**На біблійні теми**», у якому були зібрані (як зазначалося в змісті) наслідування та переспіви зі Святого Письма, точніше – з «Піснє пісень Соломона», «Плачу Єремії» (9: 1 – 3), книги пророка Осії (р. 8) та «Еклезіаста». За висновком М. Зерова, переспіви з Біблії є найкращою частиною збірника, а «переклад “Еклезіаста”, не вважаючи на деякі хиби з боку мови, можна поставити поруч з кращими українськими переспівами Біблії, як переспіви Руданського або й Куліша. Вірш автора знаходить тут часами силу і виразність, набуває відповідного темі ритму» [191, с.212]<sup>10</sup>.

В. Антофійчук, розмірковуючи про специфіку рецепції біблійного матеріалу у творчості поета, слушно вказує: «Знання Біблії як шедевра світової культури в Д. Загула доповнювалося ще й тонкими релігійними переживаннями, тому кожен образ, сюжет чи мотив Старого й Нового завітів проходили через серце й душу митця-християнина, робили його поетичний твір надзвичайно емоційним і вражаючим за змістом» [12, с.45]. Літературознавець окремо акцентує увагу на двох епіграфіях до циклу «На біблійні теми»: перший взятий із сонета К. Бальмонта («Предо мной заветные

<sup>10</sup> Застосований М. Зеровим термін «переклад» видається некоректним, адже йдеться про класичні зразки переспівів.

страницы, / То Библия, святая книга книг. / Людьми забытый, сладостный родник, / Текущий близ покинутой страницы»), другий – із висловлювань Й.В. Гете («Из Библию омолодиться кожде нове покоління» [180, с.71]<sup>11</sup>), – які підкреслюють пошанівне ставлення письменника до претексту. Оскільки Загулові переспіви з «Екклезіаста» вже були об'єктом наукових студій [див., наприклад: 243], варто сконцентрувати увагу на художній рецепції «Пісні над піснями».

Як зазначає протоієрей Г. Фаст, усе розмаїття тлумачень «Пісні над піснями» так чи так зводиться до трьох концепцій: 1) буквального; 2) типологічного (прототипного); 3) алегоричного розуміння книги [593, с.41]. Після першого прочитання виникає враження, що вона не пов'язана з рештою біблійних текстів, має розважально-обрядовий характер, нагадує радше еротизовані тексти Давнього Сходу, аніж Святе Письмо. У ній відсутні прямі згадки про Бога, немає повчань, розповідей про життя святих і пророків, тож виникає спокуса сприймати цю книгу як зразок любовної лірики – гімн земній любові нареченого й нареченої, шлюбну пісню, яку виконують на весільному бенкеті. Одним із варіантів такої рецептивної моделі є «гіпотеза фрагментів» (Депке, Магнус, Павлюс та ін.). За версією цих дослідників, «Пісня над піснями» є збіркою різних східних весільних пісень без єдиного сюжету. Версія про авторство царя Соломона спростовується, книга втрачає божественний авторитет, розпадається на частини [593, с.64] (пропонуються різні варіанти такого поділу).

Адепти «прототипної гіпотези» (історичний напрям) доводять, що в цій біблійній книзі оспіване реальне кохання конкретних історичних осіб, котре можна сприймати як прообраз чогось іншого (таємничого, релігійного). У межах цієї теорії сформувалося два відгалуження. Перше – «гіпотеза драми» або «гіпотеза пастуха» (Евальд, Ботхер, Гітциг, Местер, Ренан, Кемпф, Штеєлін). За висновком Г. Фаста, «у їхніх уявленнях “Пісня над піснями” є сценічною драмою з таким змістом: дівчина любить пастуха зі своєї батьківщини (Ливану), але потрапляє в гарем царя Соломона. На ласки Соломона дівчина відповідає відмовою і згадує про свого пастуха, говорить про нього наяву й марить уві сні. Цар, втративши надію, вимушений відпустити її з гарему, вона повертається на батьківщину до свого коханого» [593, с.66]. Друге відгалуження має назву «гіпотеза прототипів» (Льюїс де Леон, Мецерус, Літгфорт, Бюссюе, Р. Довт, Хармар, Сальвадор, Гофман, Деліч, Регельсбах, Шлоттман, Коссович). Її прихильники стверджують, що в «Пісні над піснями» змальована історія кохання царя Соломона до Суламіти. За Г. Фастом, «оспівавши це кохання, Соломон оспівав

<sup>11</sup> У збірнику вибраних творів Д. Загула 1990 р. ці епіграфи зникли.

висоту й чистоту шлюбу. Але ця шлюбна пісня стала прообразом (типом) духовного шлюбу Ягве й Ізраїля, Христа й Церкви» [593, с.72]. На думку Деліча, «Пісня над піснями» є цінним священним твором з погляду: **1)** релігійно-морального – як зображення високої ідеї шлюбу; **2)** церковно-історичного – як зображення долі єврейського народу й церкви за часів Соломона; **3)** прототипного, адже шлюб є прототипом союзу Христа з церквою [593, с.72].

На противагу до цих двох рецептивних моделей, сформувалася *аллегорична теорія інтерпретації* (у її межах можна виокремити юдейський та християнський варіанти). У ранньому християнстві містично-аллегоричну модель інтерпретації започаткував Оріген, згодом її розвинули Григорій Ниський і Бернард Клервоський, завершеного вигляду вона набула в листах св. Івана й св. Терези Авільської. «Пісня над піснями» стала улюбленим твором містиків, «вінцем» Святого письма. В образі Молодого містики бачать Господа (Ягве) / Христа, Молодої – Ізраїль / Церкву / Богоматір або душу людини. Як підкреслює Д. Сисоєв, ця книга «повістує про велику любов між Богом і людьми. Треба пам'ятати, що не всі тлумачі Старого й Нового Завіту, православні, завжди розуміли її не в тому сенсі, у якому часто розуміють її звичайні люди. Існує навіть постанова V-го Вселенського собору, яка піддає анафемі тих, хто навчає, що “Пісня пісень” повістує про любов між чоловіком і жінкою» [550].

У циклі «На біблійні теми» Д. Загул умістив 16 поетичних переспівів із «Пісні над піснями». Кожен із них може сприйматися як завершений твір, однак разом вони становлять художню цілість, частини якої поєднані асоціативними й причинно-наслідковими зв'язками. Одразу варто зауважити, що український поет оминає містичні варіанти інтерпретації прототексту й тлумачить «Пісню над піснями» як історію кохання, його художня концепція ближча до «гіпотези фрагментів». Прикметно, що автор не дотримується послідовності викладу поетичного матеріалу в прототексті, навпаки, переспівуючи окремі його фрагменти, він розташовує їх, керуючись власною художньою логікою. Схематично це має такий вигляд: **2** (11-14)<sup>12</sup> – **8** (9-10) – **8** (1-4) – **4** (6-8) – **4** (12-15) – **4** (16-17) – **2** (1-4) – **7** (1-7) – **2** (8-10) – **5** (8) – **5** (2-7) – **1** (15-16) – **2** (4-7) – **1** (4-7) – **1** (1-4) – **1** (11-13). Як бачимо, опорними для поета були фрагменти 1-ої, 2-ої, 4-ої, 5-ої, 7-ої й 8-ої пісень (3-я й 6-а в переспівах проігноровані). В одинадцятьох переспівах Д. Загул не лише вказує на конкретний фрагмент прототексту, а й наводить епіграф (обсяги якого варіюються від 1 до 3 рядків). Жодного разу в цих метатекстах не згадане ім'я Соломона, зберігається й характерна для

<sup>12</sup> Цифрами позначені розділ і рядки в прототексті – біблійній «Пісні над піснями».

прототексту плутанина, коли коханий постає то як цар («лиш до тебе б'ється серце у *царя*»), «взьми нас у *царські* тереми з собою», «доки *цар* був на престолі»), то як пастух («де стадо *пасеш* ти»); ім'я Суламіти фігурує лише в одному переспіві. В інших «гіпертекстах» фігурують Він («мій коханий», «милий мій», «миленький», «любий мій», «возлюблений мій») і Вона («кохана моя», «дівчина моя», «голубка єдина»). Як і в прототексті, тут фігурує етично амбівалентний образ коханої – сестри.

У біблійній «Пісні над піснями» відсутня чітко прописана фабульна лінія, книга складається із низки емоційних пісенних «партій» дійових осіб – Нареченого, Нареченої і Хору (у прототексті особа мовця чітко зазначається), розташованих, як видається, хаотично, без чіткого плану. У метатексті Д. Загула дійовими особами є Він, Вона (епітети Наречений / Наречена зникли, завдяки цьому твір втрачає містично-алегоричний відтінок), «братік» (в одному переспіві) і «дівоньки» / сестрички (замість хору); мовні партії не відокремлені одна від одної, читач має самостійно розпізнати особу мовця. Намагаючись подолати позірну хаотичність прототексту, український поет вибудовує таку послідовність поетичних переспівів, яка окреслює чіткішу сюжетну лінію, пов'язану із розгортанням любовного почуття. У першій поезії змальований світлий вітаїстичний весняний пейзаж («Вже давно перестали морози. / Прошуміли холодні дощі. / *Розцвіли*сь виноградні лози. / Зеленіють в садочку кущі», «Смоківниця листки розпустила. / Вкрили землю *квітки* запашні... / *Чарівниця-весна* наступила. / По гаях залунали пісні» [180, с.75]); поетичний паралелізм «настання весни» / «зародження любовних почуттів» – один із традиційних мотивів світового письменства. На тлі квітучої розкішної природи закоханий прохає дівчину вийти на побачення («Встань та вийди в садочок, прекрасна. / Я тебе на розмовоньку жду»). Другий переспів апелює до фінальних рядків прототексту: «Говорив про мене братік: / – В нас *сестричка* ще *маленька*. / *Ще* не має *груденяток*. / Хоч і гарна та дурненька» [180, с.76]. Не зважаючи на те, що рідні вважають героїню надто юною для кохання й сватання, сама дівчина заявляє: «Я стіна, і в мене груди, / Мов твердині на Лівані. / Мною тішитися буде / Мій миленький, мій коханий» [180, с.76].

У третьому поетичному переспіві з'являється мотив перешкод у стосунках закоханих («мене не судили би люди», «Не сварила би *ненька* рідненька, / І не сердились *браття* мої»), тому героїня нарікає: «О, чому ти не братік мені?» У платонічні почуття юної дівчини поволі вплітаються чуттєві нотки («Я тебе цілувала би всюди», «Ти мене обнімав, цілував би»). У четвертій поезії герой призначає коханий побачення («Приходь на високу гору мировую»). Символіка п'ятої пісні («зачарований сад», «на криниці

печать», «джерело / Під печаттю лежить») недвозначно натякає на цнотливість коханої. Шоста пісня є відповіддю на заклик коханого, дівчина запрошує його в садок (символічно це може прочитуватися як натяк на можливу близькість). Сьома пісня – як і відповідний фрагмент прототексту – взаємне оспівування краси коханого / коханої (застосовується прийом порівняння зовнішності з явищами природи). Восьма: закоханий оспівує красу Суламіт. Вишукані компліменти розбурхують почуття дівчини, у дев'ятій пісні вона зізнається подругам: «Я хвора з кохання палкого» [180, с.82]. У десятому переспіві, застосовуючи прийом гіперболізації, вона оспівує винятковість свого обранця: «Десять тисяч у нас красунів молодих. / А гарніших від нього немає»; портретна характеристика вибудовується традиційно – завдяки порівнянням із різнорідними природними реаліями (тут фігурують сонце, ворон, голубоньки, троянди, лілеї, самоцвіти, слонова кістка, кедр).

У пісні одинадцятій коханий приходить до дівчини, однак вона спершу відмовляє йому («Я хитон свій новенький зложила; / Як же знову його надягать? / Свої ноги під вечір обмила, / А прийдеться на землю ставать» [180, с.84]; новий хитон, обмиті ноги також виразно корелюють із символікою чистоти, незайманості), а коли наважується відчинити – виявляється, що коханий зник. Пошуки його завершуються тим, що дівчину спіткали нічні сторожі, «побили мене, поранили, / Покривало з головки зняли» [180, с.84] (зняте покривало – ще одна символічна еротична деталь). У дванадцятій пісні змальована зустріч закоханих у долині; символіка зеленого ложа, постелі («Пахучії трави нам постіль послали») прозоро натякає на близькість. Наступна поезія увиразнює зміни в стосунках закоханих: «Ми у купці в світлиці кохання, / Його стяг наді мною – любов» [180, с.85]. У трьох завершальних переспівах закохані міняються ролями: тепер уже дівчина шукає коханого («Скажи мені, любий мій, де ти блукаєш?» [180, с.87]), випрошує його ласку: «Цілуй мене, милий, в устоська червоні, / Я пестоців ждала давно» [180, с.87]. У прототексті біблійзнавці зауважили згадку про гарем царя Соломона, зберігся цей мотив і в метатексті: визнаючи, що коханий надзвичайно привабливий для жіноцтва («Не дивно, що вірно, не дивно, що щиро / *Кохують дівчата тебе*»), вона благає: «Візьми нас у царські тереми з собою. / До пишних покоїв своїх. / Щоб нам любоватись твоєю красою. / Зазнати солодких утіх» [180, с.87] (займенники «нас», «нам» можуть сприйматися як натяк на полігамію). Фінальна поезія циклу містить мотив туги за коханим: «Доки цар був на престолі, / Мої нарди пахли, / А відколи він на полі – / *Квітоньки зачахли*» [180, с.88].

Порівняння метатексту з прототекстом засвідчує ще одну характерну тенденцію в гіперінтертекстуальній стратегії Д. Загула: зловживаючи пестливою лексикою, поет витворює пафос надмірної сентиментальної солодкавості, якого в Біблії немає; якщо в змалюванні коханої це виглядає природніше, то розповідь про коханого («Наче *сонечко*, в його ясна голова, / А ті кучері чорні, як ворон; / *Оченьатка* його – то *голубоньки* два. / Що кохаю, признатись не сором. / Ароматний квітник – його *личко* мені, / І троянди на нім розквітають. / А *устонька* його – *пелюсточки* лілей. / Що росу запашну видихають») [180, с.82]) через надмір демінутивів викликають неоднозначне враження, нівелюючи маскуліну природу обранця. Отже, як бачимо, Д. Загул завдяки зміні позиціонування окремих фрагментів прототексту досягає ефекту цілісної художньої структури, вибудовує ліричний сюжет, заснований на розвитку любовних почуттів (від зародження до натяків на їхнє поступове згасання). Матеріали цього циклу органічно вплітаються в загальну концепцію збірки «З зелених гір», доповнюючи оригінальні інтимні поезії автора, зібрані в розділі «Лірика П». Як бачимо, Д. Загул (як і В. Поліщук), опрацьовуючи прототекст, вдається до акцентування еротичних мотивів, ігнорує релігійний контекст Біблії.

Десакралізація біблійних образів і мотивів в українському письменстві 1920-х років виявляється через навмисне «приземлення», пародіювання, травестування прототексту, а також через підкреслену його ідеологізацію. Характерним прикладом втілення зазначеної тенденції є творче опрацювання **В. Поліщуком** старовинної колядки «**Нова радість стала**»<sup>13</sup>. У першій строфі трансформації прототексту незначні: перші два рядки зберігають автентичний вигляд, у третьому зникає концепт «вертеп», а «звізда ясна» перетворюється на «зорю ясну п'ятикутну», що є символом народження нового світу. Друга й третя строфи прототексту (із виразним різдвяним колоритом) вилучені, останні дві строфи зазнали посутньої трансформації з акцентуванням ідеологічних мотивів – падіння старого світу («Упали вівтарі, / Покотилися царі»); концепт «царі» в метатексті корелює із прототекстовим: «Ой Ти, Царю, Царю, / Небесний Владарю»); глорифікація повстанців («Слава люду робочому (...) чабанам, шахтарям!»). Обов'язковим атрибутом прототексту є віншування господаря, господині, їхньої родини і всієї України; В. Поліщук, згадуючи господаря й господиню, акцентує увагу на концепті «нова родина» – мікроспільноті зі зміщеними соціальними ролями: якщо в традиційній сім'ї центром є батько (до нього колядники звертаються насамперед), то у В. Поліщука осередям родини стають діти – май-

<sup>13</sup> У цьому розділі беремо до уваги не лише біблійні тексти, а й твори, так чи так пов'язані з релігійною традицією (молитви, канти, колядки тощо).



бутні борці, будівничі соціалізму («Хай щасливо виростають, / Щоб дуків побити» [цит. за: 300]). Як бачимо, поет загалом зберігає структуру, ритмомелодіку, образну систему оригінального тексту; визначальним у його гіперінтертекстуальній стратегії є десакралізація, втілена через образи розгромлених вівтарів, скинутих царів, нащадків пролетарів, які продовжать започатковану батьками справу .

Приєм обігрування / «перелицювання» старозавітного мотиву творення світу в українській літературі 1920-х років найвизрашніше репрезентують триптих **П. Тичини «Сотворіння світу»** й усмішка Остапа Вишні «Походження світу». Цикл П. Тичини датується 1918 р., уперше опублікований у збірці «Плуг» (1920). Можливо, його поява зумовлена була не так спробою ревізії біблійного канону, як відгуком на реалії революції й громадянської війни, коли в муках творився новий світ. Складається цикл із трьох творів, що описують перший, другий і передостанній день сотворення світу. У «Сосяшних кларнетах» П. Тичина виразно задекларував власні філософські погляди на музику як рушійну силу Всесвіту. У першій поезії циклу, що змальовує день перший – постання скель та океану, поет відкидає деміургійну функцію Бога, заявляючи: «Спервовіку не було нічого – тільки *сила, рух!* / Спервовіку замість бога *огняні крила*, / а над усім *дух...*» [558, с.102]. Його версія деміургійного міфу зберігає ідеалістичні параметри. Семантика другого дня в цьому міфі пов'язана з виготовленням першого знаряддя праці – плуга й появою деміурга – Адама, змального як перший коваль, прабатько новітніх пролетарів. Частина третя («Пустили бідних на поталу займанщині і капіталу») у П. Тичини ілюструє не початок, а кінець біблійної історії – апокаліпсис, день гніву, утілений у повстанні бідноти. Новим деміургом оголошена робітнича маса, яка творить ідеальну суспільну формацію на уламках старої патріархальної цивілізації. Ця поезія позиціонується як день переостанній – переддень «нового світу», збудованого на засадах свободи, справедливості, братерства (на ці гасла натякає згадка про «Марсельезу», що увиразнює звукову партитуру метатексту П. Тичини).

**Пародіювання, травестування.** Особливістю українського письменства 1920-х років було те, що сакральні тексти трансформувалися чи стилізувалися здебільшого без застосування ігрового чи сатиричного елемента (з акцентуванням ідеологічних конотацій). Прикладом сатирично-ігрової трансформації Біблії можна вважати усмішки **Остапа Вишні «Походження світу»** (1923) й **«Страшний суд»** (1922). Заголовок першого твору переносить центр уваги читачів від персоналістичного «творення» на безособове «походження» світу. Гуморист кваліфікує його як «наукову працю.

Власне, науково-популярну», іронічно натякаючи, що її «науковість» така ж серйозна, як і відповідний фрагмент книги «Буття». Якщо П. Тичина за ключову трансформаційну стратегію обрав переписування прототексту, то Остап Вишня вдається до травестування. Він переказує біблійні події наближено до першоджерела, навмисне вкраплюючи іронічні чи сатиричні коментарі, умонтовуючи в художній світ деталі сучасного побуту. Аби продемонструвати це, можна порівняти перші рядки біблійної книги «Буття» («1. На початку сотворив Бог небо й землю. 2 Земля ж була пуста й порожня та й темрява була над безоднею, а дух Божий ширяв над водами») з початком гуморески: «Раніш на землі не було нічого. Власне, не “на землі” не було нічого, а взагалі ніде не було нічого... І землі не було. Порожньо скрізь було...» [76, с.86]. Моделюючи образ оповідача – селянина, який скептично ставиться до сакральної історії, гуморист насичує його мовлення елементами просторіччя («остогидло», «гаркне», «попер спориш», «води сила», «юринда», «ділов»), фольклорними пареміями й елементами радянської «новомови», наприклад: «І, ти, лиха година!», «Тож-бо то й є!», «І, ти, бий тебе сила божа!», «Ну, ні вийти тобі нікуди, ні виїхати» [76, с.87]; «Ну, тепер справа на всі сто відсотків піде» [76, с.87]. Господь також змальований в усмішці то як звичайний селянин (вибудовується аналогія з давнім українським бурлеском і травестією: у нього болять крила, він також потребує житла: «Треба, – говорить, – квартиру собі шукать!.. А де її найдеш? Угні тоді не було...» [76, с.87]), то як священник («Полетів тоді бог на небо, сів (хоч і сідати було ні на чому), погладив бороду» [76, с.87], «Хто ж мені свічки ліпитиме? Хто ж мені молебні правитиме?» [76, с.88]) чи генерал («Ану, – говорить, – земля – праворуч, а вода – ліворуч!» [76, с.87], «Здравія желяю, ваше превосходительство!» [76, с.88]). Акт творення людини описаний у зниженій тональності: «А потім ухопив шмат глини, *плюнув, замисив, зліпив чоловіка, дунув* на нього... Чхнула перша людина та зразу: “Слава в вишніх богу!”» [76, с.88].

Лейтмотивом усмішки є постійне нагадування про те, що від початку часів на землі нічого не було, тільки «бог... Сам господь Саваоф... Де він був – невідомо... Але був... Був він ніде... Тоді не було нічого, а на цьому нічого сидів бог... Літав... Де літав – невідомо... Бо тоді повітря не було... Але літав, бо на те він бог... А раз він бог, значить, він міг літати, хоч і ніде було літати...» [76, с.86]. Наратору (як прихильнику матеріалістичного світогляду) видається нісенітницею, що Господь Саваоф творить небо й землю, рослини й тварин із нічого, тож він постійно перериває повісткування уточнювальними, саркастичними коментарями, що надають деміургічному міфу абсурдних прикмет. Більшість речень в усмішці закінчується три-

крапкою, що створює ефект дискретності оповіді; послідовність і логіка викладу також порушуються – за першим днем творення йде четвертий, шостий. Остап Вишня часто застосовує ампліфікації й тавтології (для прикладу, «Почали дуби, ясенки, берези рости... Ростуть, і ростуть, і ростуть. І досі ростуть... І сонця нема, а вони ростуть...» [76, с.87]), згадує фольклорні тексти («Хвилин через п'ять як вдарила риба, як затьохкав курський соловей, “Закувала та сива зозуля”, “Ой сів пугач на могилі”, “Летить галка через балку, “Кряче ворон”... Одне слово, риба й птиця пішла...» [76, с.88]). Як бачимо, у цьому творі гуморист застосовує дві стратегії – травестування біблійного прототексту й стилізацію оповіді під простонародну мовну стихію.

Як зазначалося в попередньому підрозділі, на початку 1920-х років у суспільній свідомості українців помітно активізувалося зацікавлення апокаліптичними візіями. Своє бачення цих мотивів **Остап Вишня** продемонстрував в усмішці «**Страшний суд**». Змодельована вона (як і перший твір) із застосуванням прийомів травестування, в оптиці народного світогляду: «І ревонули сурми архангельські... Розверзлися небеса... Репнула земля й покололася... Порозкривалися могили... Попідскакували кісточки одна до одної, взялися цупко м'ясом, позв'язувалися... Дунуло душами... Хутенько вскакують душі в тіла відповідні. Схоплюється народ православний і підтюпцем біжить, по дорозі застібаючись... На суд страшний поспішає люд божий, мужеський і женський, старий і молодий, бородатий і голений, зело грішний і світлоправедний, і так собі середній, угодовець, що одної неділі до автокефальної, а другої до православної...» [76, с.55]. Під пером гумориста Саваоф постає спершу як грізний начальник, авторитарний суддя, свідомий своєї влади («Слухай мою команду. Которі вівці – праворуч, которі кози – ліво-о-оруч!» [76, с.55]), однак у фіналі, заплутавшись у каверзах російських православних ієрархів, він демонструє власну безпорадність і виганяє їх назад на землю. Святий Георгій перетворюється на комічного Юрка Побідоносця, котрий звертається до Господа як рядовий до командира («Дозвольте доложити», «начветсанупр хлівів твоїх, господи»). Поведінка владики Тихона, який доводить, що він – «вівця кротка», а не цап, типологічно нагадує середньовічну міську поезію (фаблію «Про віллана, який тяжбою здобув рай»). Однак якщо вілланові вдалося довести, що він жив гідно й тому може претендувати на місце в раю, то Тихін заслуговує лише на осуд і ганьбу. У характеристиках таких церковних ієрархів прочитуються паралелі з давньоукраїнськими полемічними трактатами. Для прикладу, коли автор, змальовуючи підступність церковників, увиразнює картину зоморфними порівняннями («На підставі довгих спостережень виявилось:

поводженням – лиси, характером – вовки, тілом – кнури, плодючістю – кролі, голосом – канарейки. Найбільше скидаються на ієрархів православної російської церкви. Батько – Распутін, мати – лисогорська відьма. Годуються рибою. Сибірка не бере» [76, с.56]), у його словах вчувається відлуння полемічного трактату М. Смотрицького «Тренос»: «Ні мудрість, ні освіта, ані здатність красномовства про посвячення і пастирство ваше не свідчать. Усі ви єсте корчмарі й купці, в звичаях – домосиди, в розмовах – неуки, в ходінні – лиси облудні, а в одінні – вовки драпіжні» [528]. Як і в першому метатексті, комічний ефект виникає завдяки інтеграції в діалоги біблійних персонажів елементів тогочасного бюрократичного мовлення: «І змовкли сурми. Встав грізний Саваоф: – Чи всі зібралися? Домкомам перевірити за особистою відповідальністю» [76, с.55]. Очевидне прагнення гумориста не так заперечити існування Бога, як, демонструючи його безсилля, виставити на посміховисько, адже смішне не може сприйматися як сакральне.

Як зазначала Н. Віннікова, пародіювання Біблії (ширше – канонічних релігійних текстів) в українському письменстві є поширеною практикою. Для прикладу, у давній літературі особливою популярністю користувалися спародійовані колядки й щедрівки «Нова радість», «Бог предвічний народився» тощо. Дослідниця наголошує: «На противагу релігійному змісту цих фольклорних жанрів, пародійні тексти часто будувались на соціальних мотивах, алегоричних образах, засадах притчі або байки з метою висміювання господаря, його скупості, а також самої події, явища, описаного в колядці або щедрівці. Зазвичай пародійні колядки та щедрівки не виконували на загал, вони слугували лише для розважання. Чимало спародійовано духовних церковно-релігійних творів (“Вірую”, “Отче наш”, “Святий боже, Святий кріпкий”) – християнських церковних відправ, гласів, акафістів, молитов тощо. Стихія народного гумору, форми народного поетичного мислення, стикаючись із літературою церковною, яка нав’язувалась офіційно, викликала певну реакцію, що вилилась у пародійну творчість» [83, с.13].

За аналогією зі згаданими давніми текстами можна розглядати й «**Молитву Єрусаліма**» Антоші Ко<sup>14</sup>. В епіграфі пародист наводить газетну інформацію про те, що «в деяких районах Одеської округи розповсюджується “Молитва Єрусаліма”, у якій віщується про “швидке появлення Ісуса, після чого все буде краще” (3 газети)» [15, 6]. Бурлескна стихія оприявнилася вже в заспівних рядках: «В ім’я Отця і Сина і Святого Духа! / Мобілізуймо ми свої уста і вуха / І восхвалімо божі сили днес! / Ісус Христос грядеть до нас з небес!». Письменник активно застосовує традиційні прийоми травестування:

<sup>14</sup> Справжнє ім’я Анатолія Гака – Іван Антипенко.

– поєднання високої (запозиченої з відповідних сакральних текстів: «рай», «возглаголять», «недоріки», «питія») і низької лексики, просторіччя («Ісус Христос на землю спустить свої ноги» – замість зійде з небес, «по смітниках, де квітнуть какиші»);

– в описах прийдешнього благоденства пародист активно апелює до фольклорних (казкових) концептів («Потечуть з Афон-гори *молочні ріки*», «Моря, озера, затоки й окіяни / Стоятимуть в ті дні повнісінькі сметани, / На березі ж, неначе камінці, / Лежатимуть вареники й млинці», «На бликоті родитимуть книші»), що підкреслює цілковиту нереальність обіцяного;

– моделювання побутових ситуацій, що різко контрастують із сакральною символікою, проте точно відображають систему життєвих пріоритетів «народонаселення»: «Замість дощу ітима самогонна злива, / Й закускою бог не зобидить нас – / Сипне з небес кілочками ковбас»;

– пародіюються народницькі кліше, ефектним засобом комізму стає різкий контраст, поєднання непеєднуваного, абсурд: «Мов солов'ї, в садках вишневих, на калині / Щовечора співатимуть поросні свині, / А над садками, наче кажани, / Літатимуть крилаті кабани», «Коти, тхори, кролі, вовки, ведмеді й зайці / Замість курей нестимуть трьохпудові яйця, / А мухи, – нині нечисть отака, – / Даватимуть по літру молока»).

Прикладом бурлескно-травестійної стратегії опрацювання християнських текстів є також віршований памфлет В. Еллана «Ультиматум богів», про який ішлося в другому розділі.

**Стилізація. Гібридні форми.** Зважаючи на популярність Біблії у свідомості найширших мас населення, радянська влада (як колись християнство в боротьбі з язичництвом) вирішила не викорінювати її, а застосовувати в новому «амплуа» для реалізації чітко визначених ідейних завдань. Наприклад, відомо, що «у перші пореволюційні роки Є. Вахтангов закликав інсценізувати Біблію, сподіваючись, що її загальна популярність у масового читача суттєво посилить агітаційний вплив» [13, с.31]. Українські письменники на піку агітаційного буму також незрідка апелюють до Біблії чи інших релігійних богослужбових текстів. Скажімо, **М. Хвильовий** у поемі «**В електричний вік**» моделює новітню молитву, що постала на ґрунті традиційного «Отчешашу»: «І молився я: / *Отче наш* – електричної системи / віку! / На твоїх крицевих віях / запекався майбуття сльоза. / Твоя напруженість воліє / на патлах буйних днів / провести лабіринти смаку. / *Да святиться* – / *твоє ім'я* / *Да буде твоя непохитна воля* / там – / на землі, / як тут – / в заводі. / І глузували над святим святих, / і в сміх / підмішували кал» [619, с.81]. У скороченому вигляді фігурує вона і в оповіданні «**Юрко**»: «*Отче наш*, електричної системи віку, *да буде твоя непохитна*

воля там – на землі, як тут – у заводі» [619, с.171]. Звісно, цей текст не передбачає утилітарного застосування, письменник лише бавиться з претекстом, переписуючи його з урахуванням новочасних реалій. Маркерами інтертекстуального поля стають релігійні концепти й паремії, на кшталт: «Во ім'я ваших – / Отця, і Сина, і Святого Духа», «слухай, чоловіче: / да не будуть тобі бозі друзі», «Бризки мозку під мечами / перетворю в вино й желе», «потечуть / часів Адама ріки», «не повернеться Мойсей у Єгипет» тощо. Застосування біблійного коду надає зображеній картині універсальних вимірів.

Художня рецепція Біблії передбачає не лише переписування / імітацію прототексту, вищим її ступенем є творення на основі «гіпотексту» модерних релігійно-революційних концепцій, у яких вихідний матеріал зазнає семантичних трансформацій. Як слушно розмірковує В. Антофійчук, «письменники різних країн і епох нерідко використовували Біблію як загальновідомий зразок для створення стилізованих обробок, що мали актуальну для їх часу політико-ідеологічну спрямованість. Такий, наприклад, “Закон Божий (Книга буття українського народу)” М. Костомарова (1845-1846), де осмислено події драматичної історії українського народу, проголошується ідея його національного і духовного відродження» [13, с.10].

Упродовж 1920-х років українські письменники неодноразово зверталися до новозавітних образів і мотивів. Скажімо, Л. Чернов в автобіографії занотував: «Там, у кімнаті, де замерзала вода, я написав поему, яку не посоромився б надрукувати й тепер – “*П'яте Євангеліє*”, написав цілу низку віршів і остаточно обробив написані навесні поеми плодючості й материнства – “Людина в цвіту” і “Наталя Кавренко”» [645, с.453]. До цієї групи належить і книжка П. Бергло<sup>15</sup> «**Євангелія Часу**» («*La Evangelio de la Nogo*»), з якою тогочасний український читач міг ознайомитися завдяки **С. Пилипенку**. Уперше «Євангелія Часу» вийшла друком 1923 р. в харківському видавництві «Шлях освіти». На обкладинці було зазначено: «За Подем Бергло з есперантської мови». Отже, це не переклад, а лише твір «за мотивами» прототексту. Найвиразніше відмінності прототексту П. Бергло й метатексту С. Пилипенка виявляються на рівні композиції й ідеологічної концепції.

Трактат французького анархіста складається з 10 розділів, кожен рядок тут пронумерований (як у класичних біблійних текстах), ефект композицій-

<sup>15</sup> Поль Бергло (1880-1910) був відомий серед есперантистів та анархістів також як Марцело Верема. Студював у Парижі медицину. Аби уникнути служби в армії втік до Південної Америки, тут опанував фах друкаря, у Ріо-де-Жанейро викладав французьку й есперанто в Академії Berlitz (бразильському відділенні цієї міжнародної мовної школи), певний час очолював філію в Петрополісі.

ної симетрії виникає завдяки тому, що в кожному розділі маємо по 33 рядки. Для порівняння: Пилипенків метатекст також поділений на 10 розділів<sup>16</sup>, однак їхній осяг різний: **1** – 49, **2** – 54, **3** – 65, **4** – 73, **5** – 44, **6** – 44, **7** – 77, **8** – 57, **9** – 51, **10** – 48. Як зазначає Д. Мокренцов, «“Євангелія часу” є прикладом намагання концептуалізувати цілісний художній текст, побудований на *транспонуванні в інший часопростір* (Є. Мелетинський) узагальненого архетипу християнського пророка-предтечі» [349, с.129]. Як можна переконатися, український письменник розширив прототекст, зробив його доступнішим для неписьменних селян, змінив окремі ідейні акценти (пророцтво про «час Анархії» змінене на провіщення «Комуни»). Можна погодитися і з висновком дослідника про те, що С. Пилипенкові «імпонували не так анархістські ідеї, висловлені у повісті Бергло, як євангельська форма кодування послання» [349, с.130]. Книжку П. Бергло можна вважати текстом-інтерпретантою, істинним прототекстом у цій ситуації залишається «Чотириєвангеліє». Зважаючи на це, порівняймо метатекст із первинним прототекстом на концептуальному й формальному рівнях, з’ясувати, який інтертекстуальний «артефакт» С. Пилипенко запропонував українському реципієнтові.

Авторське надзавдання чітко задеклароване в підзаголовку: «*Способом євангельським*»<sup>17</sup> не про євангельські речі хочемо ми оповісти в оцій книжці. Ніколи не було цього ніколи не буде. А разом із тим подібне багато років було ще довгий час буде, аж доки трудящі голосно скажуть по всьому світу: “Час розплати настав”. Слухайте ж нашу *повідь*, що зветься: євангелія часу» [398, с.272]. З інтертекстуального погляду, ключовим у цій «ремарці» є позначене курсивом словосполучення «способом євангельським», що вказує на пряму формальну залежність метатексту від прототексту. У чому ж виявилася ця подібність? Головний герой (спершу він позначається в тексті як Чоловік, згодом – як Прийдешній: «Він казав: “Моє ім’я – Прийдешній, моя батьківщина – Земля» [399, с.6]<sup>18</sup>) формально позиціонується як Предтеча. Він проповідує по селах і містах словами, майже ідентичними з євангельськими: «Я не той, що призначає час, але той, що провіщає Час Прийдешній. 3. Той, що призначить Час, *прийде після мене, він більший і дужчий від мене*» [399, с.3]. Властивим месією проголошений Пролетаріат, однак фактично Прийдешній виконує сюжетну роль не Івана Хрестителя (у сьомому розділі його звинувачують у тому, що він хоче «бути новим

<sup>16</sup> Порівняно з канонічними Євангеліями, тексти П. Бергло й С. Пилипенка значно лаконічніші; порівняймо: Євангелія від Матвія структуроване у 28 розділів, Євангелія від Марка – 16, Євангелія від Луки – 24, Євангелія від Івана – 21.

<sup>17</sup> Отже, йдеться про стилізацію біблійного прототексту.

<sup>18</sup> Далі цитую книжку за першодруком.

Іоаном, пророком, що передійшов Христові, Будді, Брамі чи Магометові» [399, с.31]), а самого Ісуса Христа. Навколо нього постійно купчать-ся люди (селяни, робітники), утім, він ще не має постійних апостолів, які понесуть його вчення далі. Описуючи історичну місію Пролетаріату («7. Він прийде не для того, щоб базікати про гарні бажання і мрії, але кров і вогонь будуть на його шляху. 8. Бо він уб'є неплідну худобу і негодяше збіжжя кине в огонь. 9. Бо він зітре на порох усе, що стоятиме йому на перешкоді, й зламає роги тому, хто піде наперекір. 10. І багато справ тоді зміниться, і перші стануть поруч останніх, і не буде останніх, бо всі порівняються» [399, с.3]), письменник дублює слова Христа.

11-18 рядки I-го розділу є модернізовано-ідеологізованим варіантом новозавітних «Заповідей блаженства». За висновком В. Антофійчука, українські письменники найчастіше моделюють «осучаснені варіанти Нагірної проповіді, які відображали інше розуміння євангельських постулатів з точки зору уяви іншої культурно-історичної дійсності» [13, с.27-28]. Упродовж революції й постреволуційного періоду інтерес до таких трансформацій / імітацій біблійного матеріалу зріс. За версією С. Пилипенка, блаженними є «біднота, бо вона не має чого втратити, але має все одержати», «служники, бо вони пізнають насолоду вільної праці», «голодні, бо вони матимуть що їсти» (фактичне дублювання прототексту), «ті, що плачуть нині, бо вони матимуть тоді з чого радіти» (варіація прототексту), «пригноблені, бо вони розігнуть спину, і відпочинуть їхні стомлені руки», «німі й сліпі від визиску, бо вони заговорять і побачать себе врівні з усіма» [399, с.3-4]. У Євангелії від Луки (розд. 6) заповіді блаженства продовжуються пророкуванням про гірку долю грішників: «24 Горе ж вам, багатим, бо ви одержали втіху вашу. 25 Горе вам, що ситі нині, бо будете голодувати. Горе вам, що смієтеся нині, бо будете ридати й сумувати. 26 Горе вам, коли про вас усі люди будуть добре говорити. Так само бо з ложними пророками поводитися батьки їхні» (Лук. 6: 24-26).

У Євангелії від Матвія ці тексти дистанційовані (провіщення про покарання грішників перенесене в 23 розділ: «13 Горе вам, книжники та фарисеї, лицеміри, що людям замикаєте Царство Небесне! Самі не входите й не дозволяєте ввійти тим, які бажали б увійти. 14-15. Горе вам, книжники та фарисеї, лицеміри, що проходите море й землю, щоб придбати одного новонаверненого, і коли знайдете, то робите його гідним пекла, подвійно від вас гіршим. 16 Горе вам, сліпі проводирі, що кажете: Хто клянеться храмом, то це нічого; а хто клянеться золотом храму, той винуватий. 17 Нерозумні і сліпі!»). За прикладом євангеліста Луки цей прийом застосовує й С. Пилипенко: «Горе тим, що не будуть готові на той Час, бо вони стог-



натимуть: “Скінчено! Скінчено!”», «Горе багатим, бо вони все втратять і ридатимуть: “Де багатство моє?”», «Горе тим, хто звук наказувати, бо ніхто їм не коритиметься», «Горе тим, хто звук розкошувати зайвиною, бо нічого не матимуть, крім найпотрібнішого», «Горе тим, хто нині сміється й жирує, бо вони матимуть з чого журитися й плакати» [399, с.4].

Христос у Євангеліях неодноразово провіщає наближення Царства Небесного – за аналогією з прототекстом С. Пилипенко сповіщає про наближення Часу, тобто революції, яка захитає підвалини старого ладу. 29 – 49-й рядки I розділу містять лаконічний виклад головних принципів нового світоустрою (за аналогією з Нагірною проповіддю). На сторінках «Євангелія Часу» постійно фігурують біблійні цитати й алюзії: «Істинно-бо кажу вам: легше верблюдові пройти крізь голочні вуха, ніж тому, хто має власність, увійти в царство Часу» [399, с.5], «32. Бо кожний, хто шукає власного щастя, втрачає його, і хто його віддає – буває багатий» [399, с.5], «I сказав Прийдешній: “Миша має свою нору й гайвороння свої кубла, але людина не знає, де може лягти відпочити”» [399, с.18]; «Колективне життя це єдиний наш учитель, – його слухайте. 5. I хто має вуха, той чує, як говорить маса, і з того голосу навчається, що йому робити» [399, с.28]. Христос у Євангеліях навчав люд притчами, так само Прийдешній у С. Пилипенка вдається до притчової форми; до цієї групи інтертекстом належать притчі про спільний казан (2 розд.), про виноградаря (3 розд., не плутати з біблійною притчею про виноградаря), про кладовище (3 розд.), про двох братів (розд. 5), про старого провозвісника Часу (розд. 8) тощо. У Євангеліях книжники й фарисеї повсякчас намагалися спіймати Христа на слові, у метатексті С. Пилипенка попи й державні мужі також постійно провокують Прийдешнього двозначними запитаннями, однак, не досягнувши бажаного, лютують і шукають засобів покарати бунтівника. Христос творив чудеса, що мали спонукати юдеїв увірувати в Нього; у «повіді» С. Пилипенка Прийдешній говорить так, що «сліпі прозрять, глухі почують і німим розверзуться вуста» [399, с.38]. Головним гаслом Прийдешнього є «Майбутнє Суспільство», його він описує притчами, так само як Христос описував Царство Боже: «Майбутнє Суспільство подібне оцій духовитій квітці, що виросла на цій плодючій землі», «Майбутнє Суспільство подібне до курчат в яєчній шкарлущі – курча мусить силою зламати її, бо без цього не вийде з неї» [399, с.44].

У десятому (останньому) розділі Прийдешній (як і Син Божий у Євангелії) пророкує наближення смертної години; Юда зрадив Христа – так само Прийдешнього видав один зі слухачів; як і Христос, Прийдешній на суді мовчав, нічого не просив і ні в чому не виправдовувався; його так само

було засуджено на смерть, однак він свідомий своєї місії, тому не відчуває жодного страху перед смертю. Загалом «Євангелія Часу» С. Пилипенка є дуже показовим прикладом, як можна перетворити Євангеліє на банальну агітку, що декларує ключові тези пролетарської ідеології.

У творчості **В. Поліщука** гіперінтертекстуальні вправи з євангельськими концептами розкидані в різних текстах – художніх і критичних. Якщо зібрати їх разом, вимальовується модерний (протилежний до євангельського) варіант ідеологічної надінтерпретації, ключовими тезами якого є: «“Слава в вишніх Сонцю, а на землі – Ми”». Це наше гасло. Нова релігія наша... Вона – Рух, Криця, Червоність, Колектив у гармонії з індивідумом» (стаття «Новітній напрям») [410, с.187]; «Не Христове: “Блаженні нищії духом...” Наше: “Горе тим, хто нищий духом, бо їх вимете ураган з хиж, що палають...” Блаженні ті, в чийому серці полум’я» [410, с.188]; «Питаю вас: яка ріжниця, що ви ходите в подертому пальті, а вона – в каракулі, що ви їли картоплю, а вона – індичку? Ви ситі від картоплі так само, як вона від індички, а пальто вас гріє так само, як і її каракуль. Істинно вам кажу: хто має каракуль – у нього знімуть, хто має подерте пальто – то й не подивляться» [411, с.79]; «37. “Надягаючи, попереду наухай у рукавиці, коли хочеш, щоб рукам було зразу тепло. Навіть рукавицям із дірками помагає” – так сказав один пручатель. Хто має уха слухати, хай слуха!» [411, с.81]; «151. Блажен хто може горіти, бо після нього за лишиться попіл, а не гній» [411, с.123].

На завершення цього розділу варто згадати ще два тексти. Перший – «виробнича драма» **І. Дніпровського «Шахта “Марія”»**. Тут директор шахти Соболь вибудовує нову версію «Євангелія», у якому на чільне місце виведений образ не Месії, а Богородиці: «Соболь. Є, Остапе, один бог – *Марія*... Не наша шахта, ні. Знаєш ту Марію, богоматір? Що дух на неї голубом зійшов?» [149, с.8]; «Так от: вона була родила Ісуса, щоб він... *гарматами, огнем очистив цю падлючну землю*... зробив розгром, не залишив і каменя на камені... а він зробив ціпочок, батіжок, почав дурня клеїть і дав себе розп’ять (...) А на землі у нас, Остапе, зібралось стільки твані... стільки бруду... зав’язався вузол... земля задихнулася в петлі і почала вмирать... Тоді *Марія* заплакала, пішла в пустиню і зачала од лева (...) І почала родить левів. Вб’ють одного, а з його крові ще ростуть, ростуть... І от коли, Остапе, на всій землі будуть самі леви і тигри... хай будуть леви і тигри... тоді і буде *нове царство на землі*... а над усім – *Марія*...» [149, с.9]. У реформаторському запалі Соболь навіть переписує традиційну молитву на новий лад: «Молитись треба так: *Маріє, революція наша, їже, еси на землі. Хліб наш насущний дай нам (...) на сьогодні. Да святиться ім’я твоє, Ма-*

ріє» [149, с.9]. Як бачимо, у драмі І.Дніпровського в процесі трансформації прототексту відбувається підміна понять Христос / Марія – революція, замість апології непротивлення злу насильством педалюється думка про необхідність фізичного винищення ворогів.

У романі **О. Досвітнього «Американці»** маємо ще одну фрагментарну версію революційно-модернізованої Біблії. Перші абзаци нового «вірвчення» переадресовують читачів до «Книги Буття»: «Коли люди порушили заповіт Бога, що він давав людині після гріхопадіння – “Будете в поті чола заробляти собі хліб” – тоді всемогутній послав потоп на людство, залишивши одного праведного Ноя. Одначе й після такої науки сам Ной, після потопу, почав пиячити, поклавши всю роботу на своїх синів... Відтоді знову почався межі людством визиск – старші визискували молодших, потім розумніші – дурніших, сильніші – слабших, хитріші – простаків» [158, с.319]. Продовження актуалізує новозавітні алюзії: «Тоді Бог надумав удатися до останнього способу, щоб викоринити між людьми кривду й насадити рівність. Він скликав наймудріших з людей, а саме: Мойсея, Христа, Конфуція й Магомета і велів їм розійтися по всіх світах, щоб привернути людські душі. Розійшлися великі пророки, захопивши з собою товаришів і прихильників» [158, с.321]. Цілісного викладу цієї модерної інтерпретаційної моделі немає, у такий спосіб продемонстровано, якими засобами користуються новітні соціально-утопічні ідеології, представники нових політсил (наприклад, християнські демократи) для охоплення найширших мас населення.

### **Висновки до III розділу**

В інтертексті українського письменства 1920-х років ключова роль належить Біблії. Як відомо, у періоди біфуркації (воєн, революцій, інших суспільних потрясінь) особливо актуалізується потреба опертя на вічні цінності, зростає інтерес до «вічних книг», тому письменники охоче апелюють до Старого й Нового Завітів. Форми репрезентації Біблії в художніх творах різні. Найширше представлені алюзії (473 інтертекстеми); кількість цитат менша – 70; біблійних епіграфів – лише 5. Прикметно, що вони фігурують у творах представників різних літературних організацій, симпатиків різних літературних напрямів – «революційних ортодоксів» і попутників, експериментаторів і традиціоністів (Остапа Вишні, А. Головка, П. Голоти, І. Дніпровського, О. Досвітнього, М. Івченка, І. Кочерги, М. Куліша, І. Микитенка, М. Хвильового та ін.). Із канонічних текстів найбільшою популярністю користувалися «П'ятикнижжя Мойсееве», «Псалтир», а особливо

Євангелія. Найпопулярнішими образами Старого завіту виявилися Каїн і Мойсей, Нового – Ісус Христос, Богородиця, Іуда.

Здавня у свідомості українців сформувалося пошанівне ставлення до Біблії, особливо до Нового Завіту. Однак в українському письменстві 1920-х років ця традиція порушується; частина літераторів (здебільшого пролет-культівсько-вуспівського кола) свідомо розхитує канон, удаючись до десакралізації євангельських образів і мотивів. Так, у процесі інтерпретації постаті Ісуса Христа письменники демонструють розмаїту палітру художніх моделей (залежно від релігійних уподобань і безпосередніх творчих інтенцій). Якщо представники старшого покоління, світогляд і творча манера яких сформувалися до революції, зорієнтовані на загальнолюдські цінності, Христос для них є Найвищим суддею, Спасителем, Сином Божий, безперечним моральним авторитетом; то молодші літератори, які зазнали потужного впливу більшовицької ідеології, замішаної на антирелігійній, антиклерикальній «заквасці», не лише свідомо десакралізують образ Христа, а й удаються до його навмисного зниження (яке іноді межує з блюзнірством).

Біблійні вкраплення застосовуються переважно для ретрансляції моральних приписів, лаконічної експлікації прецедентних ситуацій, характеристики дійових осіб, антирелігійної пропаганди. Окрім біблійних інтертекстем, у літературі 1920-х років зафіксовані численні фрагменти інших релігійних текстів (молитов, фрагментів літургії, релігійних пісень тощо). До кінця 1920-х років оприявнюється порушення нормальної циркуляції біблійних інтертекстем, пов'язане з агресивним розгортанням антирелігійної пропаганди. Біблія дедалі частіше застосовується не як авторитетне джерело, а як предмет суперечки, іронічного обігрування, пародіювання тощо.

РОЗДІЛ IV.  
«СВІЙ ДО СВОГО ПО СВОЄ»:  
ІНТЕРТЕКСТИ КЛАСИЧНОГО Й МОДЕРНОГО  
УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА  
В ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ 1920-Х РОКІВ

На інтертекстуальній мапі 1920-х років найпомітніше місце належить українській літературі. Долаючи відчуття культурної відсталості й меншовартості, вітчизняні письменники під впливом українізації дедалі активніше закорінюються в рідний ґрунт. Тодішні історико-культурні реалії дуже влучно схарактеризував В. Підмогильний: «Час, що ми живемо, позначено глибоким інтересом до культурних набутків українського минулого, а передусім – літератури, де ці набутки виявляються в найприступнішій формі. Те, що було в посіданні невеличкого, як рівняти, гуртка колишніх “свідомих українців”, тепер стає власністю нечувано-широких для українського життя мас. У своєму ознайомленні з цими здобутками новий українець чи зукраїнізований прагне передусім *ствердити себе в українстві, знайти точку опертя, нові підвалини після зниклих рейок російської літератури*» [400]. Цей пошук «нових підвалин» спонукає літераторів до перевідкриття класики й вдумливого ставлення до сучасного письменства. Зміни соціокультурної ситуації зумовили переструктурування інтертекстуального простору, формування нового погляду на іноземний і вітчизняний літературний пантеони, оновлення кола прецедентних текстів.

Із різною інтенсивністю в інтертекстуальному просторі 1920-х років представлені всі літературні епохи й стилі. Так, на полі давнього письменства найпомітнішими є «Слово о полку Ігоревім» і Г. Сковорода; принагідно у творах літераторів згадуються літописи (києворуські й козацькі), «Повчання Володимира Мономаха дітям», послання І. Вишенського, драма невідомого автора «Милість Божа». У межах української літератури ХІХ століття лідерами за кількістю покликань були Т. Шевченко, М. Гоголь та І. Франко; помітне місце в інтертекстуальному дискурсі цієї доби посідали також І. Котляревський, Л. Глібов, Г. Квітка-Основ'яненко, І. Нечуй-Левицький; принагідно згадані Б. Грінченко, Марко Вовчок, К. Білиловський, М. Загірня, І. Карпенко-Карий, М. Костомаров, М. Кропивницький, П. Куліш, М. Петренко, А. Свидницький, М. Старицький, Я. Щоголів. Із літератури раннього модернізму зафіксовані активні інтертекстуальні

покликання на твори В. Винниченка, М. Коцюбинського, О. Олеся й Лесі Українки, згадані Б. Лепкий, В. Самійленко, В. Стефаник, С. Черкасенко та ін. Найактивніший інтертекстуальний «діалог» відбувається в межах одного літературного періоду – 1920-х років, помітне місце на інтертекстуальній мапі займає творчість П. Тичини, В. Еллана, М. Хвильового, М. Куліша, принагідно згадані О. Влизько, М. Драй-Хмара, М. Доленго, М. Йогансен, Д. Загул, В. Кобилянський, Є. Маланюк, Я. Мамонтов, Т. Осьмачка, А. Панів, Є. Плужник, В. Поліщук, М. Рильський, М. Семенко, О. Слісаренко, П. Усенко, В. Чумак, Г. Шкурупій, Ю. Шпол, Ю. Яновський та ін. Зважаючи на те, що цей масив інтертекстом дуже широкий, а рамки дослідження не дозволяють системно проінтерпретувати всі його сегменти, у цьому розділі увага буде зосереджена на рецепції постатей і творчості М. Гоголя, Т. Шевченка, І. Франка й П. Тичини, але починати слід із давнього письменства.

#### 4.1. Давня українська література в інтертекстуальному просторі «червоного ренесансу»: діалог крізь століття

Незначна репрезентація давнього письменства в інтертекстуальному просторі 1920-х років (1 присвята, 5 епіграфів, 7 цитат, 40 алюзій) зумовлена значною часовою дистанцією, віддаленістю артикульованих проблем, невисокою компетентністю частини літераторів. Найактивніше в цій царині заявили про себе М. Зеров і М. Хвильовий; до асоціативних перегуків із давнім письменством принагідно вдавалися неокласики М. Драй-Хмара, М. Рильський, П. Филипович (для яких замишування минувиною було однією з виразних прикмет ідіостилу), а також Остап Вишня, І. Дніпровський, В. Домонтович, О. Досвітній, М. Івченко, Я. Мамонтов, Т. Осьмачка, В. Підмогильний, Є. Плужник, В. Поліщук, І. Сенченко, Л. Старицька-Черняхівська, П. Тичина, З. Тулуб, В. Хитрин.

Два мотто з давніх пам'яток фігурують у творах **М. Зерова**. Так, у поезії «**Ріг Вернигори**» автор наводить три епіграфи. Перший («*Quasi una fantasia*») окреслює «фантазійний» характер твору; третій (із Біблії) чіткіше оприявнює провідний мотив – надію на те, що страждання й випробування минуть, суспільство повернеться до мирного, спокійного життя. Другу надтекстову цитату – із «Поучення» Володимира Мономаха («Добра хочю братъи в Руській землі») – варто інтерпретувати буквально, урахуовуючи не весь прототекст, а лише безпосередньо озвучену декларацію патріотичних почуттів. Слушною видається думка Л. Сірик, що в цьому творі епіграф «має історіософсько-моралізаторський характер», що «актуалізується в

контексті проблеми національно-визвольних прагнень українського народу» [479].

Другий епіграф із давнього письменства: «Секвестратор їде в село за податками...», – у поезії **М. Зерова «Обри»** виглядає як своєрідна гра з читачем. Очевидно, що мотто натякає на певну історичну ситуацію – збір данини, котрий супроводжувався гвалтом і наругою над людьми. Дивно лиш те, що для ілюстрування цієї «картинки» (панування обрив) у ролі епіграфа застосована цитата з козацької літописної хроніки (документа, що належить іншій історичній епосі). Певний подив викликає також те, що в історичних реаліях VI-VIII ст. разом із дулібами й обрами опинилися «Зевесові перуни», готи й гуни. Ерудита М. Зерова навряд чи можна звинуватити в неуцтві чи недогляді, отже вказані деталі, вочевидь, мають якийсь глибший сенс. Для адекватного трактування тексту варто звернути увагу на такі рядки: «І в селах плач. Герої саг і рун, / Воскресли знов аварин, гот і гун» [189, с.63], – що сприймаються як ремінісценція. У сонеті йдеться не про тих кочівників, які тероризували Давню Русь, а про їх спадкоємців – сучасних «секвестаторів». Дата написання поезії (25.05.1921 р.) дає підстави припускати, що в ній йдеться про більшовицьку продрозкладку 1918–1921 років. У тому, що М. Зеров апелює саме до обрив, є певна символічність. У Київському літописі згадана приказка: «Погибоша аки обри»; ліричний суб'єкт аналізованого твору сподівається, що така ж доля спіткає й новітніх «секвестаторів». В оповіданні **І. Дніпровського «Смаглява кров»** епіграф із «Повісті врем'яних літ» («Умыкываху у воды дѣвцы. Літопис» [148, с.41]) інформує читачів про один із визначальних мотивів твору – викрадення дівчини всупереч волі її батька.

Ключовим текстом давнього письменства, який увійшов до інтертекстуального простору доби «розстріляного відродження», є «Слово о полку **Ігоревім»**. У цій тематичній групі заслуговують на увагу сонети **М. Зерова «Сон Святослава»** (за визнанням поета, до його появи спричинилося перечитування відповідного фрагменту давньої поеми) й «**Князь Ігор»** (що являє собою ліричну замальовку «за мотивами» давнього прототексту; у її епіцентрі змальований князь, який залишив рідну землю «за шолом'янем», зігнорувавши всі прикмети й застереження, пішов у похід проти степовиків). Цікавою варіацією на тему претексту була також поезія **Т. Осмачки «На Ігоревім полі»** (вір стилізований під народну думу, ключовим його мотивом є перегук епох – давнини й сьогодення, коли «вдарили гармати московські з-за Дону / та й шлях перебили, в землю увалили, / повбивали коні, дружину прибили» [284, с.228]; цікавим є також образ модернізованої Ярославни, яка «з голих майданів кричить (...) до віків Трояна, бо ще всім

не досить!»). У низці художніх творів фігурують прецедентні висловлювання: «*І розбігаються мислі по древу, по степах, далеко, за невідомість. Боян змовк*» [619, с.196] (цитатований фрагмент узятий із «Силуетів» М. Хвильового; ця ж інтертекстема фігурує в «Байгороді» Ю. Яновського), «*Кричать галки, над деревами літаючи – перед громовицею*» [619, с.132] («Життя» М. Хвильового); «*Ходив чумак до голубого Дону, / Де давній предок умочив шолом*» [432, с.199] («Чумаки» М. Рильського), а також образи *Бояна* – «красномовного мудреця», «співця невідомих комун» («В електричний вік», «Силуети» М. Хвильового, «Безпритульні» І. Дніпровського, «Подорож до Червонограда» І. Сенченка, «Степи» В. Хитрина) і *Ярославни*, яка тужить на валу за коханим: перша поезія П. Тичини із диптиха «Плач Ярославни» й вірш П. Филиповича «Минула ніч тривожно і безславно» є варіаціями на мотив претексту, у поезіях М. Рильського («День», «Благовісного травня»), творах М. Хвильового («Сентиментальна історія») й В. Хитрина («Степи») Ярославна згадана принагідно; цікавий приклад застосування цього алюзивного антропоніма зафіксований у драмі «Яблуневий полон», однойменна героїня І. Дніпровського не лише страждає за загибим чоловіком, а й прагне жорстоко помститися за його смерть.

Принагідно в інтертексті української літератури зринає ім'я **Івана ВИШЕНСЬКОГО**. Для прикладу, у романі **З. Тулуб «Людолови»** гетьман П. Сагайдачний, мотивуючи архімандриту Є. Плетенецькому необхідність створити Київське братство, цитує фрагмент послання «Чесній і благоговійній стариці Домнікії...»: «*Львівське братство одне на всю Галичину повстало проти ганебного життя попівства. Пригадай, що писав про нього Іван Вишенський. “У нас днесь – кат, а завтра – пастор свят. Днесь – мучитель, а завтра – вчитель. Днесь корчмар і танководець, а завтра – богослов і душоводець. До днесь офірував він сатані, во всі часи віку свого, а нині – перед вітварем предстоїть, і непостижимому богові тайнствує, і офірує...”*» (...) Ось проти якого духовенства так палко повстає братство» [574, с.159]. Ця інтертекстема зорієнтована на реалізацію апелятивної функції (сєнс якої – опора на авторитетну думку як відправний момент формулювання власних висновків). Звернення до авторитету І. Вишенського підкреслює занепад католицької й уніатської церков, необхідність очищення духовенства, повернення до ідеалів первісного християнства, зречення мирських спокус. Так само принагідно в інтертекстуальному просторі української літератури 1920-х з'являються згадки про мандрівних дяків-пиворізів (у комедії Я. Мамонтова «Рожеве павутиння», інтермедії Остапа Вишні «Українізація»).



Ключовою постаттю цього періоду, безсумнівно, є мандрівний філософ і поет **Григорій СКОВОРОДА**. Якщо інші письменники презентовані через їхні твори, то український любомудр (здебільшого) – через «життєвий» дискурс. На цю тенденцію вказував свого часу С. Єфремов: «Серед творів Сковороди, серед усіх вікопомних діл його – найбільшим був таки він сам, його особа, його життя на тлі обставин часу, серед гурту сучасників» [172, с.2]. На цьому акцентує увагу й Р. Мовчан: «У контексті інтенсивних пошуків новітньої естетичної свідомості українські модерністи 1920-х років роблять чергову спробу відродити традицію елітарного світогляду Григорія Сковороди. Проте річ у тім, що ця претензія на нестандартне його перечитання ґрунтується на стандартній основі. В центрі цього модерністського дискурсу, як то було і за доби романтизму, знову опинилася постать філософа. Це спонукало до витворення новітніх художніх легенд про нього, які супроводжували ґрунтовніше наукове дослідження, таким чином заважаючи новітньому оприявненню» [348, с.97]. Рецепція поетичного доробку мислителя значно поступається спробам осмислення його постаті. Так, у тодішньому українському письменстві зафіксовані лише два епіграфи з творів Г. Сковороди. Зокрема, **М. Івченко** у «**Напоєних днях**» наводить у мотто рядки з «Пісні 19-ої» («Ах, ти, тоска проклята! / Ох, докучлива печаль!...»). Вибір епіграфа пов'язаний із тим, що Г. Сковорода є головним героєм твору, також ці рядки окреслюють одну з центральних проблем творчості філософа, який уважав, що через схильність до гріха людина втратила цілісність і гармонію, тому повсякчас страждає від печалі й смутку. Окрім епіграфа, у цьому тексті зафіксована низка трансформованих сквородинських цитат і алюзій. Другий епіграф – із трактату Г. Сковороди «Розмова, названа алфавіт, або Буквар миру» («Смак ягоди не тоді, коли вона в губі, а коли її розжувати») – маємо в книзі **В. Поліщука** «**Козуб ягід**». У заголовку й епіграфі фігурує концепт «ягода», що метафорично позначає мудрість – поживу для розуму. У цій збірці В. Поліщук зібрав «оповідання, афоризми, бризки мислі й творчості, стежки думок і алегорії людини, яку життя приперчило». Наслідуючи Г. Сковороду, письменник прописує власну життєву мудрість, що спирається на осмислення нової епохи. Як і в Г. Сковороди, чимало його сентенцій генетично пов'язані з Біблією, щоправда, філософ ставиться до Книги книг із незмінною повагою, як до авторитетного прототексту, а В. Поліщук грається з нею, вдається до бурлескних трансформацій.

Із алюзивним антропонімом Григорій Сковорода в українському письменстві доби «розстріляного відродження» пов'язані такі інтертекстуальні мотиви: мандрівка («Розлютувався лютий надаремно» М. Драй-Хмари,

«Місто» В. Підмогильного, «Китаїв» М. Рильського, «Замість сонетів і октав» П. Тичини, «Редактор Карк» М. Хвильового, «Залізний заклик чорних димарів» П. Филиповича); мудрість («Яблуневий полон» І. Дніпровського); «сродна праця» («Робітні сили» М. Івченка); самопізнання («Робітні сили» М. Івченка, «Мертвяк» В. Поліщука); Г. Сковорода мислиться як символ культурної традиції, подекуди у творах оприянюються комеморативні мотиви («Канів» Є. Плужника, «Кварцит» О. Досвітнього, «Подорож до Червонограда» І. Сенченка). У циклі **М. Філянського «Образ»** є поезія «Геній рівноваги», у якій український філософ змальований як «смертний ворог суєти», «Один із тих, хто на хвилину / До нас спускається в долину, / Щоб нам явити серця мир / І вічну радість дальніх гір» [604, с.25].

Образи Г. Сковороди представлений у цій поезії через деталі зовнішності («Високе чоло, постать горда»), речові атрибути (сопілка, дорожній кий), узагальнювальні характеристики. Вочевидь, М. Філянського, як і більшість його сучасників, приваблює особиста харизма мандрівного філософа, а не його твори.

Розмова про Г. Сковороду й українське письменство 1920-х років не буде повною без бодай принагідної згадки про **П. Тичину**. Постать мандрівного філософа в доробку цього поета не є випадковою. Саме йому присвячено збірку «Замість сонетів і октав». Як слушно зазначає О. Гальчук, «упродовж всього свого життя від збірки до збірки митець наближався до *свого* Сковороди, аби врешті-решт створити власну симфонію про українського Сократа. Коли присвята “Замість сонетів і октав” – це перший, так би мовити, експліцитний крок назустріч Сковороді в книзі, то надалі “присутність” сквородівського тексту імпліцитна» [92, с.107]. У своїй статті авторка визначає низку факторів, що зумовили інтерес П. Тичини до постаті українського філософа й поета: «1) сквородівська філософія серця; 2) сприйняття Сковороди як свідомого творця міфу власного життя і обстоювання права на суб’єктивний погляд на світ; 3) особливе трактування мандрівним філософом Біблії як світу символів, що разом із мікрокосмом і макрокосмом творить неподільність трьох світів; 4) властиво сквородівський антитетичний стиль» [92, с.107]. Безпосередньо в текстах цієї збірки Г. Сковорода згаданий лише раз – у поезії в прозі «Іспит»: «Тільки що почали ми землю любити, взяли заступа в руки, колоші закачали...– ради бога, манжети надіньте, що-небудь їм скажіть: вони питають, чи єсть у нас культура! Якись цибаті чужоземці покурювали крізь пенсне. А навколо злидні – як гудина, як гич! А навколо земля, столочена, руда... Тут ходив Сковорода» [558, с.145]. Можливо, згадка про мандрівного філософа зринає тут як відповідь на зневажливе запитання іноземців-концесіонерів, які

спостерігають розруху й цілковитий господарський занепад: «Чи єсть у нас культура?» Г. Сковорода є символом цієї культури й свідченням інтелектуального потенціалу нації, виснаженої революцією й громадянською війною, але здатної на відновлення й новий підйом.

Грандіозною спробою наближення до постаті філософа була для П. Тичини поема-симфонія «Сковорода». Перший етап її творчої історії припадає на 1918 – 1923 роки. Так, у 1918 р. була написана поезія «Казала травка», яка згодом увійшла до розділу «Перше видіння Сковороди. Ніч». Про поему-симфонію П. Тичина згадує і в другій поезії з триптиху «На могилі Шевченка», датованій 1918 р. («Спинились ми на “Чайці”. / Васильченко з “Кармелюком”, / я – з “Сковородою”» [558, с.99]). Упродовж 1920-1922 років був написаний перший варіант поеми-симфонії, до якого увійшли «Allegro giocoso», «Grave», «Risoluto» й «Finale». До 200-річчя від дня народження мандрівного філософа П. Тичина читав її на Сковородинському святі, а 24 грудня 1922 р. опублікував у газеті «Вісті ВУЦВК» у скороченому вигляді два розділи поеми. Згодом повніший варіант надруковано в журналі «Шляхи мистецтва» (1923. № 5). У другому начерку-плані збірки «Вітер з України» також значилася поема-симфонія «Сковорода», але з часом плани поета змінилися, про що він написав у листі до М. Зерова від вересня 1924 р.: «“Сковороду” (я вже її докінчив) прийдеться в окрему книжку. Хоч справді... що вона кому дасть? Її не зрозуміють. Хоч би і всю» [561, с.28]. Утім, констатація «вже докінчив» була передчасною. Як відомо, праця над цим монументальним твором тривала понад двадцять років, але він так і не був завершений.

Не доводиться сумніватися, що П. Тичина глибоко обізнаний із творчістю Г. Сковороди, утім поет віддає перевагу стратегії глибокої переробки претекстів і вільного фантазування за мотивами життя й творчості прототипа. Експліцитні інтертекстуальні вкраплення з творів мандрівного філософа в текстах, написаних упродовж 1920-х років, дуже нечисленні. Окремі прецедентні висловлювання («Пізнай себе», – лейтмотивна цитата в поемі-симфонії; «Подяка богам за все. / Найперше ж: / за те, що потрібне зробив нетрудним, / а трудне непотрібним» [559, с.9], – в «Allegro giocoso»; «Ой, преподобні! Яких ще вам стовпів у церкву треба? Доволі й вас, стовпів неотесаних!» [559, с.15] – у «Grave») є тими «кодами», що мають надати образу Сковороди автентичних прикмет. Лише раз – у розділі «Над Дніпром» (датованому також 1920-1922 рр.) – П. Тичина цитує фрагмент із «Пісні 21-ої»: «Щастя, де ти живеш? – горлиці, скажіть! / Чи в полі вівці пасеш? – голуби, докрильте!» [559, с.39]. Можна було б припустити, що для поета значно важливішим був «біографічний інтертекст» –

події яскравого й «многотрудного» життя філософа. Утім і в цьому аспекті П. Тичина не так спирається на відомі факти, як покладається на творчу фантазію. Як слушно занотував С. Єфремов, «почата в м'яких, лагідних тонах “Соняшних кларнетів”», поема видко переживала разом з автором пертурбації в своєму змісті, аж поки докотилася до сліпого заулку, з якого немає ходу. Героя-созерцателя, що такий був взагалі близький Тичині з своєю “главною мудрістю – пізнай себе самого”, раптом сунути в повстання, поставити ватажком бунтівників – це вже не тільки смілива думка, не тільки анахронізм щодо часу, це попросту викривлювання й історично і психологічно образу старчика Сковороди, це згвалтування письменника, над самим собою починене» [171, с.623-624].

Не менш категоричним був і В. Стус, який стверджував, що П. Тичина «на догоду часові пробує модернізувати мандрівного філософа, вийнявши його із сфери проблематики морального самовдосконалення людини і ввівши в завужений простір питань класової боротьби, нібито єдиної панацеї од усіх (у тому числі й моральних) соціальних вад. Наш старчик вийшов пантєїстом і марксистом уводночас» [544, с.43]. Ця поема-симфонія є показовою ілюстрацією поширеної в письменстві 1920-х років тенденції ідеологізувати постаті відомих митців, репрезентувати їх (абстрагуючись від реальної біографії) як революціонерів, борців із соціальною нерівністю й поневоленням.

Найцікавішим прикладом апеляції до мотивів та образів давнього письменства є драма **Л. Старицької-Черняхівської «Милість Божа»**. Упродовж 1920-х років письменниця створила кілька п'єс, зокрема «Милість Божа», «Розбійник Кармелюк», «Напередодні», «Іван Мазепа». Привертає увагу їх різюча відмінність від драматичної продукції прибічників пролетарського мистецтва. У потоці агіток вони вирізняються формальною довершеністю, гуманістичними ідейними засадами. «Милість Божа» Л. Старицької-Черняхівської – непересічне явище в історії української драматургії. Найперше привертає увагу її оригінальна художня структура. Авторка не лише дублює заголовок однойменного твору давньої української драматургії, а й вводить у свій твір фрагменти прототексту. Skorиставшись терміном Ю. Лотмана, такий різновид інтертекстуальності можемо назвати «текстом у тексті». Л. Старицька-Черняхівська не пародіює пам'ятку давньої української драматургії, не грається з текстом, а застосовує структуру «драми в драмі», що створює ефект подвійної театральності: персонажі її п'єси водночас – актори / глядачі / коментатори давньої драми. М. Сулима слушно зазначає: «У п'єсі Л.Старицької-Черняхівської дія відбувається на сцені, але відбувається вона ще й за кулісами, а також у залі. Якщо у вер-

тепі дія розгорталася на двох сценах, на сцені верхнього і нижнього поверхів, то у п'єсі дія відбувається на трьох сценах водночас, тобто маємо ніби триплощинну структуру вистави» [547, с.297].

Ключовим прототекстом історичної драми Л. Старицької-Черняхівської є «Милість Божа» невідомого автора, уперше надрукована О. Бодянським 1858 року в «Чтениях в обществе истории и древностей российских». 1875 р. її опублікували В. Антонович і М. Драгоманов (можна припустити, що саме цим виданням і скористалася Л. Старицька-Черняхівська). Ця драма вважається одним із найвагоміших здобутків української літератури XVIII ст. Її автор уперше звернувся до художнього осмислення драматичних подій української історії. На думку С. Єфремова, «це було, може, перше в нашому письменстві *memento mori* козацькій старшині, що за всіма своїми автономістичними й державницькими симпатіями саме тоді кинулась була „привлащати” хутори, луки й ланки своїх бідніших сусідів та загортати поспільство в кріпацтво. На жаль, чи не було воно для того періоду й останнім, бо вже пізніше письменники майже не торкаються в драматичній формі сучасних пекучих справ» [171, с.178].

Персонажі драми Л. Старицької-Черняхівської – учні Києво-Могилянської колегії – розігрують перед поважними гостями (гетьманом і козацькою старшиною) драматичне дійство про національно-визвольну війну 1648-1654 років під проводом Богдана Хмельницького. Серед виконавців письменниця згадує й гіпотетичного автора драми – ієромонаха Теофана Трофимовича [див.: 664, с.483-487]. У процесі цитування Л. Старицька-Черняхівська несуттєво змінює прототекст. Усі трансформаційні моделі можна об'єднати в три групи.

Перша – *скорочення*. Застосування цього прийому логічно вмотивоване, адже драматичний твір обмежений сценічним часом і не може «розтягуватися» залежно від авторських забаганок (не варто забувати, що крім прототекстового сюжету, у драмі розгортаються й інші сюжетні лінії). Зазвичай письменниця повністю зберігає діалоги й монологи персонажів прототексту, за винятком тих випадків, коли вони надто розтягнуті. Для прикладу, у процесі творчої роботи був суттєво зменшений монолог Богдана Хмельницького (дія 2 ява 1): 101 рядок прототексту в Старицької-Черняхівської ущільнився до 56. Характерно, що авторка застосовує не прийом стягнення (переказ змісту своїми словами), а відсікання зайвого матеріалу. У прототексті Хмельницький скаржиться на невдячність Польщі, яка, замість дякувати козакам за військову службу – захист кордонів Речі Посполитої від турецько-татарських нападів, посилює національні, соціальні й релігійні утиски. Характерними прикметами барокового стилю є

пишномовність і багатослів'я; Л. Старицька-Черняхівська прагне уникнути цього, а тому зумисне вилучає окремі фрагменти, увиразнює ідейний сенс монологу, не порушуючи його структурної цілісності.

Такий підхід застосовано і до розлогого монологу України (дія 3 ява 1), яка просить Бога допомогти Хмельницькому у війні з Польщею. З нього вилучені міркування, що з Божої ласки слабший суперник може перемогти сильнішого, й порівняння Хмельницького з Мойсеєм. У другій яві цієї ж дії в монолозі Вісті видалено докладний реєстр поляків, які брали участь у війні, й згадки про окремі деталі Пилявської битви. У першій яві 4 дії ушільнене звертання Б. Хмельницького до киян, котрі вітали його зі славними перемогами, зокрема видалено рядки, у яких гетьман велеречиво дякує Богові. Вилучено також виступ четвертого школяра (у якому дублюються подяки Богові й ретранслюється теза про те, що перемоги Хмельницького є винагородою за його чесноти й ревність у захисті віри). Суттєво скорочено монолог України (дія 5 ява 1), яка радіє перемогам і дякує Богові за сприяння, зокрема уривок: «Преч лютая од мене зима отступила, А благоприятная весна наступила, Тьма во світ, а ноц во день златий пере-мінена, Горість серця мого в сладость обращена...» [583, с.320]. На більшу увагу заслуговує скорочення монологу Смотровиння (дія 5 ява 2). У цьому випадку йдеться не про усунення барокової багатослівності чи повторів, а про концептуальний підхід: Л. Старицька-Черняхівська видалила словослів'я на адресу російського самодержця, який після Переяславської ради взяв Україну під свою опіку й почав дбати про її «процвітання» в складі Російської імперії. Панегірична традиція, розвинена в бароковій поезії XVII-XVIII ст., виявилася зайвою в п'єсі Л. Старицької-Черняхівської, суперечила її антиколоніальним інтенціям. На противагу цьому авторка викидає загарбницькі плани російських самодержців.

Друга група – *структурні зміни прототексту, покликані наблизити його до вимог драматургії нового часу*: 1) на початку твору додано пролог, із яким Трофимович звертається до глядачів, стисло коментуючи зміст вистави та її ідейне спрямування; 2) уведена постать актора-коментатора (інколи ці функції виконує Трофимович, в інших випадках – окремий персонаж); 3) у прототексті відсутні ремарки – вказівки на особливості зовнішності дійових осіб, їх поведінку на сцені (міміку, пантоміміку), деталі інтер'єру. Л. Старицька-Черняхівська частково компенсує це: скажімо, наприкінці 1 яви 1 дії вона додає уточнювальну ремарку – Хмельницький «добуває шаблю і виходить ліворуч за куліси», цей театральний жест має увиразнити сцену, підкреслити рішучість намірів гетьмана. Друга ява починається ремаркою «побачивши Музу і Аполло, ляхи страшенно ляка-

ються і починають ховатися один за одного». У прототексті цього немає, тому режисер на свій розсуд мав вирішити, як поводитися той чи той персонаж. Ураховуючи здобутки української драматургії ХІХ – початку ХХ ст., Л. Старицька-Черняхівська робить структуру прототексту чіткішою, посилює його сценічність, розширює арсенал характеротвірних засобів і прийомів; 4) у другій дії додана третя ява, пов'язана з появою вісника (у прототексті цей епізод належить до другої яви); 5) на початку четвертої дії в ремарці точніше схарактеризована мізансцена; 6) на початку п'ятої дії уточнено особливості вбрання України; 7) наприкінці 1 яви 5 дії в ремарці Л. Старицька-Черняхівська коментує появу нової дійової особи: «З останніми згуками музики завіса в глибині сцени розпинається, видно площадку, оббиту червоним сукном (рай), із неї спускаються кілька східців, теж вибитих червоним шкарлатом. Нагорі на площадці стоїть Смотріння Боже. Біла антична одіж, а на голові трикутник з всевидячим оком, воно намальовано на промасленому папері, за яким світиться свічка» [537, с.380]. Такі уточнення спрощують працю режисера; 8) у п'ятій дії частина монологу України передана Хору, що також сприяє посиленню театральності; 9) вистава завершується фінальним монологом Т. Трофимовича (у першоджерелі це епілог).

Третя група – *трансформація мовної «тканини» прототексту*. Авторка редагує давню драму, але йдеться не про її переклад сучасною українською літературною мовою, навіть не про цілісне редагування, а лише про заміну (українізацію) окремих лексем. Наприклад:

#### Прототекст:

Егей, слави нашея упадок послідній!  
Чого в світі живучи дождал козак бідний!  
Докозаковалися і ми под ляхами...

Честь і славу в ничово нашу обращають,  
Козацькоє потребить ім'я помишляють.  
Сея ли ми от тебе, ляше, ожидали  
Плати, егда вірності нашей показали  
На землі і на морі знаменія многа,  
Бодуша ты врагов сі сокрушая рога?  
Се ли достойная мзда? Сія лі заплаता  
За службу нашу? Се ли зиск наш і інтрата  
За неізчислиміє приятіє рани,  
За смерті различніє на различной брани,  
За толікіє і толь славніє  
побіди [583, с.306].

#### Метатекст:

Егей, слави нашої упадок послідній,  
Чого, в світі живучи, діждав козак бідний!  
Докозакувалися вже ми під ляхами,  
Чого нам не роблять ляхи із жидами!

Честь і славу в нівищо нашу обертають,  
Козацькеє знищити ім'я помишляють.  
Сея ли ми від тебе, ляше, дожидали  
Плати, егда вірності нашея показали  
На землі і на морі знаменія многа  
Бодуша ты врагов сокрушая рога?  
Се ли добра мзда? Сія лі заплаता  
За службу нашу? Се ли зиск наш і інтрата  
За несчисленніє приятіє рани,  
За смерті ріжні на розличній брані  
За толікії і толь славні  
побіди [537, с.338-339].

Так письменниця намагалася зберегти мовний колорит прототексту (й зображеної епохи). Принагідно варто вказати на мовне багатоголосся твору, у якому органічно переплітаються книжна українська мова XVII і XVIII ст., сучасна українська літературна мова, російська (розмовна й «етикетна» – у мовних партіях російських офіцерів), латинська, польська (в інтермедіях). Можна вважати це характерною ознакою модерної драматургії. Вочевидь, твір адресований освіченим глядачам / читачам, які зможуть адекватно сприйняти закладені в ньому підтекстові пласти.

Окрім «Милості Божої» невідомого автора, у тексті маємо й інші приклади інтертекстуальної конструкції «текст у тексті». Зокрема, у перервах між діями «основної драми» мають виконуватися три інтермедії: у першій ідеться про те, як Жид Чорта перехитрував (розважальне дійство); у другій Лях хоче продати Мужика Жидові, але йому перешкоджає Козак, який звільняє Мужика й запрягає Ляха та Жида у віз (коментарі публіки – персонажів оригінальної сюжетної лінії – екстраполюють ці події на реалії XVIII ст., щоправда, на місці поляків тут опиняються росіяни); третя інтермедія також спершу здається розважальною побутовою сценкою, але це враження хибне. У контексті розповідей про безчинства росіян в Україні вона набуває виразного антиколоніального звучання. Історія про пограбування яригами (росіянами) наївного сільського хлопчика на ярмарку й фінальна сцена сварки віддзеркалюють головний конфлікт драми. Маркером інтертексту є лексема «ярига», яка звучить і в інтермедії, і в метатексті. На початку твору, характеризуючи «дві особи великоросійські» (Бригадира й Офіцера), представники козацької старшини називають їх яригами; коли ця лексема зринає вдруге (в інтермедії), характеристики комедійних персонажів мимоволі, але цілком логічно ретранслюються на персонажів-росіян, тим паче їхні наміри подібні – Бригадир збирається одружитися з Настею, аби прибрати до рук статки її батька.

На сторінках драми Л. Старицької-Черняхівської виявлені «сліди» низки інших претекстів: повчальний вірш про жінку («Конверсацій жон прилежно блюдися» [537, с.331], який декламує Андрій у 1-й яві 1 дії); панегірик, виголошений під час урочистої зустрічі гетьмана Данила Апостола («Доброгласних муз прекрасних...» [537, с.336] – 4-а ява 1 дії); любовний вірш Романа до Насті («Дівчинонько, моє серце» [537, с.349] – 3-я ява 1 дії). У мовлення дійових осіб рясно апліковані прислів'я, приказки, афоризми (здебільшого біблійні й античні): «Кожного віку нема без смутку чоловіка», «Та не все ж перуни біють і вітри зимовії віють», «На тобі сорочки пусто, а на панові полковникові свити шовкової густо, «Gutta cavat lapidem», «Dum vivo – spero», «Quosque tandem Catilina», «Omnia vincit



amor et nos cedamus amori», «Dulce et landabite est pro patria mori» тощо. У репліках полковників відлунує інтертекст творів І. Мазепи (ім'я гетьмана жодного разу не згадане, адже після Полтавської битви він опинився «поза законом», але фрагменти його текстів легко упізнавані). Скажімо, нарікаючи на сварки козацької старшини, Полковник 1-й цитує початок поезії «Всі покою щиро прагнуть...»; а коли з'ясувалося, що Роман – син репресованого Меншиковим полковника Семена Падалки, Полковник 2-й цитує початок пісні, яку частина дослідників приписує Мазепі: «Ой горе тій чайці, горе тій небозі» [537, с.374]. Ці цитати мають засвідчити, що «мазепинство» не знищене, не зважаючи на репресії Петра I та його послідовників.

Усі вказані інтертекстуальні структури є невід'ємними складниками драми, виконують важливі художні функції: пізнавальну, виховну, розважальну тощо. Завдяки цитатам і алюзіям із творів давньої літератури Л. Старицькій-Черняхівській вдається створити колоритну картину українського життя 1720-х років. Особливо цьому прислужилися сценки за участю каліфакторів Нечипора й Данила. У характеристиці цих дійових осіб легко розпізнати натяк на «мандрівних дяків» із їхнім гедоністичним поглядом на світ і специфічним гумором. Такі інтертекстеми увиразнюють емоційний колорит, пропагують тексти давнього письменства. А головне – це не факультативні вкраплення, вони органічно пов'язані з основним текстовим масивом, сприяють формуванню антиколоніального контрдискурсу. Аналізований твір виглядає як рішуча спроба відсічі колоніальним зазіханням росіян на українські землі.

Другий сюжетний складник драми Л. Старицької-Черняхівської – взаємини Романа й Насті – виразно кореспондує з традиціями української драматургії XIX ст. Її розгортання неоригінальне, можна казати, стереотипне: випадкове знайомство, зародження кохання, зізнання, перешкоди (сватання бригадира Хрушова), переживання й розпач (сльози, нарікання на долю), батьки змушують дівчину одружитися з нелюбом, happy end (гетьман дізнається, що батько Романа був його товаришем, обіцяє влаштувати хлопця до генеральної канцелярії; кмітливий студент користується прихильністю можновладця й просить засватати йому Настю). Ця сюжетна лінія мелодраматична, розвивається за законами «добре зробленої п'єси». Доволі ефектна, вона має «розбавити» інтертекст давнього письменства. Але це поверхневе враження. У класичній українській драматургії головною перешкодою на шляху закоханих до щастя була, зазвичай, соціальна нерівність. Батьки (найчастіше – мати), дбаючи про майбутнє доньки, віддавали перевагу заможнішому претенденту (це кліше переадресовує до «Наталки Полтавки» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка,

низки інших драм XIX ст.). На майнових і станових відмінностях акцентує увагу й полковника Грабянка. Дізнавшись, що донька закохалася в бідного студента, вона рішуче протестує: «Богослов?! Та чи ти, дівчино, розум стратила? Щоб полковникова дочка та за сірому пішла, щоб у злиднях щодня купатись та на ступі день в день танцювати? І не думай, і не гадай! І батько не згодяться, і я згоди не дам» [537, с.370]. На весілля вона погодилася лише після того, коли дізналася, що Роман – син полковника і йому протегує сам гетьман. Але соціальна нерівність – не єдина перешкода; концептуально важливе те, що суперником Романа був російський офіцер, чиї матримоніальні плани підкріплював указ імператора: «Народ Малороссийский всякими меры и способы с Великороссийским соединяет и в неразрывное и крепкое согласие приводит супружеством и иным поведением» [537, с.372]. Полковник Грабянка вимушений погодитися на цей шлюб; а мати на розпачливі протести доньки прямо заявляє: «Що ти, що ти, дитино, і не кажи! Та хіба ти не знаєш, що вони з нами зроблять, аби ми не послухали? І сама загинеш, і батька і матір загубиш. Зашлють на Сибірію, та й кінець віку...» [537, с.370]. Так мелодраматична лінія кохання Романа й Насті перетворюється на важливий елемент антиколоніального дискурсу драми Л.Старицької-Черняхівської «Милість Божа» [Див.: 489].

#### **4.2. Микола Гоголь і проблеми конструювання химерного українського світу**

Питання про причетність М. Гоголя до російської / української літератури, що було предметом гострих дискусій після здобуття Україною незалежності, і нині залишається відкритим. Розглядаючи гоголівський інтертекст у цьому розділі, покликаюся на міркування О. Льницького, котрий уважав його «українським постколоніальним письменником», «що з'явився не з “російського” досвіду, а як наслідок поєднання трьох культур – імперської, російської та української» [207]. На думку критика, «підставою на те, щоб проголосити Гоголя “російським” письменником, не може бути його етнічне походження, самовизначення, тематика, вибір місця проживання чи російськомовність творів: усі ці атрибути аж ніяк не завадили б йому залишатися чудовим українським письменником свого часу. Гоголь стає “російським” завдяки лише єдиному факторові – його прийняла, залучила до себе російська імперська спільнота. “Росіянином” зробив Гоголя імперський дискурс, який був зацікавлений затвердити й зберегти таку класифікацію» [207]. Доречність цього підходу мотивована й тим, що згадані в цьому підрозділі письменники зверталися передовсім до раннях

українських повістей класика зі збірок «Вечори на хуторі біля Диканьки» й «Миргород».

Творчість М. Гоголя мала помітний вплив на формування й побутування українського письменства ХІХ–ХХ ст. Як слушно вказував свого часу Г. Грабович, «як і в ХІХ ст., коли українство себе осмислювало і відкривало, так і тепер, коли воно напевно почне себе переосмислювати і наново відкривати, Гоголь становитиме *точку опори й базу пізнання*; “наш трагічний земляк”, як його звеличав Хвильовий, попри всю свою неповторність і дивність, є *дзеркалом нашої, колективної та історичної неповторності й дивності*» [120, с.77]. Зацікавлення українських письменників 1920-х творчістю М. Гоголя було таким масштабним, що дослідники кваліфікують його як гоголівський «бум» (В. Шевчук). Мотивуючи причини цього явища, С. Ленська підкреслює: М. Гоголь «був особливо актуальним в українській літературі “Розстріляного відродження”, оскільки торкався таких проблем, як “людина і державний апарат”, “людина і її внутрішній світ”, що набули першорядного значення в період національних і літературно-мистецьких змагань того часу, тому гоголівські мотиви та образи живуть у новелістиці М. Хвильового, В. Підмогильного, простежуються в драматургії М. Куліша та багатьох інших митців» [295, с.104]. Дослідниця зазначає, що «гоголівський вплив на літературу реалізувався у двох аспектах: 1) *міфологічно-гротесковій складовій письменницького стилю*, що мала продовження в “хімерній прозі”, та 2) *нещадній гоголівській сатурі*, його “сміхові крізь сльози” з увагою до проблем “маленької людини”, гострої критики бездушного бюрократичного апарату» [295, с.103]. Дослідниця фіксує риси гоголівської містики й сатири у творчості К. Поліщука, О. Громіва, Ю. Шпола, З. Дончука й М. Хвильового, вказує на інтертекстуальні зв’язки з гоголівською «Повістю про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем» у гумористичних творах А. Гака (1930-ті роки), називає продовжувачами сатиричних традицій гумориста Ю. Вухналя, І. Сенченка.

Студія М. Кушнерьової цікава тим, що в ній здійснена спроба визначити етапи осмислення гоголівського тексту українськими письменниками ХІХ–ХХ ст. За версією дослідниці, «перший період припадає на 50–60-ті роки ХІХ ст. Характеризується він створенням текстів-епігонів, свідомо орієнтованих на копіювання сюжетів уславленого письменника. Авторами цих творів були здебільшого читачі, шанувальники літературного доробку М. Гоголя, якими керувало здебільшого бажання прославитися або втрутитися у творчу концепцію майстра» [283, с.28]. Другий етап пов’язаний із «появою різноманітних за своїми жанровими особливостями інсценізацій прози М. Гоголя, у яких був максимально збережений гоголівський дух і

текст. Хронологічно цей період збігається з діяльністю славнозвісного театру корифеїв» [283, с.29]. У контексті досліджуваної проблеми цікавим є третій етап, який «припадає на 20-ті – поч. 30-х рр. ХХ ст. і характеризується включенням гоголівських мотивів і сюжетів до оригінальних текстів авторських творів. Насамперед беручи до уваги досвід М. Гоголя у створенні “Ревізора” і “Мертвих душ”, письменники цього періоду адаптували гоголівські прийоми до різних жанрів і використовували “гоголівське” як міцне підґрунтя своєї творчості» [283, с.30]. Гоголівські впливи дослідниця фіксує у творчості М. Куліша, М. Хвильового, В. Підмогильного, М. Йогансена, А. Любченка, І. Сенченка.

У студії Є. Прохоренко «Творчість Миколи Гоголя в українській літературно-критичній і художній свідомості 20–30-х років ХХ століття» об’єктом дослідження були літературно-критичні розвідки, присвячені Гоголю та його творчості, україномовні переклади його творів, а також твори М. Хвильового, Ю. Яновського, Остапа Вишні, В. Підмогильного, М. Куліша та ін. Тематично ця наукова студія найближче підходить до проблематики цієї монографії, але з усього різножанрового доробку К. Гордієнка авторка взяла до уваги лише нарис «Ярмарок у Славгороді» (який насправді є не самостійним твором, а десятиєм розділом роману «Славгород») [426].

Студіювання письменницьких автобіографій засвідчує: коли йдеться про авторів, які мали на них найбільший вплив, українські митці доби «розстріляного відродження» найчастіше згадують Т. Шевченка (18 разів) й М. Гоголя (12 разів). Гоголівські інтертекстами зафіксовані у творах 21 письменника, характерно, що в цьому переліку з відчутною перевагою домінують прозаїки<sup>1</sup> (М. Хвильовий, К. Гордієнко, В. Домонтович, М. Івченко, О. Досвітній, І. Дніпровський, Остап Вишня та ін., усього – 18 персоналій), поодинокі гоголівські інтертекстами зафіксовані в драмах М. Куліша й І. Кочерги, а також у поезії М. Семенка. У процесі дослідження було з’ясовано, що найактивніше в інтертекстуальному просторі 1920-х років представлені збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки» (22 інтертекстами; найбільшою популярністю користувалися «Сорочинський ярмарок» – 9, «Ніч перед Різдвом» – 8, принагідно згадані «Майська ніч, або Утоплена» і «Страшна помета») й «Миргород» (19 інтертекстем; «Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем» – 9, «Тарас Бульба» – 5, принагідно згадані «Старосвітські поміщики» і «Вій»). «Петербурзькі повісті» фігурують дуже рідко («Портрет» – 2, «Шинель» – 1). До категорії часто цитованих належать також комедія «Ревізор» (10) і поема «Мертві душі» (8).

<sup>1</sup> Або ж інтертекстами фігурують в епічних творах митців, які заявили про себе одночасно в кількох сегментах літературного дискурсу.

Найширше у творах українських письменників представлені гоголівські алюзії, зокрема:

- порівняння зовнішності персонажа з гоголівською («Доктор Серафікус» В. Домонтовича, «Бруд» П. Голоти);

- згадка про М. Гоголя як геніального літописця провінційного життя («Робітні сили» М. Івченка);

- специфічні гоголівські топоси: «повітове місто, де пахне Гоголем» («Чумаківська комуна» М. Хвильового), Сорочинський ярмарок / ярмарок / Сорочинці («Вступна новела», «Арабески», «На озера» М. Хвильового), Миргород («На озера» М. Хвильового);

- натяк на «гоголівську фантастику» («Вальдшнепи» М. Хвильового), «диканські фантазії геніального Гоголя» («Лілюлі» М. Хвильового);

- алюзії на заголовки гоголівських творів: комедії «Ревізор» («Американці» О. Досвітнього, «Анатема» І. Дніпровського, «Про що жито співає» І. Кочерги, «Кучеряві дні» І. Кириленка) та «Одруження» («Дівчина з ведмедиком» В. Домонтовича);

- імена гоголівських персонажів, що стали позначниками певних суспільно-психологічних типів: *Хлестаков* («Зав'язка» М. Хвильового, «Робітні сили» М. Івченка, «Американці» О. Досвітнього), *Бобчинський* і *Добчинський* («Чумаківська комуна» М. Хвильового), *Чичиков* («Синій листопад» М. Хвильовий), *Плюшкін* («Усипка, утечка, усущка, утруска» Остапа Вишні, «Лист до друга» В. Вразливого), *Пульхерія Іванівна* й *Афанасій Іванович* («На озера» М. Хвильового, «В потоках» Г. Брасюка), *Іван Іванович* та *Іван Никифорович* («Автомат» К. Гордієнка), *Тарас Бульба* («Мати», «Вальдшнепи», «По Барвінківському району» М. Хвильового, «Мина Мазайло» М. Куліша), *Солоній Черевик* («Робітні сили» М. Івченка), *Акакій Акакієвич* («Зіна» М. Дієва).

М. Гоголь – єдиний письменник, чії персонажі так активно інтегрувалися в інтертекстуальний простір вітчизняної літератури. Нечисленні гоголівські цитати фігурують у творах Остапа Вишні («Дніпром»), І. Сенченка («Обер-жулік»), В. Хмурого («Бісики»); епіграфи – у творах К. Гордієнка («Автомат, «Славгород»), М. Хвильового («Іван Іванович»). Особливий інтерес викликає гоголівський епіграф у романі **Ю. Яновського «Майстер корабля»**: «Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое, ожесточающее мужество, – забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге: не подымете потом!... Н.В. Гоголь» [681, с.6]. Про вплив автора «Вечорів на хуторі біля Диканьки» на творчість письменника дізнаємося з його автобіографії, де занотовано: «Люблю *М. Гоголя*, Д. Лондона, Р. Кіплінга, О. Генрі, С. Єсеніна,

М. Асеева, Горького, Чехова, Винниченка» [460, с.479]; й далі: «Читаю багато. Особливо люблю читати книжки письменників Р. Кіплінга, Едг. По, Д. Лондона, О. Генри, Амброза Бирса, Ю. Конрада, М. Твена, Честертона, Теніссона, Вольтера, А. Франса. *Гоголя*, Бабеля. Укр[аїнських]: нікого не люблю, крім історії М.С. Грушевського» [460, с.480]. До роману «Майстер корабля» автор обрав за мотто рядки з «Мертвих душ». Демонструючи виняткову скупість Плюшкіна, М. Гоголь констатує: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться! И похоже это на правду? Все похоже на правду, все может статься с человеком. Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости. *Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом!* Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдает назад и обратно!» [106, с.121]. Роман Ю. Яновського – про молодих романтиків-максималістів; винесена в епіграф гоголівська цитата може сприйматися як кредо персонажів, котрі прагнуть пригод, мандрів, пристрастей, повноцінного яскравого життя.

Найчастіше до творчості класика апелює **М. Хвильовий** (29 різнотипних інтертекстем). Найщільніший гоголівський інтертекст – у новелі «Чумаківська комуна» й романі «Вальдшнепи», принагідні згадки про класика і його персонажів фігурують в оповіданнях і новелах «На озера», «Мати», «Арабески», «Лілюлі», «Синій листопад», «Вступна новела», «Життя», «Із Вариніої біографії», «Зав'язка», «По Барвінківському району», повістях «Сентиментальна історія» й «Іван Іванович». Найчастіше згадувані прототексти – «Тарас Бульба», «Сорочинський ярмарок» і «Ревізор». Разом із ними в прозі М. Хвильового фігурують «Мертві душі», «Повість про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем», «Старосвітські поміщики» й «Ніч перед Різдом». Здебільшого прозаїк послуговувався гоголівськими алюзіями, але за потреби використовував і інші форми інтертекстуальності. Прагнучи сформулювати завдання, яке постало перед пролетарською літературою, М. Хвильовий свого часу занотував: «Нашу епоху нужно показать во всех ее проявлениях и что мы нуждаемся в современном Гоголе, который вывел бы на сцену всех “Тяпкиных-Ляпкиных” нашей действительности» [460, с.422]. Взоруючись на твори класика, у сатиричній повісті «Іван Іванович» прозаїк спробував змалювати свою епоху «у всіх її проявах». Заявлена в автобіографії увага до традицій гоголівської сатири оприявнюється насамперед в епіграфі, запозиченому зі вступу до другої частини «Мертвих душ»: «Зачем же изображать бедность, да бед-

ність, да несовершенство нашей жизни, выкапывая людей из глуши, из отдаленных закоулков государства? Что же делать, если уже таковы свойства сочинителя, и, заболев собственным несовершенством, уже и не может изображать он ничего другого, как только бедность, да бедность, да несовершенство нашей жизни, выкапывая людей из глуши, из отдаленных закоулков государства? И вот опять попали мы в глушь, опять наткнулись на закоулочек. Зато какая глушь и какой закоулочек!» [620, с.9]. Т. Ніверська твердить, що М. Хвильовий цим епіграфом «ніби передбачає незадоволення читачів нецікавою для них темою твору, в якому будуть присутні не романтичні стосунки чи героїчні подвиги, а провінційні герої зі всіма характерними для такого прошарку населення атрибутами: приземленими інтересами, пафосними розмовами про незрозуміле. Але автор мусить підкоритись натхненню й розпочинати оповідь про своїх героїв» [371]. Така інтерпретація не зовсім точна. Звісно, автор міг передбачати невдоволення частини читачів, а найбільше – критиків (адже, замість оспівувати здобутки радянської влади, він наважився унаочнити «несовершенство нашей жизни»). Але важливіше те, що М. Хвильовий глибоко шанує М. Гоголя (свідченням цього є численні алюзії й цитати в його новелах і повістях), а в аналізованому творі – орієнтується на його творчі принципи. Не варто також забувати про схильність М. Хвильового до гри з читачем. Обираючи за епіграф рядки з «Мертвих душ», прозаїк, вочевидь, натякає на модерних представників цього типу (паралелі між гоголівськими героями й персонажами повісті Хвильового «Іван Іванович» можуть стати предметом окремого дослідження).

Оскільки гоголівський «слід» у творчості М. Хвильового й низки інших авторів уже був предметом наукових студій, видається за доречне сконцентрувати увагу на творчості **К. Гордієнка**. «Ключовими» гоголівськими прототекстами для прозаїка є «Ніч перед Різдом», «Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем», а також «Сорочинський ярмарок» і «Майська ніч, або Утоплена». Найчастіше він апелює до ранньої творчості класика – «Вечорів на хуторі біля Диканьки» (16), рідше – до «Миргорода» (8), зовсім рідко – до «петербурзького» циклу. У сатиричних творах письменника «гоголівський слід» виявляється найчастіше через елементи паратексту (епіграфи, рідше – заголовки) й алюзії, тобто стилістичні різновиди інтертекстуальності. Рідше застосовуються елементи кодової інтертекстуальності (топоси), семантичні форми (інтертекстуальні мотиви й традиційні образи), а також запозичення прийому.

Центральним прототекстом повісті «**Автомат**» («Гнила Печериця») є «Вечори на хуторі біля Диканьки». Активність апелювання до цієї

гоголівської збірки і в аналізованому творі, і загалом в українському письменстві 1920-х років не випадкова, до цього спричинилася низка об'єктивних і суб'єктивних факторів. До об'єктивних варто віднести, наприклад, те, що саме її чи не найчастіше друкували упродовж ХІХ – початку ХХ ст. Як вказує Т. Гундорова, «навіть у ювілейний 1902 рік, попри всі спроби зблизити канон Гоголя інтелігентної публіки і канон Гоголя народного, серед численних видань творів (загальний тираж перевищив два мільйони) мало не половину становили повісті з “Вечеров” і “Тарас Бульба»» [129, с.337]. К. Гордієнка (як і інших українських письменників) заврожував екзотичний український світ гоголівських «Вечорів...» із його химерним переплетенням фантастики й реальності, романтизованими описами природи, ліризмом, бурлескними любовними лініями, пригодами й випробуваннями, народними віруваннями й забобонами. Гоголівські мотиви й образи були загальновідомими універсальними «кодами», розпізнавання яких не потребувало від читача значних інтелектуальних зусиль. Це стало можливим завдяки тому, що, як слушно зазначає Т. Гундорова, «у “Вечорах на хуторі біля Диканьки” Гоголь розробив таку модель середньої популярної літератури, яка була водночас близькою і читачеві з народу, і читачеві з вищого класу» [129, с.300]. Трохи згодом (за доби соцреалізму) популяризація повістей Гоголя із циклу «Вечори на хуторі біля Диканьки» набула прикмет ідеологізації. Головні причини такого зацікавлення, як констатує С. Моллер-Саллі, можна пояснити «абсолютно реальними, ідеологічно виправданими факторами: утвердження “народності радянської влади”, пропагування “радянсько-російського патріотизму”, розповсюдження “анти-інтелектуалізму”» [350, с.516]. У К. Гордієнка до всього вказаного додалися творчо-суб'єктивні мотиви, пов'язані зі специфікою зображуваного художнього світу.

Як зауважив Ю. Манн, у збірці «Вечори на хуторі біля Диканьки» була художньо реалізована концепція України, у якій «Диканька, Миргород – це не просто місця дії, а певні центри всесвіту» [324, с.172]. Таке ж масштабне завдання ставить перед собою й К. Гордієнко, із тією лише відмінністю, що йдеться про пореволюційне українське село. Узорується на гоголівські принципи конструювання топосу Диканьки як українського мікрокосмосу, письменник спирається на широко розтиражовану в культурній свідомості сучасників концепцію українців як «народу, що співає й танцює», а України – як «світу веселощів, любови, сентименту й щасливих розв'язок» [120, с.87]. У вітчизняному гоголезнавстві достатньо праць про міфотворчий потенціал гоголівських творів. Так, О. Киченко пише про «міф Гоголя про Україну, який виявився після “Вечорів” по-



чатком гоголівської традиції міфологізації дійсності, що виявляється основою філософії творчості і основою власне поетичного гоголівського прийому. Гоголь, безсумнівно, міфотворець у всіх проявах свого творчого “я”. Світ його “Вечорів” і “Миргороду”, “Арабесок”, “Ревізора”, “Мертвих душ” має мало спільного з українською і російською дійсністю, з реалізмом як літературним напрямом. Головним результатом міфотворчості виявляється особлива гоголівська інтерпретація дійсності як “міражу”, “фантазмагорії”, “гротескного”, “примарного світу”. У цьому зв’язку принциповим і ключовим є саме прийом Гоголя, що ґрунтується на елементах несподіваної оцінки, зміщення ракурсу, “повертання” предмету його особливим, ніби знайомим, але незвичним боком» [228, с.7]. В. Мацапура в унісон зауважує: «Створюючи міфопоетичний образ України у “Вечорах” і “Миргороді”, Гоголь “очуднює” буденне життя» [332]. Тези про міфотворчість і застосування прийомів одивнення можна застосовувати й до інтерпретації аналізованих сатиричних творів К. Гордієнка. Художній світ Славгорода й Гнилої Печериці – це не реалістичне відображення реалій українського села за радянської доби, а міфологічний простір, витворений авторською уявою. Спираючись на художні принципи Гоголя, белетрист містифікує реальність, надає їй гротескних, подекуди навіть фантазмагоричних рис.

Вигаданий світ українського села Гнила Печериця поєднує прикмети двох гоголівських топосів – Диканьки й Миргороду (до слова, антропонім Печериця фігурує і в повісті М. Гоголя «Зачароване місце», можна вважати це збігом або навмисним авторським прийомом, підтвердженень чи спростувань немає). Характеризуючи цей топос, прозаїк називає селище благодатним, підкреслює його неповторність, навіть екзотичність: «Скільки сел на тій Україні? Та нема такого другого, як Гнила Печериця». Як і гоголівська Диканька, це «просто зачароване місце» [113, с.7]. У повісті «Автомат» немає виразних елементів фантастики, персонажів народної демонології, фантазмагоричною видається сама місцевість, де буйно ростуть печериці, а назва села повертається, не дивлячись на жодні потуги місцевої влади облагородити її, замінивши топонім на Троїцьке чи Первомайське. Персонажі повісті К. Гордієнка, як і гоголівські герої «Вечорів...» і «Миргорода», провадять буденне життя, переймаються дріб’язковими щоденними справами. І хоч хронологічно у творі йдеться про пореволюційну добу, зрозуміло, що глобальні історичні події на житті його мешканців майже не позначилися. Хіба що додалися зовнішні «атрибути»: червоні прапори, портрети радянських діячів на стіні, а також ритуально-революційні заходи (мітинги, політінформації, радянські свята).

До першого розділу, що виконує роль експозиції, К. Гордієнко обрав за епіграф рядки з повісті «Майська ніч, або Утоплениця»: «Ви знаєте українську ніч? Ні, ви не знаєте української ночі!» [113, с.5]. Оскільки цей розділ (на відміну від наступних) не має заголовка, епіграф автоматично ретранслюється на увесь твір. Мотто можна сприймати як певну риторичну формулу – твердження, що читач не знає українське село (український світ) так, як автор. Безпосередньо гоголівський прототекст (у його розширеній версії: «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее... С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь! Очаровательная ночь!...») [107, с.87] відлунює наприкінці першого розділу: «Настає місячна (над луками туман), чарівна (гавкають собаки), тиха (кумкають жаби), оспівана поетами (горлають п'яні парубки), повна екстазу (заходиться п'яна гармонія), напоєна липневими пахощами (парує гній), українська (ростуть печериці), запашна ніч!» [113, с.13-14].

У «Вечорах на хуторі біля Диканьки» привертають увагу поліфонічні описи природи. Як вказує Т. Гундорова, «Гоголь як романтик активно використовує також високу літературну образність для відтворення краси малоросійської природи, надаючи їй архітектурно завершеної форми» [129, с.343]. В аналізованих творах К. Гордієнка пейзажі типологічно близькі до гоголівських, такі ж колоритні, щоправда, лаконічніші й менш орнаментальні. Характеристики гнилопечеричанської молоді також подібні до гоголівських: парубки полюбляють бійки й штукарство (як, наприклад, Левко і його товариші у повісті «Майська ніч, або Утоплена»), дівчата – вродливі, як Параска в «Сорочинському ярмарку», полюбляють кокетувати з парубками й зазирати в дзеркало, як Оксана з повісті «Ніч перед Різдрвом». Традиційною забавою сільської молоді є співи. Фінал першого розділу повісті «Автомат. Гнила Печериця»: «А співають як у Гнилій Печериці! Ви не чули? Тоді ви нічого не чули. Голоси повні млости, місячного забуття, довго тягнуться, мов телеграфний дріт, у зоряне небо вгрузають» [113, с.14], – перегукується з початком повісті «Майська ніч, або Утоплена». Щоправда, час накладає свій відбиток на пісенний репертуар: якщо в Гоголя Левко виявляє свої почуття до коханої пісню «Сонце низенько, вечір близенько», то смаки новочасної молоді пов'язані з традиціями не українського народного мелосу, а «міського романсу» («Ах, почувала три рази, Не дивилась у глаза»).

Поряд із збіркою «Вечори на хуторі біля Диканьки» у першому розділі повісті К. Гордієнка оприявнюється ще один ключовий гоголівський прото-

текст – «Повість про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем». Спершу це відбувається за допомогою алюзій: один із другорядних персонажів Салов – колишній купець і почесний громадянин Гнилої Печериці – «кохався у голубах» (як Іван Никифорович) і дуже любив співати на криласі (як Іван Іванович). Згадуючи про ворожнечу двох непримиренних соціальних категорій Гнилої Печериці – купців і селян (Салова й Петра Люшні), белетрист констатує: «Коли-б автор мав талант Гоголів – розповів-би про це» [113, с.6]. У наступному абзаці міститься пряма вказівка на «Повість...»: «Старі люди кажуть, що тут з давніх-давен, ще коли не сварились Іван Іванович з Іваном Никифоровичем, гнилі печериці водились» [113, с.6]. Зацитований текстовий фрагмент прямо засвідчує генетичну спорідненість твору К. Гордієнка з гоголівськими прототекстами.

До категорії традиційних топосів, які у свідомості реципієнта виразно корелюють з гоголівською традицією, належить, безперечно, і топос ярмарку. Як слушно вказує Т. Гундорова, саме Гоголю належить «відкриття архетипної символіки новочасного ярмарку» [129, с.319], далі дослідниця констатує: «Уже в “Сорочинському ярмарку” Гоголь подає свій ярмарок як різностильний, різножанровий і масмедійний тип культурного виробництва» [129, с.341]. Топос ярмарку, оприявнений у повісті «Автомат. Гнила Печериця» на початку другого розділу: «Розпечена пилюга вулишна мляво стояла в повітрі, рипіли вози, ярмарковим добром навантажені, празничковий люд вештався між ятками, возами – веселий, жвавий, – яскраві барви сорочок, спідниць переплітались із сірими свитками. Заглушені окрики, вереск, гуркіт зливались в монотонне сонячне гудіння...» [113, с.15], – також типологічно пов’язаний із Гоголівським прототекстом – «Сорочинською ярмаркою». Аби цей асоціативний ланцюжок не видавався реципієнтові випадковим, письменник прямо апелює до прототексту: «Уздівши за вікном смагляве, як каштан, жваве білозубе лице, кучеряву, чорну, мов смола, голову цигана (з легкої руки Гоголя вони ще й досі вештаються по ярмарках), Кудь зірвався з місця, нервово ходив по кабінету» [113, с.15].

У другому розділі окреслюється ще один рівень перегуків із гоголівським прототекстом. Як слушно вказує Т. Гундорова, «для тих, хто полюбить читати любовні романи, водевільний сюжет “Сорочинського ярмарку” дає два варіанти тексту: один – фольклорно-романтична історія кохання Параски і Грицька, призначена для селянської публіки, інший – виконана у жанрі популярної літератури і призначена для міщанської публіки оповідь про залицяння попівича Афанасія Івановича до Хавронї Никифоровни» [129, с.341]. У повісті К. Гордієнка також пунктирно накреслені дві любовні лінії, першу умовно назвемо «романтичною» (безуспішні залицяння

головного героя – голови кооперативу Кудя – до молоденької симпатичної бібліотекарки Діни), другу – «бурлескною» (стосунки Кудя й Тамари Мефодіївни). Те, що Кудь одружений, жодним чином не заважає йому грати роль героя-коханця.

Часто К. Гордієнко використовує елементи гоголівського прототексту для увиразнення характеристики персонажів. Так, у другому розділі, представляючи читачам головного героя (Кудя) і його товариша Люшню, письменник констатує: «В Кудя були чорні очі й синє “галіфе”. В Люшні навпаки – сині очі й чорне “галіфе”» [113, с.17]. Цей прийом контрастної подібності має витоки в гоголівській характеристиці друзів-антиподів: «Іван Іванович худощав и високого роста; Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину. Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх» [108, с.268].

Другий епіграф із гоголівського прототексту міститься на початку третього розділу. К. Гордієнко знову апелює до «Вечорів на хуторі біля Диканьки», цього разу – до передмови до другої частини: «Скажіть по совісті, добрі люде, чували ви де-небудь, щоб яблука пересипали канупером? Кладуть смородинного листа, нечуй-вітер, трилисника. Але щоби клали канупер?» [113, с.30]. На перший погляд, ця надтекстова цитата не має чітких асоціативних перегуків із метатекстом. Авторська мотивація добору епіграфа невідома, тож залишається простір для припущень. У творі М. Гоголя змальована ситуація, коли один із персонажів, прагнучи виявити свою ерудицію, втручається до справи, про яку не має жодного уявлення, так само абсурдно виглядає й поведінка Кудя, котрий повчає приїжджих художників, як їм малювати портрет Леніна. Змодельована в третьому розділі фабульна ситуація викликає також асоціації з повістю М. Гоголя «Портрет», зокрема – із тим епізодом, коли пані повчає головного героя, як він має зобразити її доньку. Аналогічна реакція виникає в Кудя, коли він бачить портрет Леніна: «Безпорадні погляди кидав на картину, художників. Ледве чутко промимрив: ото такий Ленін? Схилився над портретом, боляче скривився. У глибокій, важкій задумі хитав головою: – Хіба ж це Ленін?» [113, с.37]. Висловлені зауваження: «обличчя теж... якесь воно... фіолетове. Це футуристи» (дарма художники пояснювали, що це тінь від кепки), а на краватці у вождя намальовано замало крапочок, – виявляють некомпетентність, недолугість персонажа.

У п'ятому розділі також знаходимо сліди гоголівського прототексту. У характеристиці Тамари Мефодіївни виразно помітні аналогії із Солохою (із повісті «Ніч перед Різдом»). Обидві героїні вміли зачаровувати чоловіків

(порівняймо, у Гоголя: «Она так умела причаровать к себе самых степенных козаков (которым, не мешает, между прочим, заметить, мало было нужды до красоты), что к ней хаживал и голова, и дьяк Осип Никифорович (конечно, если дьячихи не было дома), и козак Корний Чуб, и козак Касьян Свербыгуз» [107, с.156]; у К. Гордієнка: «Тамара Мефодіївна, ця химерна, легка, як метелик, жвава, мов струмись водограю, жінка, що так чудесно укоськувала норовистих жеребців, до якої часто заїздив – по дорозі – голова Райвику, а то так і з округи начміліції, дарувала й Кудя своєю приязню». І далі: «Тамара Мефодіївна – єдина справжня жінка на всю округу. Це визнавали й голова Райвику, начміліції, завземвідділом, завкомгоспом, інженір меліорації, колись – повітовий продкомісар, завзаготовконторою, прокатпунктом, уповноважений реєстрівки, уповноважений в справі боротьби з бандитизмом, кримінального розшуку» [113, с.46]). Неодмінним атрибутом частування й прикметою хазяйновитості обох жінок є вареники: «Как не зайти к Солохе, не поестъ жирных с сметаною вареников» [107, с.157] – «Рідко де можна було стрінати таку ширу, чарівну гостинність та смачні такі вареники, як у Тамари Мефодіївни» [113, с.46]. Ще один приклад алюзії на гоголівський прототекст: заради зустрічі із Солохою «дворянин нарочно для этого давал большой крюк, прежде чем достигал шинка, и называл это – заходить по дороге» [107, с.157], такий же прийом фігурує і в повісті «Автомат»: «Недурно ж вони, коли в службових справах виїздили з округи, не могли не завітати по дорозі до Тамари Мефодіївни, хоча б і треба було зробити верстов 15-20 гаку» [113, с.46].

Зв'язок із гоголівським прототекстом К. Гордієнко увиразнює за допомогою ще однієї промовистої деталі: «Коли б Кудь умів був говорити компліменти, то він, певне сказав би: з усіх квіток найпишніша, найясніша – ви, *дражайшая* Тамаро Мефодіївно!» [113, с.48]. Позначене курсивом слово є виразним лексичним маркером, що переадресовує до сцени залицяння дяка в М. Гоголя: «А это что у вас, *дражайшая* Солоха? – произнес он с таким же видом, приступив к ней снова и схватив ее слегка рукою за шею, и таким же порядком отскочив назад. – Будто не видите, Осип Никифорович! – отвечала Солоха. – Шея, а на шее монисто» [107, с.167]. Але Кудь, який був дуже красномовним на мітингах, не умів говорити компліменти, тож одразу вирішив перейти до дій: «Ваші вареники, Тамаро Мефодіївно! – захоплено скрикнув, ніжно беручи її за груди» [113, с.58]. Гоголівська алюзія, зашифрована в цій сцені, не пройде повз увагу читачів, адже К. Гордієнко скористався прийомом коментування: «Авторові закидали, що сцену цю він запозичив у Гоголя. В своє виправдання автор мусить зауважити, що в нашу добу, добу Великої Революції, вареники вважається за таку-ж смачну

річ (невідомо ще, чи регрес це), як вважалося за старих гоголівських часів» [113, с.58]. У цій ситуації ключовим претекстом є вже не «Ніч перед Різдом», а фрагмент шостого розділу «Сорочинського ярмарку» – сцена залицяння Афанасія Івановича до Хавронї Никифоровни.

Ще два мотто К. Гордієнко запозичив із «Повісті про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем». Сьомий розділ («Кудь знову сердиться») відкриває гоголівська цитата: «Іван Іванович особливо не любить, як йому в борщ попадає муха» [113, с.63]. У цьому розділі є три центральні гоголівські мотиви, щоправда, наводяться вони «порційно» – у різних фрагментах метатексту. Перший – роздратування й агресивна поведінка головного героя (у Гоголя, коли Іван Іванович сердиться – «он тогда выходит из себя – и тарелку кинет, и хозяину достанется» [108, с.269]; так само поводить Кудь, роздратування якого пов'язане з проведенням ревізії в кооперативі; факультативний рівень інтертекстуальних перегуків – паралелі з «Ревізором»). Другий мотив: у мотто з гоголівського прототексту фігурує борщ – у тексті дружина годує Кудя борщем. Третій: мухи (після обіду Кудь лягає відпочити, а дружина відганяє від нього набридливих комарів). У сцені частування Люшні також привертає увагу характерний мотив («Вареники мало не самі плигали в рот»), який переадресовує уважного читача до повісті «Ніч перед Різдом» (епізоду частування Вакули в Пацюка).

Останній гоголівський епіграф на початку десятого розділу: «Чудова людина Іван Іванович. Він дуже любить дині» [113, с.78], – виглядає парадоксально, адже тут ідеться не про дині, а про смерть головного героя. Певно, цю надтекстову цитату варто інтерпретувати, беручи до уваги лише першу частину «повідомлення»: «Чудова людина Іван Іванович». У повісті К. Гордієнка це твердження постійно лунає на похороні Кудя. У виступах промовців біографія небіжчика прикрашається, недоліки зникають, залишаються тільки згадки про чесноти й заслуги цієї «чудової людини». До слова, згадка у повісті «Автомат» про бабу Вівдю, яка винесла з комори нову свитку, викликає пунктирні асоціації з тією ж гоголівською «Повістю» – із початком другого розділу, коли баба виносила надвір із комори речі Івана Никифоровича. Аналізовані твори М. Гоголя й К. Гордієнка зближують також промовисті заголовки до підрозділів (наприклад, у Гоголя: «Іван Іванович и Иван Никифорович», «Что произошло после ссоры Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем?», у К. Гордієнка: «Кудь і дама з квітками», «Кудь замовляє портрет Ілліча» тощо).

Доволі виразно виявляється гоголівський інтертекст і в романі «Славгород» (щоправда, тут його значення не таке вагоме, як у попередньому творі; разом із гоголівським, тут з'являються інтертексти

Г. Квітки-Основ'яненка, І. Нечуя-Левицького, М. Коцюбинського, біблійні й античні образи та мотиви). Т. Шарова вказує, що в цьому сатиричному творі прозаїк «піддав осміянню радянську дійсність кінця 1920-х років, нікчемність, духовну убогість, лінощі радянського управлінського апарату районного рівня. Цей апарат виштовхує із себе як чужорідний елемент талановиту, яскраву людину, яка руйнує його тотожність, залишається вірним сам собі. Будь-які розмови про служіння народові – не що інше, як облудна риторика, покликана приховати справжні цілі існування цієї герметичної спільноти. Водночас Славгород, попри його географічну локалізацію, міг сприйматися як символ України в цілому» [658, с.192]. Ці твердження видаються логічними, але потребують невеликого уточнення й конкретизації.

На карті України є (щонайменше) два топоніми з подібною назвою – у Дніпропетровській та Сумській областях. Оскільки біографія письменника певний час була пов'язана із Сумщиною (у 1929 р. він оселився в Лебедині, цей період вважається найпліднішим у його творчості), можна було б припустити, що йдеться про Славгород на Сумщині. Однак, зважаючи на щільність гоголівського інтертексту, вірогіднішим здається твердження, що Славгород – це узагальнений образ, що асоціативно натякає на гоголівський Миргород і водночас – на Сонгород М. Хвильового. Як і Гоголь, К. Гордієнко розташував своє селище на Полтавщині (поруч із Славгородом у художньому просторі роману розташована Чаколапівка, про яку автор пише: «Велетенське селище – між ярами, балками – на Полтавщині, що з давніх-давен, відомо, вславлена всілякими чудесами, старовинними монастирями, відьмами, а тепер навіть – електростанціями» [117, с.65]; цей фрагмент тексту виразно корелює не так із повістями циклу «Миргород», як із химерним світом «Вечорів на хуторі біля Диканьки»).

Принципи моделювання художнього світу у «Славгороді» такі ж, як і в повісті «Автомат. Гнила Печериця». К. Гордієнко так само наголошує на винятковості змальованого топосу. Дослідники констатують, що сторінки гоголівських творів рясніють епітетами «дивный», «чудный», «странный» (наприклад, «Чудный город Миргород!»; «Чуден Днепр при тихой погоде...» тощо). У характеристиках Славгорода К. Гордієнко також послуговується численними оцінними епітетами, вдається до риторичних вигуків на кшталт: «Що то за місцевість, що то за край!» [117, с.3], «Славні люди, славне селище! Славгород і єсть. Ще дужче полюбили славгородці чарівну місцевість свою» [117, с.5], «таких сіл небагато як Славгород» [117, с.10] тощо. Так само милується природою, захоплюється талантами місцевих жителів.

Текст роману випереджають два епіграфи – цитата з твору М. Гоголя й репліка про те, що «у Славгороді сам нарком рибу ловив» [116, с.11]. Прикметно, що обидва згадані мотто наявні лише в журнальній публікації твору, у книжці вони зняті, натомість текст чіткіше структурований – поділений на розділи, до кожного з яких автор обрав промовисті заголовки-анотації (як і в повісті «Автомат. Гнила Печериця»). Перший епіграф запозичений із гоголівської «Ночі перед Різдом»: «Проїздом через Диканьку, блаженної пам'яті архієрей хвалив місцевість, де лежить село» [116, с.11]. Трохи згодом інформація, закладена в епіграфі, буде ще раз продубльована в тексті. Між епіграфом і текстом існує прямий зв'язок: у гоголівському мотто фігурує архієрей – у тексті роману К. Гордієнко також згадує, що «пресвітлий архирей о. Козодій, проїздом через Славгород на храм, як почув дзвін на дзвіниці Спаса, мов у соляний стовп обернувся, заслухався» [117, с.5]. Стосовно семантики мотто варто відзначити, що класик у зацитованому текстовому фрагменті підкреслює красу описуваної місцевості, подібними мотивами керувався й К. Гордієнко.

Загалом репертуар гоголівських прототекстів «Славгорода» не надто відрізняється від повісті «Автомат». Колоритна пейзажна замальовка на початку твору («Що то за місцевість, що то за край! Як любо, як приємно прозорого дня недільного вилізти на гору! Сонце шле пекуче проміння... Пашить земля» [117, с.3]) перегукується з гоголівською «Сорочинською ярмаркою» («Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное и голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею» [107, с.20]). Із тим же претекстом корелює й опис ярмарку в Славгороді (окремі його фрагменти зафіксовані у першому розділі, ширше – у десятому; докладніше про це можна прочитати в монографії Т. Гундорової й дисертації Є. Прохоренко). Ретранслюється в романі «Славгород» і гоголівське кліше про українців як «народ, що співає й танцює». Згадки про хореографічні таланти краян («Ну ж і танцюють у Славгороді! Яким чортом руба Чуб! Як дрібненько січе Бинда! А Карась пливе як! А що ж Мить виробляє...» [117, с.4]) актуалізують у свідомості реципієнтів асоціації, наприклад, із тією ж «Сорочинською ярмаркою» (та й не лише з нею, адже танцювальний елемент поширений у більшості творів із циклу «Вечори на хуторі біля Диканьки»). До слова, прізвище Чуб також є промовистим інтертекстуальним кодом (так звати одного з персонажів «Ночі перед Різдом»). Прізвища Голоскокова й Голосмокова переадресовують до гоголівських персонажів-«двійників» Бобчинського й Добчинського.



Дослідження асоціативних перегуків між творами К. Гордієнка й М. Гоголя на рівні антропонімії може стати окремою науковою студією. Поки варто лише вказати на особливий колорит прізвищ; у Гоголя: Голупенко, Макогоненко, Чухопупенко, Курочка, Смачненко, Свербигуз, Кизяколупенко, Пулопуз, Довгочхун, Перерепенко; у К. Гордієнка: Люшня, Гнилорибов, Козоріз, Бугаєнко, Горнирука, Сивопляс, П'явка, Чичибаба, Приблуда, Щусь, Кривохата, Рідкакаша, Орел, Бугаєнко, Вирвихвіст, граф Заплюйський. В обох письменників антропоніми є важливим засобом характеристики персонажів. Та й не лише антропоніми. Гоголівський слід помітний і в інших елементах характеристики, зокрема в портретах. Відома гоголівська деталь із «Мертвих душ» про особливості зовнішності Собакавича та його дружини («Когда Чичиков подкатил к крыльцу, он заметил выглянувшие из окна разом два лица: одно женское в чепце, узкое и длинное, как огурец, Другое мужское, круглое, широкое, несколько красноватое, как бывают хорошие молдаванские тыквы» [106, с.515]) відлунює в «Славгороді» двічі – в описах персонажів-двійників Каракай й Триндирички («в діда Каракай – лисина засмагла, мов диня, в Триндирички – скидається на огірок» [117, с.114]) й характеристиці зовнішності комсомолки Зіни («Обличчя її, мов тиква, всміхалося сумішкою руди і олива» [117, с.114]).

Славгородський патріарх – баштанник дід Каракай, який так полюбляє частувати гостей динями (поширена деталь у творах М. Гоголя) й розповідати про славу минувшину, почасти нагадує Рудого Панька з «Вечорів на хуторі...» Безпосередньо з цим гоголівським прототекстом перегукується Каракаєва розповідь про фантазмагоричну історію з конокрадами, яка трапилася в сусідньому селі Чаколапівці. Зрештою, увесь дев'ятий розділ складається зі вставних оповідань про славгородську минувшину й відомих краян. Згадка про те, як у Славгороді побував цар (саме за його найсвітлішим повелінням колишня Пердунівка здобулася на нову пафосну назву), асоціативно перегукується з гоголівською повістю «Майська ніч, або Утоплена» (один із персонажів якої часто згадує, як у селі гостювала цариця Катерина). В одинадцятому розділі Люшня дарує на день народження коханці Приндисі лаковані черевички (асоціативно ця сцена перегукується з історією Вакули й Оксани з повісті «Ніч перед Різдом»). Колоритна історія «про запеклу споконвічну боротьбу двох видатних мужів на весь повіт з відзнаками державної почеси» – Сорокасобаки й Свиргуна (бурлескно відтінена згадкою про сварку двох сусідів – Чучмаря й Бульки) викликає чіткі асоціації з «Повістю про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем». Із цим твором корелює й фінальний розділ – опис Славгорода, у якому фігурують традиційні атрибути гоголівського Миргорода:

«Баюри скрізь. Школа ось щілину дала – піскуватий ґрунт. Провалля на Веселій Горі закріпити тре’, скоро їхати не можна буде. (...) А ятки скоро від вітру поваляться. Помії виливають на Коломацький шлях. По майдану гуси, свині лаять...» [117, с.239].

Повістю «Автомат» і романом «Славгород» студії гоголівського інтертексту в доробку К. Гордієнка не вичерпуються. Бодай принагідно варто згадати збірку нарисів «Вечори на хуторі під Красносілкою» [114], заголовок якої недвозначно вказує на центральний гоголівський прототекст. Щоправда, від гротеску й фантазмагорій гоголівських «Вечорів...», які частково ретранслювалися в попередніх творах, у цій збірці майже нічого не залишилося. Характерна відмінність топосів: Диканька в працях літературознавців трактується як ідилічний український топос, рай, який відходить у минуле, натомість топонім Красносілка в К. Гордієнка є символом нового світу – «червоного» радянського села. У цих нарисах ідеться не про минуле, не про надприродні явища, а про «реальні» здобутки радянської влади на селі (епітет «реальні» взято в лапки, адже збірка вийшла друком 1934 р., якраз після Голодомору, коли владі не було особливо чим хвалитися). Структурно книжка К. Гордієнка складається з п’яти нарисів: «Вечір перший» (...) «Вечір п’ятий», окремо позиціонується нарис «Радість». Гоголівський «слід» стає менш помітним, але все ж у розповіді про Вацлава – славного коваля відчуваються натяки на Вакулу з «Ночі перед Різдом»; у четвертому фрагменті репліка оповідача: «Чи ви знаєте, зрештою, що таке тиха українська ніч?» – недвозначно вказує на Гоголя. А розповідь про свиню Кирпату (у нарисі «Радість») також із певною часткою умовності може сприйматися як «гоголівський код» (який переадресовує, наприклад, до «Повісті про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем»).

Як можна перекоонатися, творчість М. Гоголя була помітним складником інтертекстуального простору 1920-х років, але навіть він не може конкурувати за популярністю з Т. Шевченком.

### **4.3. Боротьба за Тараса Шевченка: традиційні, модерні, радянські моделі «привласнення» класики**

Вивчення творчої спадщини Т. Шевченка й особливостей її рецепції в українському письменстві другої половини XIX – початку XXI ст. – один із пріоритетних напрямів сучасного вітчизняного літературознавства. За слушним висновком В. Пахаренка, «вражають його численні здобутки, захоплює багатовекторність його пошуків. Разом з тим, – будьмо щирі, – Шевченко досі залишається значною мірою незбагненим, непрочитаним. Вель-

ми показове у цьому плані зізнання Г. Грабовича: що більше назбирується біографічних матеріалів про поета, що детальніше аналізуються найдрібніші нюанси його творів, то “дальше він від нас відсувається” (...) А тим часом кожен геній конче потребує розуміння, бо це для нього єдиний спосіб донести до людства зроджене в титанічній духовній праці рятівне послання, себто виконати свою місію» [388, с.9-10]. До проблеми Т. Шевченка й українська література доби «розстріляного відродження» 1920-х років українські науковці зверталися неодноразово. Найчастіше об’єктом їхніх студій була творчість М. Хвильового. У розвідці П. Голубенка «Шевченко і Хвильовий», монографії Ю. Безхутрого «Хвильовий: проблеми інтерпретації», статтях С. Жигун [177; 178], Л. Кавун [217], І. Констанкевич [249], Л. Ушкалова [591], інших дослідників при висвітленні окремих аспектів творчого «діалогу» Хвильового з Шевченком коло аналізованих текстів зазвичай обмежується новелами «Життя», «Редактор Карк», романом «Вальдшнепи». Проблема «Т. Шевченко й Б. Антоненко-Давидович» частково висвітлена в статтях С. Жигун, О. Хамедової і Ю. Новикової [617]. Однак ці матеріали не вичерпують заявлену наукову проблему. Шевченківські інтертекстеми фігурують у доробку й інших представників літературних 1920-х. Вони також заслуговують на пильну увагу; інтертекстуальний підхід у цій ситуації видається найбільш доречним і продуктивним.

Шевченків «Кобзар» належить до «ядерних» прототекстів українського письменства доби «розстріляного відродження». Прикметно, що цей сегмент інтертекстуального простору включає не лише численні класичні форми власне інтертекстуальності (цитати й алюзії), а й широкий спектр паратекстуальних і гіперінтертекстуальних феноменів. Експлікацію цього масиву міжтекстових зв’язків варто почати з **інтертекстуальних заголовків**. Для зручності аналізу усі назви художніх творів, які переадресовують реципієнтів до постаті й творчості Т. Шевченка, поділені на три групи: 1) ті, у яких згадане ім’я Кобзаря; 2) ті, у яких фігурують факти з життєпису поета чи супутні реалії; 3) ті, які дублюють назву прототексту, заголовки-цитати або алюзії.

До першої групи належить, скажімо, поезія **Є. Плужника «Шевченко»** (1925). За жанром це своєрідний «ліричний портрет», тобто твір, у якому лаконічно окреслено окремі штрихи життєпису певної людини. Апеляція Плужника до постаті Кобзаря не випадкова. Як твердить Л. Череватенко, «українцем він (Є. Плужник – Л.С.) почував себе з дитинства, любив українську мову, літературу, “пісні... Шевченка”. Ще в гімназії його приголомшило святкування столітнього ювілею Т. Шевченка, точніше – заборона святкувати цей ювілей» [405, с.26]. Згаданий у цій поезії портрет Кобзаря на стіні – біографічна деталь, що вияскравлює глибоку повагу до

Кобзаря. Л. Череватенко з цього приводу вказує: «Ще коли Є. Плужник мешкав у Скороходьків, над столом у нього висіли портрети М. Некрасова і – ні, не Барб'є, як у відомому вірші, а Т. Шевченка. Портрет – уже інший – Т. Шевченка прикрашав і кімнату на Прорізній. Та не знай ми цього факту зовсім, все одно віддали б Шевченкові першість поміж Плужникових духовних вождів. *Т. Шевченко був для нього взірцем благородства, мужності, переборювання страждань, вірності своєму обов'язку.* Саме в поезії Т. Шевченка слід шукати першопочатки не лише багатьох Плужникових ідей, але й формальних пошуків також» [405, с.52].

Із цієї поезії зрозуміло, що Шевченко для Плужника – не лише геніальний поет, а й духовний наставник. Коли надходять «втома і зневір'я», ліричному героєві варто лише раз поглянути на портрет: «І знову в серці відчуваю мир я / І тихий голос радісних надій» [405, с.118]. У поезії згадані також символічна деталь зовнішності Кобзаря («це за всіх замислене чоло, / Що, наче символ, стало над часами» вказує на розум, мудрість) і концепт, що окреслює Шевченкову візію майбутнього: «Вже близько час – за нього ж день розквітне /– І на його *оновленій землі!*» [405, с.118]. Поетичні рефлексії ліричного героя підсумовані рядками: «Щасливий нарід, що його відродин / Був на землі воістину *Пророк!*» [405, с.118]. Як слушно вказує Я. Грицак, «потреба мати свого національного поета-пророка була пов'язана з ключовою проблемою ідентичності для *суспільства у процесі змін*: створення стійких форм соціальної організації шляхом вироблення *системи суспільних міфів*. У випадку українського націотворення таку роль “поета-міфотворця” виконав Тарас Шевченко» [122, с.392]. Ці міркування відомого історика стосувалися другої половини ХІХ ст., але й на початку 1920-х суспільна ситуація була така, що потреба в Шевченкові-пророку залишалася актуальною (з огляду на «процес змін» і потребу вироблення «системи суспільних міфів» радянської доби).

Згадка про Кобзаря в поетичній творчості **П. Филиповича** не була випадковою: неокласик вважається одним із фундаторів сучасного шевченкознавства, йому належать дослідження «Шевченко і романтизм» (1924), «Шевченко і Гребінка» (1925), «Шевченко і декабристи» (1926), «До студіювання Шевченка та його доби» (1925). За редакцією науковця була видана друком низка збірників («Т. Шевченко», 1921; «Шевченківський збірник», 1924; двотомне видання «Шевченко та його доба»). Він брав активну участь в укладанні коментарів до академічного видання «Щоденника» Т. Шевченка (1927). У циклі «**Тарас Шевченко**» П. Филипович спробував художньо осмислити й відобразити три епізоди з життя Шевченка. Перша поезія з триптиха («Київ») побудована на зіставленні двох подвижників української

культури – Т. Шевченка й П. Куліша, які мали багато спільного («Їх і сторінки літописні / Захоплюють, і кобзарі, / А раптом сміх веселий блисне. / І вже рибалять на Дніпрі» [601, с.109]), а проте були зовсім різними («Один вродливий і охайний, / І гордий, мов аристократ. / А другий – витвір незвичайний / Занедбаних кріпацьких хат. / Один закоханий в культуру / І вірить у державний лад, / А другий в гайдамацькій бурі / Шукає втіхи і порад» [601, с.110]). Не зважаючи на повагу до таланту П. Куліша, першу роль П. Филипович, закономірно, віддає Шевченкові, адже «над головою у Тараса / Горить полум'яний язик. / І голос впевнений *пророка* / В незнану кличе далечінь, / Де золотіє путь широка / Щасливих, вільних поколінь» [601, с.111]. У другій поезії циклу («Новопетровське») неокласик «малює» степовий краєвид, насичений апокаліптичними барвами, це простір муки, гіркої суми, безнадії: «із трьох сторін лиш дикий степ», «пісок та камінь. Мертва тиша. / Безмежна чорна самота» [601, с.111]. Цей пейзаж не лише формує емоційне тло поезії, а й чіткіше відтінює душевний стан Шевченка-солдата в Новопетровській фортеці – надломленого, але нескореного. Найбільше його гнітять не особисті переживання (муштра, самотність), а становище України (бо «скрізь панують на землі / Каті великі і малі» [601, с.112]).

Настроєво ця поезія перегукується з творами Кобзаря періоду заслання, а картинка з киргизького життя має витоки в малярстві Т. Шевченка. Поезія третя («Повернення») показує читачам Шевченка на пароплаві під час мандрівки Волгою. Слухаючи гру «кріпацького Паганіні», він уявляє «неначе простягає руки / Замучений, безсилий раб. / Неначе стогнуть мільйони / Живих і мертвих кріпаків. / А десь крізь стогін і прокльони / Зростає помста, стигне гнів» [601, с.114]. Концептосфера цього вірша, вочевидь, формувалася від тиском радянської ідеології, тож Шевченко мислиться тут як борець за визволення народу від кріпаччини, панської сваволі, прихильник ідеї революційного оновлення світу. Не обійшлося й без традиційних пророцтв: «встануть ще закуті / Та не подолані раби!», «гряде огненна завирюха, / Час визволу уже наспів!» [601, с.115]. Але картини майбутнього в П. Филиповича пов'язані не лише з руйнуванням старого світу у вогні повстання, а й із вірою в науковий прогрес: «Доба знання далекогозора / Нове життя віщує нам» [601, с.115-116].

У **М. Рильського** пієтет до Т. Шевченка виник під впливом родини. Відомо, що його батько Тадей Розеславович разом з іншими патріотами у травні 1861 р. супроводжував домовину Кобзаря з Києва до Канева. Поет згадував, що змалку любив слухати, як батько чи старші брати читали «Наймичку» Т. Шевченка й уривки з «Пана Тадеуша» А. Міцкевича. У період учителювання в залізничній школі в Києві до одного

з літературно-мистецьких вечорів М. Рильський створив поезію «**Пам'яті Шевченка**» (1925). Написана в піднесено-патетичних тонах, вона «випадає» з доробку Рильського-неокласика й, фактично, віщує народження Рильського-соцреаліста. Звісно, оцінюючи твір, потрібно враховувати обставини його появи. Чи міг поет відмовитися від ретрансляції «ультрареволюційної» версії образу Шевченка? Так, міг. Для порівняння – Франко в доробку Рильського цього періоду постає не в офіційно-казенній іпостасі Каменяря, а як поет-мислитель, у якого неокласик переймає «секрети поетичної творчості». Однак у випадку з Шевченком спрацювала кон'юнктура (специфіка глядацької аудиторії, її очікування, обставини читання твору на літературно-мистецькому святі тощо).

Поезія структурується як «звіт» ліричного героя про здобутки радянської влади в Україні. Ключовим мотивом є пафосне запевнення: те, про що колись мріяв Шевченко, нині стало реальністю: «*Збулись твої слова пророчі, / І час оновлення **настав**, / І темні **просвітилися** очі, / Вчорашній раб **всесильним став***» [432, с.367]. Концепт «нове життя» конкретизується в поезії через поняття «братерський лад», країна «без пана, без царя, без бога», «ясні поля», «свободи стяг» тощо. Але «революційний запал» ліричного героя не вичерпується звітом про здобутки, фінальні рядки виглядають як своєрідна «декларація про наміри» (в унісон до пролетарського лозунга «Делу Ленина верны» він проголошує вірність Шевченковим заповітам). Зважаючи на те, що Кобзар мріяв про звільнення від гніту й визиску не лише українців, а й усіх народів, ліричний герой патетично обіцяє не зупинятися на здобутому, боротися далі, йти по накресленому ним шляху:

Пророче наш, предтече ранній!  
Ми віримо, що прийде день, –  
І трони *упадуть останні*  
Під звуки громових пісень!  
*Вперед, брату! Все далі й далі!*  
Як тихий не вечірній світ,  
Нам сяє в радості й печалі  
Ясний Шевченків заповіт! [432, с.367].

Для усвідомлення суспільної ролі цієї поезії принципово важливе значення має її заголовок – «Пам'яті Шевченка». Саме таку пам'ять про нього (не як про геніального поета, мислителя, національного лідера, а як про революціонера, предтечу «Великої Жовтневої») ретранслює М. Рильський.

У другу групу виокремлені твори, у заголовках яких згадані певні реалії, пов'язані з життям і творчістю Т. Шевченка. Найперше в цьому контексті

можна пригадати триптих **П. Тичини** «**На могилі Шевченка**» (1918) й поезію «**26. П (11. Ш)**», що мала уточнювальний підзаголовок «На день Шевченка» (1920). Творчістю Кобзаря автор «Соняшних кларнетів» зацікавився ще під час навчання в духовній семінарії. На засіданнях таємного українського гуртка семінаристи читали твори Шевченка (за спогадами, П. Тичина декламував поему «Катерина»). 1914 р., не зважаючи на царську заборону святкувати 100-ліття від дня народження Шевченка, київські студенти організували пам'ятні заходи, у яких брав участь і П. Тичина. Їздив він і до Канева (для національно свідомої української молоді такі поїздки були своєрідним паломництвом, обов'язковим ритуалом національно-духовного «причастя»). Три вірші з циклу «На могилі Шевченка» – це своєрідна жанрова замальовка-спогад про відвідини Чернечої гори. Алюзії на твори Т. Шевченка віддзеркалені тут у концептах «тиран», «неволя», «повстання», «добро» («Жалілися: нема добра, / а ми ж добра всім хочем» [558, с.99]), народ («Коли вже здохне лютий гад / і не душитиме народа!» [558, с.100]). До 59-річчя з дня смерті Т. Шевченка, яке в радянській Україні відзначали 11 березня 1920 р., П. Тичина написав вірш «26. П (11. Ш)» («На день Шевченка»).

Такі тексти згодом отримали іронічну назву «датських». Їх поява була зумовлена не так бажанням віддати генію данину пам'яті й поваги, як потребою висловитися з нагоди ювілею. Естетичні здобутки Тичини-«кларнетиста» в цій поезії дуже скромні та й самого Шевченка складно помітити за революційною бутафорією й барабанною риторикою: «Там на горі за Дніпром / радо кричать *прапори*: / *честь йому, слава, хвала!* / Грають *оркестри* лункі, / в квітах вітають *портрет* – / там на горі за Дніпром. / Котиться спів у степи, / йде від села до села: / *честь йому, слава, хвала!* / Встанемо ж, менші брати, / стрінем пророка свого. – / Там на горі за Дніпром / *честь йому, слава, хвала!*» [558, с.118]. Апеляція до «менших братів», вочевидь, має переадресовувати читача до «Послання...» («Обніміте ж, брати мої, / Найменшого брата...»).

До цієї групи можна віднести й поезію **О. Ведмицького** «**На Чернечій горі**». Перебування на могилі Шевченка підштовхує ліричного героя до рефлексій про Кобзаря. Не обійшлося тут без пригадування традиційних шевченківських образів і мотивів: у рядках «Сріблом Дніпро між кручами, пісками. / Вже не реве, не стогне, не шумить» [73, с.21] легко упізнати зачин балади «Причинна»; наступна фраза («*Напивсь крови, упився сонцем, спить*») переадресовує до «Заповіту». Шевченкові пророцтва про майбутнє України (у традиціях ідеологічного дискурсу 1920-х) трактуються як доконаний факт, а революція – як здійснення його мрій про гармонійний суспільний устрій. Сам Шевченко змальований у творі як «вічно живий» поет

(перегук із ленінським культом) в оточенні співців-кобзарів. Дуже промовисто виглядає в поетичному тексті займенник «Він», написаний із великої літери. Раніше так називали лише Христа; тепер – Т. Шевченка, який набуває сакрального статусу Пророка, що своїм могутнім революційним духом наснажує наступні покоління борців із соціальною несправедливістю: «У грудях кожному встає Тарас: / І ми – Дніпро, що гонить буйні води!».

До третьої групи – творів, у заголовках яких процитовані, творчо переосмислені чи обіграні назви поезій Т. Шевченка, відносимо, зокрема, усмішку **Остапа Вишні** «**До тих, що поза Україною сущі**» (в її назві відтворена частина заголовку послання «І мертвим, і живим...»). Така заголовкова формула виявилася доволі продуктивною, для прикладу, можна пригадати заголовок поезії **Є. Яворовського** «**До мертвих і живих на Україні і в еміграції сущих**», про яку йтиметься далі. Часто автори застосовують такі заголовки в гострих публіцистичних чи сатиричних творах, інколи – у містифікованих «листах» чи «спогадах». Наприклад, **П. Капельгородський** обіграв цитату Т. Шевченка в заголовку свого нариса «**В своїй хаті – чужа правда, і сила, і воля**», надрукованого в альманасу «Літературний ярмарок».

До цієї групи віднесемо й віршовану повість **М. Рильського** «**Марина**» (1928-1933). На зв'язок з однойменною поемою Шевченка вказує сам автор – він не лише дає своєму творові таку ж назву, а й наводить в епіграфі цитату з прототексту: «Неначе цвяшок, в серце вбитий, / Оцю Марину я ношу» [432, с.67]. Зв'язок поем Шевченка й Рильського очевидний. У метатексті експлуатуються ключові мотиви прототексту: Марину розлучають із коханим (у Шевченка його забрали з весілля й віддали в солдати, у Рильського Марка вбив закоханий у Марину панич Генріх); дівчина потрапляє до панського дому, стає забавкою старого пана, який чимало селянок зробив покритками; подібним є й фінальний епізод – Марина підпалає панський дім, прирікши на смерть усіх його мешканців. Задум розповісти про долю жінок-страдниць, які «несли тягаря у темряві подвійний» [432, с.67], інспірований, вочевидь, текстами Т. Шевченка; але було б неправильно обмежувати інтертекстуальне поле поеми лише «Мариною» Т. Шевченка. У ній є ще кілька шевченківських епіграфів: до четвертої частини взята цитата з поеми «Сон» («Та й сон же, сон, напрочуд дивний, / мені приснився»), до одинадцятого розділу – рядки поезії «О люди! Люди, небораки!...» («Чи буде суд! Чи буде кара!»). Важлива роль у тексті відводиться народним пісням (у передмові до першого видання М. Рильський зазначив: «Перший поклад поеми – перечута в дитинстві пісня про втечу двох кріпаків, залюблених ді-



вчини та хлопця (...) звідси ж сюжетний кістяк, що далеко, розуміється, вийшов за межі тієї пісні» [432, с.391]) і творам А. Міцкевича (йдеться, зокрема, про баладу «Лілеї» й епічну поему «Пан Тадеуш»).

У ставленні до Шевченка і його творчості в українському письменстві 1920-х виразно окреслюються три напрями. Представники першого виявляють пошану до Кобзаря, цитують його твори для підтвердження власних міркувань думки; інколи їх пієтет сягає реєстрів п'єдесталізації, піднесення Шевченка до статусу кумира, ікони. Речники пролетарської ідеології (другий напрям), підносячи образ Кобзаря, редукують його творчість до набору корисних «ідеологічно витриманих» цитат, життєпис підлаковується, із нього вилучаються усі факти, що можуть скомпрометувати «світлий», ідеалізований образ поета-революціонера. Адепти третього підходу, прагнучи зруйнувати культ Кобзаря, у крайніх своїх виявах доходять до звинувачень Шевченка в тому, що він спричинився до появи в українській поезії шаблону й цілої юрми наслідувачів-графоманів. Найпоказовіше ці тенденції репрезентовані у творчості футуристів, зокрема **М. Семенка**, який на початку поетичної кар'єри, анонсує розрив із попередньою літературною традицією, пафосно заявив: «Я палю свій “Кобзар”», – а в 1924 р. видав власний «Малий Кобзар».

До слова, у «двобойі» з Шевченком лідер українських футуристів не був першим: ще 1913 р. його російський колега В. Гнедов заявив: «Усім набридли Тарас Шевченко. / Та гопашник Кропівницький». Проте ці рядки не мали помітного суспільного резонансу, на відміну від Семенкових. Його бунт проти «культу Шевченка», фактично, є українським відлунням реакції російських авангардистів на класику, зокрема, на творчість О. Пушкіна. Як відомо, у грудні 1912 р. у Москві за підписами Д. Бурлюка, О. Кручюних, В. Маяковського й В. Хлебнікова вийшов друком маніфест з епатажним заголовком «Ляпас суспільному смаку», у якому автори, самоозначившись як єдині справжні творці нового мистецтва («Лише ми – обличчя нашого Часу»), запропонували «скинути Пушкіна, Достоевського, Толстого й інших з пароплаву сучасності». Загалом ставлення футуристів до О. Пушкіна було неоднозначним. Той же В. Маяковський, за слушним висловом К. Ковальджи, «був приречений все життя озиратися на Пушкіна. На божество, яке давило й заважало самоствердитися. Як не викидай його з корабля сучасності, як не тряси з дитячою жвавістю його триниогу, а все ж прийдеш до зізнання в любові» [238].

Кожен російський письменник чи критик за бажанням, відповідно до власних потреб творив свій образ класика. К. Чуковський із цього приводу зауважив: «За три роки своєї літературної кар'єри він (Маяковський – Л.С.)

встиг уже звикнути до того, що будь-який тупорилий обиватель, обплывуючи нову поезію, оголошує своїм союзником Пушкіна. Пушкін з якихось незбагнених причин став у ті роки прикриттям для всього убогого, тривіального, трафаретного, манірного. Будь-яка світська бариня, яка шкрябала примітивні віршики про рози – мімози, очі – ночі, хвалилася своєю близькістю до Пушкіна. Пушкін став знаменом найбільш відсталих, реакційних літературних кіл (...) У всіх гімназіях Пушкіним заволоділи люди у футлярах і зробили його світле ім'я так само запорошеним, казенним і нудним, як грецькі дієслова, закон божий, латина. (...) Як же було Маяковському не повстати проти цих двох – однаково гидких – “Пушкіних”: “Пушкіна” мармеладних естетів і “Пушкіна” російської поліцейщини? У Росії існувало тоді кілька “Пушкіних”, і всі вони були фальшиві» [654].

Те ж сталося в Україні з Т. Шевченком. Для народників він був батьком, для радянських критиків – революціонером; кожне покоління пристосовувало його образ до власних потреб. Тож Семенко (як і його вчитель Маяковський) також повстав проти Шевченка-«ідола», вимагаючи скинути його з п'єдесталу. Утім, як слушно зазначає А. Біла, «завдання українського футуриста було набагато складнішим, адже Шевченко у свідомості нації навечно злитий із монолітним образом пророка-месії. Повалюючи іконостас Шевченка, Семенко здійснював акт розтаємничення національного канону, сучасникам навіть здавалося, що він глумиться над національною культурою» [467, с.7-8].

Але до кінця 1920-х років хвиля «повалення Шевченка-ідола» пішла на спад. У 1928 р. українські футуристи видрукували в журналі «Нова генерація», який редагував М. Семенко, цикл поетичних памфлетів «Реабілітація Т.Г. Шевченка». «Реабілітація» (за «Словником української мови») – це поновлення доброго імені, репутації несправедливо заплямованої або безпідставно звинуваченої людини. Спростовуючи інсинуації й несправедливі закиди на адресу генія, футуристи натомість спробували модернізувати його. Стартував цей проект у травневому числі «Нової генерації» за 1928 р.; останній памфлет було надруковано в жовтневому числі за 1929 р. За цей час у серії з'явилося сім творів («Моя ораторія» Гео Шкурупія, «Без ікон і без трупів» Едварда Стріхи, «До мертвих і живих на Україні і в еміграції сущих» Є. Яворовського, «Заклик до громадської дисципліни» О. Влизька, «Наш!» В. Вера, «Ей ви, не хапайте за манжети тов. Шевченка!» Гео Коляди, «Хоробий товариш» О. Коржа).

У памфлеті «**Моя ораторія**» **Гео Шкурупій** окреслює головну думку циклу, що може бути сконденсована у двох словах – «як ви». Прагнучи викоринити мішансько-просвітянську традицію трактування творчості

Шевченка, «культуру», «що заплуталась в рушниках», виступаючи проти аматорів «вишиваних сорочок і картопляного лушпиння», хуторянства й «вусатого міщанина», «проти іконописців і дурнів» [669, с.169], поет моделює інший код рецепції Кобзаря – як борця й предтечі пролетарського письменства. Шевченко в нього – не ікона, не «батько Тарас», а жива реальна людина «з плоті й крові». У поезії помітна тенденція до інтимізації в сприйманні й трактуванні постаті Шевченка. Автор ставить ліричного героя поруч із класиком: «Стою кирпатий / і мужній, / як Ви, / спиною спершись / на Вас / і на історію». Гео Шкурупій творить імідж Шевченка за власним «образом і подобою», намагається зробити його однодумцем, співником. Уявно переносючи класика у свою епоху, автор твердить: «Ви тепер / були б опудалом, / як і ми, / для всіх / просвітянських орд!».

Футуриста драгує сфабрикований просвітянами «плаксивий портрет» генія, якого вони «дуже просто / і дуже сумлінно / засоплили», перетворили на «ікону / в накрохмалених рушниках!», «заслиненого, / заплаканого дідугана, / у вишиваній краватці, / у шапці синій, / з матнею в штанях, / в чоботях, / помашених дьогтем» [669, с.170-171] (промивистий набір деталей, прикметних для просвітянського дискурсу, доповнений образами «оздоблені свинарнями хутори», «приміщення, устатковані м'якою меблею», «хуторянська трьохпільна короста» тощо). Од усього цього, за твердженням Гео Шкурупія, Шевченка терміново треба звільнити, показати його як європейця, «улюбленця / гранд-дам / і панночок», «дотепного *богемця, передовика, / члена / товариства “Мочиморд”*» [669, с.172], який часто нехтував аристократичною пристойністю. Доволі химерно виглядає в цій цитаті поєднання «богемника», Казанови з «передовиком» (знак індустріальної доби). Цінність Т. Шевченка для літераторів 1920-х (зокрема й для Г. Шкурупія) визначалася не вільнодумством, а ступенем революційності, тим, що він творив «*гримучі слова, / що таврували / царських / льокаїв, / посіпак / і самого царя*» [669, с.173].

Наступним кроком не так реабілітації, як пристосування Т. Шевченка до вимог нової доби є віршований памфлет **Едварда Стріхи** (М. Семенка) «**Без ікон і без трупів!**». Епатажний заголовок відображає спроби десакралізації Т. Шевченка, позбавлення того містичного ореолу, яким його огорнули прихильники класичної «школи». Не оминувши нагоди в'їдливо висловитися на адресу «академічних почвар», неокласиків, шевченкознавців («червогонів і книгоріїв»), автор показує Кобзаря як звичайну людину – з його болями й радіщами, життєвими потребами, творчими злетами й невдачами, не оминаючи й фізіологічної деталізації:

Тарас Шевченко – жива людина  
а не легендарний Ісус Христос.  
Тарас Шевченко –  
з черевом і мозком,  
а не висхлі  
підмащені олією  
мощі.  
Тарас Шевченко обідав і пив горілку... [542, с.5].

Безпосереднім утіленням цієї тенденції стала «Повість про гірке кохання» **Гео Шкурупія**, у якій автор спробував показати Шевченка як людину, яка кохала, їла, пила, творила, любила відвідувати ресторани й салони, не цуралася богеми, епатажу, сумнівних витівок.

У памфлеті «**До мертвих і живих на Україні і еміграції суших Є. Яворовський**, на відміну від Гео Шкурупія й М. Семенка, не задовольняється саркастичними ескападами на адресу міщансько-просвітянської братії чи «академіків» (хоч і без них не обійшлося: «І сидить отакенне / всеукраїнське пузо / де-небудь / в звичайній / радянській хаті, / рахується / членом профсоюзу / і зважає Шевченка рідним татом»), поступове загострення політичної ситуації в Україні змушує його виступити проти Д. Донцова і Є. Маланюка, котрі «від всеукраїнського пуза до емігрантського кодла хтять оганьбити Шевченків заповіт».

У поезії «**Заклик до громадської дисципліни**» **О. Влизько**, порівнюючи Шевченка з Пушкіним, відає перевагу російському класикові, адже він «у лаптях / ніде / не ходив» [86, с.246]. Тож, аби не компрометувати українців, Кобзареві пропонують перевдягнутися: «Будь ласка – / ходіть в спінжаку, / хоч би / і поганому / тільки б». «Ще треба нам *нових Шевченків...*» – цей рядок із поезії другої циклу «Вам – безсилим» демонструє центральну «шевченківську» тезу О. Влизька – потребу в **НОВОМУ** Шевченкові (на відміну від старого муміфікованого образу). Так само **В. Вер** у вірші «**Наш!**» виступає проти тих «преparatorів» Шевченка, які, розмноживши його твори «мільонами одбитків», зменшили його в «мільон разів», перетворили на «дідугана похнюпого», «одгороженого од життя мурами шаноби», чий лик у «квіоті рушників... в шапці і без шапки (...) десятиріччями по хатах українських висів».

Засадничі тези поетичного памфлету **Гео Коляди** з характерним заголовком «**Ей, ви, не хапайте за манжети тов. Шевченка!**» органічно вписані в контекст того, що вже висловили його колеги по футуристичному «цеху». У його творі є ті ж мотиви критики хохлацької нації, звичка «наго-

роджувати орденом божеським кожного генія в лапках», інвективи на адресу «критиків гетьманських, радських, бандитських і інших», що зробили з Шевченка «національне опудало». Після заголовку автор наводить у вірші слова, що окреслюють його кредо: «Геть Тараса і хай живе тов. Шевченко».

Поет констатує, як це вже раніше робив М. Семенко, що Шевченко не є ні богом, ні героєм, ні «українським Христом», а лише звичайною людиною. Образи Шевченка-Христа, «*національного опудала*», «*сопливця*» ретранслюються по колу – від Шкурупія й Семенка до Вера й Гео Коляди. Утім, якщо Влизько всього лиш просив Шевченка перевдягнутися, то Коляда йде далі, пропонуючи критикам... роздягнути митця. Поет констатує, що «радянські шевченкісти» / «шевченкоїди» «замість, щоб його реставрувати / і показати без штанів / як справжню людину, / борця, / що знавсь на поетичному ремесстві», «зробили канона / і наділи на Шевченка / ковпак та свиту / і разом як блазня / виставляють на показ / і репетують / і репетують вони – / учіться, / учіться / у нього рими!» [246, с.37]. Відмовляючи іншим реципієнтам (насамперед критикам) у можливості адекватно сприймати творчості Кобзаря, автор співає панегірики футуристам: «Тільки ми / реставруєм, / реабілітуєм / Шевченка / і лозунг наш: / Геть Тараса / іконописного!».

Фінальним акордом циклу став памфлет **О. Коржа** «Хоробрий товариш». У спогадах про початки власної літературної кар'єри поет занотував: «... моє знайомство з українською поезією і взагалі літературою як сучасною, так і минулих часів, натоді було сумнівне. за винятком дечого з шевченкового “кобзаря” (у виданні журн. “пробуждение”, як безплатний додаток до цього таки журналу) – мені анічогісінько не доводилося читати. звідси, може, дехто покvapиться зробити висновок, що першим моїм учителем був шевченко, але це далеко не так. роль “вчителя” ні в якому разі не могла припасти на долю великого земляка. я не збираюся стояти вперто на тому, що в мене, мовляв, не було вчителів – вони були. мій потяг до поезії, правда, хоч і не з'ясувався будь-чиїм впливом, але ж, невдовзі за тим, як я вперше взявся за перо, мені пришли на допомогу два російські поети, це були кольцов і нікітін, під чиїм впливом до деякої міри я і перебував у “передліткомівському періоді”» [467, с.542] (текст поданий зі збереженням авторської орфографії і пунктуації – Л.С.). Очевидна несамостійність позиції О. Коржа задекларована вже в перших рядках: «І я, / і я *так само*, / одверто / скажу за М. Семенком: що нині є / під моїм ногами / Тарас Григорович Шевченко» [253, с.17]. Поет цитує провокативний уступ із передмови до збірки «Дерзання». Між іншим, у цьому він не був самотнім. Так, Гео Шкурупій у «Повісті про гірке кохання Тараса Шевченка» наводить два епіграфи: перший – зі згаданої передмови до збірки «Дерзання» («нині

Шевченко під моїми ногами»), другий – рядки цитованого поетичного памфлету Семенка-Стріхи з циклу «Реабілітація Шевченка».

Повний цикл рецепції Шевченка, за версією О. Коржа, має такий вигляд: піднесення іконописного образу Шевченка просвітянами-націоналістами-міщанами – прагнення скинути Кобзаря з п'єдесталу «під ноги» або хоча б стати на одному рівні, поблажливо поплескуючи його по плечу. Цілком очевидно, що об'єктом викриття футуристів, а отже – й реабілітації, є не сам Шевченко, а різні іміджі генія, що виникли в Україні навколо реально-біографічної постаті Кобзаря. Як і колеги, О. Коржа дратує образ Шевченка – «мітичного батька-божка тих для кого іще не вмерла країна сивих шапок», Шевченка, який «любив Україну» і «співав малоросійських пісень», отого «матнистого “батька” Тараса». Він не лише ретранслює Семенкову тезу про «Шевченка під ногами», а й намагається піти далі за свого навчителя, зауваживши, що на Шевченка «нам – футуристам доведеться плювати іще не один раз».

Іконописний лик батька Тараса в рецепції О. Коржа опиняється в одному асоціативному ланцюжку із салом, горілкою й гопаком. Що ж пропонує поет, витягаючи Кобзаря «з болота укміщанії»? У чому полягає сенс реабілітації? Для памфлетиста реальним є Шевченко, зображений на «салдацьких портретах», Шевченко в європейському костюмі, якому «любить Україну (...) було замало». На противагу до «просвітянського» іміджу Шевченка, Корж і футуркомпанія визнають за ним роль «поета й революціонера права», називають «геніальним поетом і бунтарем». Підсумовуючи, письменник зазначає: «В “батьки” Шевченка не зашаровариш / Тарас Григорович – наш *перший хоробрий товариш*». У такий спосіб у поетичних памфлетах футуристів ставиться питання про розвінчання хибних моделей інтерпретації Шевченка, що сформувалися у масовій свідомості наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття, й витворення образу «справжнього Шевченка», який (фактично) знову виявився далеким від реальності.

Поетичні памфлети М. Семенка, Гео Шкурупія, Гео Коляди та «іже з ними» провокують паралелі з поезією В. Маяковського («Ювілейне» (1924)): 1) і Маяковський, і його українські колеги ведуть боротьбу з хибними іміджами класиків (Пушкіна / Шевченка), які виникли в середовищі міщанства; 2) декларують повагу до «живого» класика, а не до того канону-ікони, який ретранслюється в суспільній свідомості; 3) висловлюють переконання: якби Пушкіна / Шевченка можна було телепортувати в 1920-ті роки, він став би союзником футуристів. Утім, найпомітніше вплив В. Маяковського на українських авангардистів виявився не в поетичних памфлетах із циклу «Реабілітація Шевченка», а у творчості **Л. Чернова**

**(Малошийченка).** У заголовку його збірки «Кобзар на мотоциклі» можна побачити відгомін «Кобзаря» Т. Шевченка (насправді прямого зв'язку між ними немає). Напевне, у цій ситуації варто вести мову про спробу поставити на чільне місце замість Шевченка сучасника (нового кобзаря). М. Семенко уклав свій «Кобзар» із поезій різних періодів, презентувавши в такий спосіб підсумкове видання – той же принцип застосував і Л. Чернов. Остання його книжка поезій, відома під назвою «На розі бур», з'явилась друком уже після смерті автора (23 січня 1933 р.), вона була зібранням поезій різних періодів, сам автор збирався видавати її друком під заголовком «Кобзар на мотоциклі». У цій збірці ім'я Шевченка зринає неодноразово, наприклад, у поезії «Шляхи під сонцем»:

На Цейлоні солоними бризками  
Сонце смажило нас, мов курчат –  
Танцював я там шіммі з метисками,  
А вночі мотоциклом дирчав.  
І з матросами в доску одеськими –  
Там, де пальми у храм через став,  
Я катався автотом з сингалезками  
І рибалкам *Шевченка* читав [645, с.105].

Певно, апеляція до Шевченка тут не випадкова. Як і значна частина літературів, котрі дебютували в цей період, Л. Чернов відчував потужний вплив Шевченка. На це він вказує в автобіографії: «Кишинівська 4 гімназія... Тут, далеко від кучерявих берегів тихого Інгульця, далеко від рідних степів – уперше забриніла мені “національна свідомість”: я почав цвірінкати найвні вірші про “батька Тараса” і про “синьооку дівчину – згвалтовану Україну”» [645, с.21]. І хоча цитовані рядки не позбавлені відтінку кепкування над собою – цей настрій не поширюється на Кобзаря, рецепція поетаті Шевченка в Л. Чернова, на відміну від футуристів, позбавлена «богоборчих» інтенцій; натомість з'являється прагнення «привласнити» Шевченка, дотягнути до нього.

Певний інтерес у межах цієї студії може становити й таке специфічне літературне явище як «листи до Шевченка». У доробку **Л. Чернова** є три такі тексти – два прозових і один поетичний. У першому творі, який має заголовок «**Лист до Т.Г. Шевченка**», автор імітує діалог із класиком («З великою радістю, з глибоким хвилюванням читав я Вашого листа до мене. Мені надзвичайно приємно, що Ви й досі не забули про моє скромне існування»). Епістола Чернова структурується як відповідь на питання Т. Шевченка про майбутнє. Поет «звітує»: «Немає в нас більше царів!

І панів немає! Вже десять років, як викинули в помийницю те сміття. За словом Вашим, “окропили ми волю вражою злою кров’ю”. Здійснились Ваші, Тарасе Григоровичу, найпалкіші бажання. Не пізнали б Ви тепер того замученого люду, бо нині він сам, як то кажуть, будує своє щастя і керує своєю державою» [643, с.18]. У текст листа органічно вплітаються слова «Заповіту». Згадавши із сарказмом про сучасні літорганізації, Л. Чернов констатує, що Шевченкові навряд чи вдалося б вступити до них, а далі моделює долю окремих шевченківських персонажів за радянської влади: Залізник і Гонта, за його версією, «живуть (...) зараз у Польщі, горять бажанням помсти за свій нарід, що стогне під польським панським чоботом. Кажуть, що ніякі суди, ніякі дефензиви не врятують панів від гніву народного. Завзяті хлопці» [643, с.18-19]; Катерина «акуратно дістає аліменти й почуває себе прегарно. Її малий вже в піонерах. Дуже здатний хлопчисько. Побий мене блискавка, коли за десять років він не буде головою окривконкому»; Назар Стодоля «працює зараз в кооперації».

Ключовими мотивами «Другого листа до Т.Г. Шевченка», який Л. Чернов написав у співавторстві з Н. Забілою, є розповідь про «склоки між літорганізаціями» й «сірятину ... мистецьких буднів», нарікання («Ми ще й досі не маємо справжнього мистецького суспільства», «мишачі нори з українлісівськими канапками та дешевими килимами засмоктують людей»), думка про «негайну гостру реформу нашого мистецького життя». Т. Шевченко в цьому листі постає як співрозмовник, близький до ліричного героя своїми переконаннями й бунтарськими настроями. У трактуванні Л. Чернова, він – людина широких поглядів, яка може зрозуміти гіркі нарікання сучасника: «Хто як не Ви, Тарасе Григоровичу, зрозуміє нас, – Ви – бунтар, поет європеєць у чоботях, в протилежність рушниковим хуторянам в модних піджаках, лакерках і жовтих рукавичках» [642, с.68]. Цитований фрагмент цікавий з огляду на дві тенденції. Перша – критична позиція адресанта, який вже не хвалиться Шевченкові революційними здобутками, а об’єктивно міркує про насущні проблеми літературно-мистецького життя. По-друге, Л. Чернов не наполягає на потребі «перевдягнути» Шевченка з кожуха у фрак; для нього Кобзар і в чоботях – більший європеєць, аніж ті, хто прикриває провінційність і внутрішню порожнечу європейською «обгорткою».

Поезію «Третій лист до Тараса Григоровича Шевченка» супроводжує епіграф із поезії В. Маяковського «Юбилейное». Завдяки цьому у вірші Л. Чернова виникає ефект подвійної адресації: першим (головним) адресатом-«співрозмовником» є Т. Шевченко, другим – В. Маяковський. Як відомо, свою поезію російський футурист написав під впливом ювілейних заходів



до 125-річчя від дня народження О. Пушкіна. Поезію Л. Чернова так само можна кваліфікувати як «датську» (написана 3 квітня 1931 р., пов'язана, по-перше, із відзначенням 70-ї річниці від дня смерті Кобзаря, по-друге, – із річницею смерті В. Маяковського). Аналізовані твори мають низку спільних мотивів: передчуття ліричним героєм своєї смерті, прагнення після відходу в позасвіття стати поруч із класиком (у Маяковського: «*После смерти нам стоятъ почти что рядом: / Вы на Пе, а я на ЭМ*» [335, с.39]; у Чернова: «*Маяковський з Пушкіним, / а я, Григорчу, з вами. / Поруч з вами – кожному поетові пече. / Жодна кома не повстала поміж нами: / Ви на Ша, а я на Че*» [645, с.102]). Не зважаючи на вільне поводження з Пушкіним, яке епатувало російських читачів («*Дайте руку!*», «*Я тащу вас. / Удивляйтесь, конечно? / Стиснул? Больно? / Извините, дорогой!*»), ліричний герой Маяковського звертається до класика на Ви, пошанівно – «*Александр Сергеевич*». Звертання «на Ви» маємо і в поезії Чернова, але апелюючи «Тарасе-Григорче», «Григорчу» мають відтінок фамільярності, більшої інтимності. Як Пушкін у сприйманні В. Маяковського, так і Шевченко в трактуванні Л. Чернова є союзником у боротьбі з графоманією, провінційністю, бездарністю – «віршомазиками», що «в історії стоятимуть на Ге».

**Епіграфи.** Якщо простудіювати автобіографії митців 1920-х років, зібрані Р. Мовчан в антології «Самі про себе» [460], то з'ясується, що на творчість Кобзаря як стимул до початку власної літературної діяльності вказували 18 авторів (для порівняння, М. Гоголь фігурує в автобіографіях 12 разів, І. Франко й О. Пушкін – 7, О. Олесь, В. Стефаник, М. Лермонтов, Л. Толстой – 5). Усього в книзі опубліковано 105 життєписів (здебільшого письменників або людей, причетних до літератури); лише 40 «респондентів» згадують вітчизняних чи зарубіжних авторів (усього в цих матеріалах фігурують прізвища 138 письменників). У переліку «адептів Кобзаря» – Х. Алчевська, О. Варавва (Кобець), І. Верещака, М. Вороний, А. Головка, О. Думін, Ю. Жилко, С. Жук, Д. Загул, Д. Косарик, Т. Масенко, С. Мусіяка, Вал. Поліщук, К. Поліщук, П. Тичина, В. Чапля, С. Черкасенко, Л. Чернов (Малошійченко). Загалом цей перелік міг бути значно ширшим; але «тут спрацювала» тенденція до применшення значимості класичного письменства, заклики радикалів від літератури скинути його «з пароплава сучасності».

Симптоми неприязні до національного Генія в частини українських письменників 1920-х років доволі виразні. Хоча в цій ситуації, напевне, доречніше вести мову не так про «шевченкофобію», як про «бунт» проти Кобзаря, намагання протистояти його авторитету, ширше – про спробу побудувати нову культуру «з нуля», без озирання на класиків. Як зазначає

Н. Зборовська, «українські літератори, потрапивши у психотичну ситуацію, починають спочатку демонструвати свою ненависть до класиків, зрікатися національно-духовного “батьківства” Т. Шевченка, П. Куліша та ін. (...) Символічне батьковбивство на порубіжжі розпочалося футуристичним спалюванням “Кобзаря” М. Семенком, який зімітував західноєвропейських і російських футуристів» [184, с.288]), не можна ігнорувати того, що творчість Т. Шевченка була важливим чинником формування ідейних і мистецьких засад для багатьох авторів. Скажімо, О. Кобець визнавав, що його «світогляд зформувався під впливом брата Григора (він старший за мене на 9 років), далі під впливом літератури (бувши ще хлопцем, мав “Кобзаря”, забороненого тоді на Україні видання)» (у цитатах зберігається мова оригіналу) [460, с.71]. М. Вороний в унісон пригадував: «Ще перед школою попалась мені якось до рук копійчана книжечка «Катерина» Т. Шевченка у виданні Куліша і я, частенько перечитуючи її, непомітно вивчив усю напам’ять та й читав уголос хлопчикам та дівчатам на вулиці (...) Перший мій вірш український “До Пацепухи” (прізвище товариша) весь написаний під впливом Шевченка (в роді “Б’ють пороги”)» [460, с.106-107].

Схожі відгуки можна було б цитувати далі, але обмежуся констатацією, що в них домінує пістет до Кобзаря й лише зрідка прориваються нотки критицизму, як, наприклад, у життєписі В. Поліщука: «З українських поетів найбільше люблю Шевченка, Франка і Лесю Українку. Кожному з них чогось бракує: Шевченкові більшої різноманітності і таки ерудиції, навіть для його часу, а що він у тому не винен, так і ми ж не винні. Франкові бракує трохи більшої образности та мелодизму, Лесі Українці – живої матеріальності та більшого просякнення в історію епох (...) Але всім трьом їм не бракує величи духа і за це я їх гаряче люблю, як і за те, що вони “поємщики”, з глибокими проблемами, сюжетами і типами, а поема – найвища форма віршової поезії» [460, с.352].

У літературі «розстріляного відродження» на цьому етапі дослідження зафіксовано 240 надтекстових цитат, із них – лише 7 належить Т. Шевченкові. Перший епіграф фігурує в новелі **М. Хвильового «Елегія»** [619, с.291]. Запозичений він із хрестоматійної поезії «Минають дні, минають ночі...», пройнятої, за Л. Ушкаловим, відчуттям «чи то вже зникості сущого, чи якоїсь екзистенційної пустки, усеосяжного сну, годного скувати душу кригою» [590, с.29]. На думку Ю. Безхутрого, «Елегія» є одним із найслабших, найменш вдалих творів у збірці «Сині етюди»: «Акційний код новели надто невизначний, характери лише намічені, недостатньо індивідуалізовані, схематичні. (...) Певним виправданням такого підходу до творення художньої моделі дійсності можна вважати хіба те, що метою письменника

могла бути передача емоційного стану приреченості й передчуття героєм скорого кінця, про що свідчить і назва новели. “Елегія”, як відомо, означає ліричний жанр, пройнятий почуттями смутку і жури» [34, с.187-188]. Думається, у цій ситуації продуктивнішою є розмова не про елегію як ліричний жанр, а про елегійність як особливий тип світовідчуття, специфічний модус художності (який є визначальним і в тексті-«донорі» Т. Шевченка, і в метатексті М. Хвильового).

В. Тюпа визначає такі прикмети елегійного модусу: 1) він є різновидом сентиментальності; 2) елегійне світовідчуття – це ланцюжок швидкоплинних, самодостатніх станів внутрішнього життя; 3) елегійний катарсис пов’язаний із «почуттям живого смутку за тим, що зникло»; «я» переживає свою виключеність із подальшого життєплину, неповноту причетності до буття; 4) елегійна краса – це «прощальна краса» миті, яку неможливо повернути; 5) елегійний хронотоп – це хронотоп усамітнення (закутка чи мандрів), просторового й / чи часового відчуження від оточення; 6) сум є найприроднішим способом самоактуалізації елегійного “Я” у світі [581]. Головний принцип елегійного буття – визнання того, що все минає. Такий варіант тлумачення перітекстових елементів (заголовка й епіграфа) у новелі М. Хвильового увиразнює їх семантику і взаємопов’язаність: назва вказує не на жанр, а на тип світосприйняття, надтекстова цитата з поезії Т. Шевченка (яка є одним із популярних прецедентних висловлювань, що найпоказовіше виражає сутність елегійності) підкреслює його, озвучує думку про невблаганний плин часу, неминуче наближення смерті.

Шевченків прототекст у новелі М. Хвильового увиразнює особливості екзистенційного шляху старого газетяра. Відтоді, як він завітав до провінційного містечка, минули роки (невблаганна плинність життя увиразнюється за допомогою рядків, винесених в епіграф: «Минають дні, минають ночі, / Минає літо...»). Герой старішає, занурюється в багно буденності, під впливом якого «гаснуть очі, / Заснули думи, серце спить». Людина перетворюється на бездушну істоту, позбавлену почуттів і прагнень, її душа застигає в анабозі («І все заснуло, і не знаю, / Чи я живу, чи доживаю, / Чи так по світу волочусь, / Бо вже не плачу й не сміюсь...»). Утім, ліричний герой Т. Шевченка й газетяр М. Хвильового репрезентують різні психотипи. Першого гостро вражає думка про одноманітність, безподієвість цього «сну наяву», він протестує, прагне боротися за своє право «серцем жити / І людей любити, / А коли ні... то проклинати / І світ запалити!». Другий змирився з власним приреченням «спати на волі», перетворився на «зайву людину», життя якої тече по колу, повторюючи щоденний нав’язливий ритуал. Інколи воно урізноманітнюється нападами молодших конкурентів.

Існування старого газетяра у новелі М. Хвильового навіює думку про екзистенційну порожнечу: роки минають, не залишаючи по собі жодного сліду (за Шевченком, «і сліду не кинуть / Ніякого, однаково, / Чи жив, чи загинув!»).

Альтернативний варіант інтерпретації надтекстової цитати пов'язаний із її тлумаченням як певного кодового елемента – відсилки до творчості Т. Шевченка як цілісного інтертексту. Тоді варто брати до уваги не лише згадану хрестоматійну поезію, а й другий прототекст, що оприявнюється у формі алюзії, – «Перебендю». Центральних персонажів цих творів споріднюють повна самотність, відчуження від оточуючих. М. Хвильовий підкреслює, що старий безіменний (промовиста деталь!) газетяр «був *невідомий*, невідомо звідкіль і похмурий» [619, с.292], «ніхто не знав, як він жив, як він живе. Бо кому це потрібно?» [619, с.294]. І Перебендя, і герой Хвильового значно комфортніше почувуються поза соціумом: старий кобзар ішов у степ на могилу з Богом розмовляти; старий газетяр так само вряди-годи «виходив за квартали й брів бездоріжжям, на північно-західні межі – туди, де стояв, як лелека, підбитий бурею дуб» [619, с.295] чи ховався серед могил (як відомо, могила – один із центральних локусів поезії Т. Шевченка). Утім, якщо в образі Перебенді виразно акцентований містичний (пророчий) складник, то постать газетяра профанна, занурена в колообіг неістинного буття. Перебендя сприймається як Інший (котрий приховує власну інакшість від простолюду за маскою химерності); газетяр у свідомості містян постає як Чужий (тому й викликає закономірну агресію хлопчаків). Як бачимо, різні стратегії тлумачення надтекстової цитати породжують різні варіанти розуміння епіграфованого твору.

У контексті досліджуваної проблеми на особливу увагу заслуговує цикл **І. Микитенка** «Епохи» (1926). У шести поезіях письменник моделює радянську версію «життя» Кобзаря. Тут важливі й принципи відбору фактів із реальної біографії Шевченка, і їх інтерпретація, заявлені ідеологічні акценти. Як і в класичному житті, вихідним моментом є народження генія. Ключова деталь, на якій фіксується увагу читачів: «Твій геній виріс в *драній хаті*, / На *дикім полі*, де не родить пшениця, / Кров'ю неполлята» [338, с.443]. Підкреслюючи близькість Шевченка до найбідніших прошарків населення, поет не помічає мимовільного підтексту (драна хата частіше свідчить не бідність, а безгосподарність; як і необроблене поле). Для моделювання ідеального (з погляду пролетарської ідеології) образу поета-борця найкраще пасувало робітниче походження генія, але Кобзар, як відомо, народився в українському селі. Звісно, інтерпретатору дуже прислужалося те, що Шевченко походив із кріпацької родини, але кон-

цепт «бідність» мав бути акцентований окремо (за відомим ленінським висловом, диктатура пролетаріату – це політична влада робітничого класу, здійснювана ним у союзі з найбіднішим селянством; тож Шевченко, як предтеча-спільник adeptів нового ладу мав асоціюватися лише з ним). Другий вагомий «житійний» акцент – вказівка на випробування, які довелось зазнати генію в дитячі роки (смерть батька й матері, жорстокість пана Енгельгардта, важка праця тощо). Але Обраний успішно витримує все, адже має Покликання (третій важливий ідеологічний акцент відлунює в поетичних рядках: «Рости, мужній – / Для свого класу / Та набувай огненних блисків» [338, с.443]).

У другій поезії циклу «Епохи» І. Микитенко згадує про взаємини малого Тараса з Оксаною (у партитурі тексту з'являється сентиментальна нотка). Для підтвердження автентичності пролетарського «життя» в його текстову тканину інкрустований фрагмент батькового заповіту: «Він не буде людиною абиякою, з його вийде *або* щось дуже добре, *або* велике ледащо». Впадає у вічі, що ці рядки під пером пролетарського поета трансформуються, набуваючи неочікуваних конотацій: «Прощай навіки-віки, Бо твій Тарас – пропащий, Чи ж буде *чоловіком Великеє ледащо?*» [338, с.445]. Ці рядки (можливо, поза волею автора) працюють на зниження образу генія. Третя частина циклу відображає чин Обраного (перебування в Петербурзі, посилення протестних настроїв у творчості). Текстова тканина насичена шевченківськими алюзіями й цитатами з поем «Гайдамаки», «Сон». Далі автор згадує про роки заслання Поета «в степу безкраїм за Уралом».

Мотив страждання (принесення Обраним себе в жертву заради щастя простого люду) є центральним у канонічному житті. Змодельований образ Т. Шевченка поступово втрачає людські риси, перетворюється на позбавленого будь-яких слабкостей і почуттів титана. Ігноруючи біографічний контекст, І. Микитенко пафосно заявляє, що його герой і на засланні продовжує боротьбу з царизмом: «Де кріпаки – / Брати твої?! За них співати не охляне / Тарас, великий побратим. / Ти над порожніми полями / *В неволі / Волю їм куєш.* / І носиш думи у халяві / Й криваві сльози нишком ллєш. / Не вб'є ні муштра, / Ані цар / Твого *надлюдського запалу*. Впадуть корони і капрали! / Готуйте, бунтарі, удар!» [338, с.447]).

Поезії V й VI присвячені останнім рокам життя Кобзаря. Аби сформувати імідж Шевченка – провісника нової ери (технічного прогресу), у текст інкрустовано фрагмент «Щоденника», у якому фігурують імена Фультона й Уатта. Цитування супроводжується авторським коментарем: «Твоє пророцтво – безсумнівне/ Про визволителя-машину!» [338, с.448]. Характерно, що в циклі «Епохи» І. Микитенко не згадує про смерть персонажа. Ще химерніше

те, що, послідовно витворюючи глясований образ Шевченка-борця, пролетарський автор підсумовує «житіє» уславленням не Кобзаря, а «Великого Чоловіка», який став «на ясных гранях» [338, с.448], тобто Леніна. Завдяки такому художньому прийому вождь пролетарської революції сприймається як новочасна «реінкарнація» Кобзаря, його духовний спадкоємець у боротьбі за права простого народу. У такий спосіб у колективну свідомість українців інкорпорується теза про велич Леніна як «сучасного» вождя нації, котрий перебрав на себе авторитет Т. Шевченка.

Цикл «Епохи» цікавий також тим, що І. Микитенко дібрав до нього три епіграфи: перший – цитата з поезії П. Тичини («Людство промовляє / Трьома розтрубами фанфар – / Шевченко, Уїтмен, Верхарн») – окреслює світове значення Чину й Слова національного генія; другий – рядки Кобзаря – надає текстові відтінку автентичності; третій – вислів В. Леніна («Перемагає той, за кого сила історичного розвитку») – є ідеологічним знаком доби (у пролетарській літературі цитування класиків марксизму-ленінізму – обов’язкова етикетна формула, що засвідчує лояльність автора до влади). Шевченків епіграф у поетичному циклі І. Микитенка виглядає парадоксально: рядки з поезії «Сон» («Гори мої високі») є конденсованим вираженням не «класовості» (якою наскрізно просякнутий текст), а «націоналістичних» інтенцій: «Я так люблю мою Україну убогу, / Що прокляну святого бога, / За неї душу погублю». З одного боку, ці рядки найчіткіше віддзеркалюють життєве кредо Т. Шевченка, з іншого – дивно, що такий ортодоксальний пролетарський поет, як І. Микитенко, зважився на цей смисловий акцент (тим паче, що він дисонує з понаднаціональним, класово забарвленим образом Кобзаря в циклі). Утім, варто взяти до уваги, що він написаний у 1926 р., коли такий епіграф сприймали як свідчення патріотизму, а не українського буржуазного націоналізму.

Найпростішою моделлю «діалогу» є накладання інформації епіграфа й тексту, але можливі й інші варіанти міжтекстових зв’язків: полеміка, гра, дистанціювання тощо. У такій ситуації інтерпретація надтекстової цитати вимагає від реципієнта певних інтелектуальних зусиль. Так, у поезії **П. Филиповича «Не хижі заклики пожеж...»** (зі збірки «Земля і вітер», 1922) роль епіграфа виконують хрестоматійні рядки Т. Шевченка з поезії «Подражаніє 11 псалму» (1859): «І на сторожі коло їх поставлю слово». Апеляція в епіграфі до Т. Шевченка не випадкова. Як зазначалося, пієтет неокласика до творчості Кобзаря виявлявся не лише в художній творчості, а й у науковій діяльності (докладніше про це йдеться, наприклад, у розвідках В. Дорошенка, В. Поліщука [див. докл.: 413, с.42-51]). Вказані рядки стали афоризмом, семантика якого, залежно від ідеологічних установок

інтерпретаторів, зводиться до заклик поставити Слово на службу поневоленому народові / нації. Такий горизонт очікувань формується в читача після ознайомлення з епіграфом. Але він виявляється хибним, адже в поезії П. Филиповича йдеться не про важливу місію Слова як захисника «людей закованих моїх, / Убогих, нищих», «малих отих рабів німих!», а про візію грядущої суспільної гармонії. На відміну від «Подражання 11 псалму» Т. Шевченка (й біблійного претексту), у якому окреслюється занепад моралі, дегуманізація суспільства (у Біблії: «Спаси мене, Господи, бо нема вже побожного, з-поміж людських синів позникали вже вірні!...»); у Шевченка: «Мій боже милий, як то мало / Святих людей на світі стало...»), ліричний герой П. Филиповича ігнорує сьогодення, його погляд – «в поля майбутнього», де немає ні «хижих закликів пожеж», ні «безнадійного реву гармати», лише сонце, трави, Дніпро, квітуче й щасливе життя.

Із прототекстом Т. Шевченка напряму корелює остання строфа аналізованої поезії П. Филиповича: «А давнє слово на сторожі, / Напівзабуте слово те, / Як пишне дерево, зросте / У дні співучі і погожі» [601, с.35]. І в старозавітному псалмі, і в «Подражанні...» йдеться про Боже Слово, яке має стати захистом для покритвджених (щоправда, у Біблійному тексті концепт «Слово» означає Божу обіцянку захистити знедолених; а в Т. Шевченка саме Слово є оберегом для страждених: «Воскресну я! – той пан вам скаже. / Воскресну нині! Ради їх, / Людей закованих моїх, / Убогих, нищих... Возвеличу / Малих отих рабів німих! / Я на сторожі коло їх / Поставлю слово»). Прикметно, що в епіграфі до твору П. Филиповича біблійні алюзії стираються (поет зумисне фрагментує Шевченків текст, тож рядки Кобзаря: «Неначе срібло куте, бите / І семикрати перелите / Огнем в горнилі, – *словеса / Твої, о, господи...*», – «випадають» із поля зору реципієнта). Авторство наведеної цитати автоматично передоручається Шевченкові: Слово Боже → слово Шевченка. Семантика епіграфа посутньо змінюється. Оскільки слова обітничі: «Я на сторожі коло їх / Поставлю слово», – приписуються Кобзареві, то й Слово автоматично набуває статусу метонімічного позначника його творчості. Постать Т. Шевченка традиційно асоціюється з Україною / українством, тож на наступному етапі відбувається розширення семантики: «слово» асоціюється із «забутою» українською мовою, яка отримала можливість вільного розвитку. Поезія П. Филиповича увійшла до збірки «Земля і вітер» (1922 р.). Ліричний герой ще вірить, що в нових умовах українська мова «як пишне дерево, зросте / У дні співучі і погожі».

До усмішки «**От воно – село оте**» Остап Вишня обрав за епіграф рядки з поеми Т. Шевченка «Княжна»: «Село і серце – відпочине» [76, с.92].

Авторські інтенції прозорі: заголовок і епіграф «працюють» в унісон (назва вказує на центральний топос, надтекстова цитата формує емоційне тло рецепції). Чому увагу гумориста привернули саме ці рядки Т. Шевченка? Змодельована в них картина українського села сприймається як еталон. За слушним висновком Г. Грабовича, «описане тут село “універсальне” не тільки тому, що може представляти кожне село на Україні, не тільки тому, що виражає ідею, тобто ідеальне уявлення про українське село, воно витворює, моделює Україну як таку» [121, с.74]. Окреслюючи етноментальні координати свого твору, гуморист спершу апелює до шевченківського концепту, добре відомого пересічним читачам, а згодом вдається до його деконструкції.

Порівняно з автентичною цитатою («Село! І серце одпочине»), в епіграфі помітні деякі пунктуаційні трансформації. Можна було б зігнорувати їх, зауваживши, що неточність цитування пов'язана з тим, що автор відтворював претекст із пам'яті. Але розташування розділових знаків в усмішці Остапа Вишні здається не випадковим. У Т. Шевченка висловлювання членується на дві частини. Перша – «Село!» – увиразнює емоційний реєстр сприйняття; це не просто вказівка на художній простір, оклична інтонація підкреслює значимість і цінність цього ідилічного топосу («Неначе писанка, село», «Сам бог витає над селом. / Село! Село! Веселі хати!»). Друга – фіксує особливий статус села для ліричного героя, адже саме тут його «серце одпочине» після страждань на чужині (цей концепт фігурує і в самому тексті: «Зоре моя вечірняя, / Зійди над горою, / Поговорим тихесенько / В неволі з тобою», і через паратекстову інформацію – поема написана у другій половині 1847 р. в Орській фортеці). Завдяки синтаксичному членуванню автор фіксує увагу на першому концепті – «село». В усмішці Остапа Вишні смисловий акцент переноситься на відмежоване за допомогою тире дієслово «відпочине» (село й серце сприймаються як синтаксично рівноправні складники асоціативного ряду).

Як і Т. Шевченко, гуморист обіцяє читачеві показати, «що діється / В нас на Україні?» Концепт «село» в усмішці Остапа Вишні включає традиційні складники: «вишня під вікном», «осика», «під осикою жито». Деталей нового побуту небагато: арка, «уквітчана сосновими вітами з отакісінським червоненьким прапорцем нагорі», «трибунал», тобто трибуна на трьох ніжках (четверту хтось відламав для господарських потреб). Але Остап Вишня послідовно десакралізує й саме село (не випадково разом із традиційними елементами українського пейзажу тут фігурують нужник, свині й піп, який об'ївся полуниця), і популярні шевченківські мотиви (історія дівчини-покритки трактується не як трагедія, а як буденний факт, адже «роз-



плоджується населення не інкубаторами» [76, с.93]). Визначальний пафос у зображенні села моделює вже перша фраза: «Ох і хар-рашо на селі!» (у текстовій тканині є елементи просторіччя й суржику). У фінальному фрагменті усмішки відбувається повернення до акцентованого в епіграфі дієслова «відпочине»: на думку оповідача, село поки що «відпочиває» в анабіозі; треба порушити цей ідилічний стан, надати життю динаміки, нових форм: «За можливості необмежені любіть село... З нього піде! Все з нього піде! Воно ще спить! Солодко спить, і на ниві порсаючись, і за телям летячи! Розбуркуйте його. І не багацько для цього треба» [76, с.96].

В усмішці Остапа Вишні можливі дві моделі інтерпретації епіграфа: перша – буквально його тлумачення; друга – урахування специфіки протексту (поєми «Княжна») як художнього цілого. Друга стратегія виявляє підтекстову інформацію, яку Остап Вишня, напевне, не враховував. У книзі «Поет як міфотворець: семантика символів у творчості Тараса Шевченка» Г. Грабович констатує: «Шевченко майже ніколи не змальовує певне місце як щось конкретне й саме по собі унікальне. І хоч деякі твори (“Сотник”, “Сон” (“Гори мої високі”), “Княжна”) містять зображення місця, зображення це неодмінно тяжіє до узагальненої, універсальної манери. Один з найяскравіших зразків – початок поеми “Княжна”, в якій йдеться про потворні сімейні відносини. У декількох рядках поет накреслює художню облямівку подій. З огляду на ніжність і благочестивість цих рядків, їх звичайно декламують малі діти на численних урочистостях, присвячених Шевченкові. Припускаю, ці невинні малюки, а разом з ними їхні шкільні наставники забувають, що ті рядки взято з поеми про інцест і згвалтування» [121, с.73-74]. В унісон звучать міркування В. Смілянської: «Художнє завдання, яке реалізує автор у поемі, полягає в тому, щоб, відкинувши літературно-ідилічний декор мальовничості з українського села, розкрити антигуманну сутність соціального устрою життя людей в селі, устрою, заснованого на кріпацтві» [525, с.176]. Урахування подібного смислового контексту натякає на фальшивість змальнованої в гуморесці ідилічної картини сільського побуту, зігноровані автором гострі суспільні конфлікти, пов’язані зі спробами побудувати новий лад.

Рефлексії про специфіку рецепції Шевченкового слова в епіграфістиці 1920-х років варто продовжити згадкою про повість **Ю. Смолича «Півтори людини»**. Для свого твору автор підібрав дві надтекстові цитати з творів Кобзаря. Джерело першого епіграфа – епілог до поеми «Гайдамаки»: «...Тільки і осталося, / Що пороги серед степу / Ревуть, завивають: / “Поховали дітей наших / І нас розривають”» [526, с.201]. Зв’язок надтекстової цитати з текстом прямий. Асоціативний ряд вибудовується через

відштовхування від локусу «пороги». У Шевченка пороги є не профанним елементом пейзажу, а семантичним утворенням, органічно пов'язаним із топосом України. Як зазначає Г. Грабович, «змальовані Шевченком пейзажі, конкретні місцевості (Дніпро, землі навколо Січі, Запоріжжя, Великий Луг, Холодний Яр, де в 1768 році почалося гайдамацьке повстання), різні міста, містечка й села (такі як Чигирин, Батурич, Суботів, Київ з його Подолом, Полтава, Берестечко, Іржавець тощо) не означають певних фізичних реальностей, що існують насправді, а насамперед вказують на належність зображуваного до світу козаків, його слави, його трагедії. Як символи ці топоніми набувають великого емоційного навантаження і підносяться до рівня святинь» [121, с.73].

У повісті «Півтори людини» йдеться про будівництво Дніпровського водосховища, під час якого були затоплені пороги. Завдяки шевченківським епіграфам у творі Ю. Смолича актуалізується проблема стирання історичної пам'яті українців. За царату була знищена Запорізька Січ як осередок козацької вольниці, але Дніпро, пороги, степ і надалі залишалися живим нагадуванням про неї – як своєрідні «місця пам'яті». Те, що не вдалося зруйнувати колись, довершили адепти радянської влади. Затоплення порогів і частини козацьких степів (характерна деталь: у процесі будівництва мала бути зруйнована й стара хата з портретами гетьманів та українських культуртрегерів на стінах; «нову» Україну будують на «чистому місці» – без будь-якого етно-національного підґрунтя) фактично є спробою, стерши історичну пам'ять українців, перетворити їх на «*homo soveticus*», безсловесних виконавців партійних настанов. Але такі ідеї у творі Ю. Смолича може виявити лише сучасний читач, застосовуючи принцип інтерпретації «від протилежного». Носіями історичної пам'яті в аналізованій повісті є шаржовані «опереткові злодії» – Геля та її «батько». Шевченківські алюзії й цитати інкрустовані здебільшого в їхні мовні партії. Геля співає пісні на слова Шевченка, в її уста автор вкладає розмисли про українську минувшину («Ми говорили про нашу старовину, про часи Запоріжжя, про славетне лицарство, що колись отут, де ми нині мирно сидимо, лило кров, обороняючи землю українську від лютого бусурмена...» [526, с.228]), підсумовані ще однією апеляцією до «Гайдамаків»: «“Грай, море, добре море, Добре буде Галайда” Тихо заспівала Геля й зажурно глянула вгору» [526, с.228].

Для Ю. Смолича принципово важливою була апеляція саме до цього претексту, точніше до епілога, у якому легітимується теза про неможливість повернення козацької вольниці. Цю думку підтверджує і другий епіграф, запозичений із послання «І мертвим, і живим...»: «А на Січі мудрий німець / Картопельку садить...» Нищення історичної пам'яті, як наголошує

Т. Шевченко, часто відбувається під гаслами економічної доцільності. Так було у XVIII-XIX ст., так відбувається і в XX ст. Там, де колись ревіли пороги, кипить праця. Будівникам соціалізму немає ніякого діла ні до минулого України, ні до краси природи. І якщо головний герой повісті інженер Смик ще має певний сентимент до українства й творчості Т. Шевченка, то інші інженери й робітники байдужі до цього. Зрештою, і сам Смик легко позбувається недоречних сумнівів і розчуленості: «На березі він ще раз оглянув Дніпро. Не як інженер і не як митець. Він помилювався природою, незайманною красою могутньої річки – як звичайний собі “хахол”. Смик дозволив собі це зробити востаннє. Востаннє, бо завтра він угрузне в роботу і зречеться одвічних своїх етнографічних нахилів. Він буде тільки інженером, руйником цієї краси. Він уже більше не милуватиметься з краси незайманості. Він буде нищити її, бо вона йому буде бридка, бо тут вона йому ворог» [526, с.219]. У цій цитаті характерна етнічна самопрезентація «хахол», що увиразнює проблему нівелювання національної самосвідомості – ту проблему, яка є магістральною у творчості Т. Шевченка.

У повісті Ю. Смолича важливий не лише «діалог» двох епіграфів, а й їх узгодження з внутрішньотекстовими шевченківськими цитатами й алюзіями. Розмірковуючи про будівництво ДніпроГЕСу (у цих рефлексіях окреслюється риторика, типова для пізнішого соцреалізму, – уславлення героїзму робітників, які йдуть проти стихії з гарячим серцем і «майже з голими руками»), протагоніст знову апелює до інтертексту Т. Шевченка: «О Дніпре, мій Дніпре... Я дужчий за тебе! – навіть задекламував, *деструктуючи Шевченка*, Смик, але одразу ж обірвав себе. Не пристало-бо йому, двигунів соціалізму, сентиментальничати понад хвилями – це звучало анахронізмом» [526, с.218].

Встановити претекст цього висловлювання складно, адже Дніпро фігурує в багатьох ліричних і ліро-епічних творах Кобзаря: наприклад, у поезії «Ми заспівали, розійшлись...» («Згадавши той веселий край, / І Дніпр той дужий, крутогорий, / І молодеє тее горе!.. / І молодий той грішний рай!») або в хрестоматійній ліричній медитації «Думи мої, думи мої» («Дніпр широкий – море, / Степ і степ, ревуть пороги, / І могили – гори, / Там родилась, гарцювала / Козацькая воля»). Такі алюзії кваліфікуються як полігенетичні (вони переадресовують реципієнта не до конкретної поезії, а до групи творів, ширше – до творчості Т. Шевченка як «тексту»). У цій цитаті привертають увагу дві деталі. Перша: головний герой самоозначається як «двигун соціалізму» (не творець, будівничий нового ладу, а механізм, позбавлений почуттів і прагнень, який чітко й сумлінно виконує покладені на нього обов'язки; пізніше ця тенденція стане популярною в соцреалізмі).

У повісті Ю. Смолича інженер Смик недостатньо «механізований», він ще не перетворився на робота, але механізм цього перетворення вже запущений. Друга деталь: Смик свідомо «деструктує» Шевченка, перефразовує прецедентний текст, пристосовуючи до нових історичних реалій. У такий спосіб виявляється провідна тенденція доби – підміна справжнього (живого) Шевченка «наглянцованим» клішованим образом «Шевченка» – борця за краще майбутнє поневоленого народу, змодельованим відповідно до вимог революційної доцільності, вилучення з його збірок «еретичних» текстів.

Окрім названих, в інтертекстуальному полі повісті Ю. Смолича фігурує ще один важливий шевченківський прототекст. У шостому розділі Геля й закоханий у неї інженер Смик дуєтом співають фрагмент послання «До Основ'яненка». Прикметно, що в текст повісті інкрустована не вся поезія, а лише її частина (і справа тут не в обсязі, а в авторському надзавданні). У поле зору реципієнта потрапляють кілька концептуально важливих фрагментів прототексту. По-перше, завдяки цитуванню рядків Т. Шевченка дублюється думка про неможливість повернення колишньої слави («Нема Січі, пропав і той, / Хто всім верховодив!», «Не вернуться, / Навіки пропали!», «Не вернуться сподівані, / Не вернется воля, / Не вернуться запорожці, / Не встануть гетьмани, / Не покриють Україну / Червоні жупани!»). Пісня уривається риторичним запитанням: «*Чия правда, чия кривда / І чий ми діти?*» У цій ситуації інтертекстема перетворилася на своєрідний етноментальний ідентифікатор (персонажі розрізняються за їхнім ставленням до прототексту). Для Гелі рядки Т. Шевченка є «кодом» національної самоідентифікації. Співаючи, вона провокує Смика, намагається з'ясувати його ставлення до України, її історичного минулого. Молодий інженер відгукується на цей поклик – і як чоловік, і як українець, обізнаний із прототекстом Т. Шевченка. Але у фіналі *правда* в кожного виявляється своя і ключове питання про національну самоідентифікацію («*чий ми діти?*») вони вирішують по-різному (Геля визнає себе українкою, Смик – «хахлом»). Посилаючись на інтереси пролетаріату й потреби історичного моменту, герой-протагоніст і його сподвижники готові знищити все, що стоїть їм на заваді. Прихильники української минувшини гинуть. Рядки Т. Шевченка стають утіленням минулого, про яке варто забути.

В українській літературі початку й середини 1920-х років цитати з творів Т. Шевченка застосовуються здебільшого для надання авторитетності авторському висловлюванню. Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х прихильники новопосталого соцреалізму виявляють у ставленні до Кобзаря певне упередження, прикладом цієї тенденції може бути «Диктатура»

І. Микитенка. У першій сцені привертає увагу діалог робітників. Книш хоче вразити товаришів своєю ерудицією, але зазнає невдачі:

«Книш. Смієшся! Та я Шевченкового “Кобзаря” напам’ять знаю. Ух, і написав...

Голоси. Ану, докаж!

Книш. І докажу (декламує). Було колись на Україні, ревіли гармати... Було... От... забув...

Дудар. От бачиш. *На тому, що було, далеко не заїдеш.*

Голос. Будеш ревти...

Дудар. Ні, Стьопо, *не туди б’єш, не на ту культуру.* Автомобіль замість поганого воза, трактор замість дохлої шкапи, копальні, заводи, піонери з засмаглими грудьми і ти сам – у червокопівському костюмі замість широких штанів... *От тобі і нова Україна* [339, с.10].

Шевченківський інтертекст набуває тут нових конотацій – віднині він сприймається не як перевірена часом класика, а як щось архаїчне, що відходить у минуле разом із його адептами – шпигункою Гелею (із повісті Ю. Смолича), «наркомом» Малахієм Стаканчиком, учителем Ступаєм-Ступаненком (із трагікомедій М. Куліша). Залишається наглянцований, пристосований до нових потреб «Шевченко-борець» – без якихось людських вад і слабкостей, а головне – позбавлений будь-яких прикмет національної ідентичності [Див.: 487; 488; 519].

Заголовок літературного репортажу **Б. Антоненка-Давидовича** «Там, де *тіні забутих днів*» (із книги «Землею українською») може тлумачитися як алюзія на «*Тіні забутих предків*» М. Коцюбинського. Але після його прочитання з’ясовується, що такий варіант інтерпретації хибний. Дослідження інтертекстуального поля цього твору засвідчує, що його ключовим претекстом є поезія Т. Шевченка. Епіграф: «*Степи зеленіють; / Діди лежать, а над ними / Могили синіють. / Та що з того, що високі? / Ніхто їх не знає...*», – прозаїк запозичив із поеми «Гайдамаки». Семантика надтекстової цитати пов’язана з роздумами поета про нищення історичної пам’яті українців про козаччину й гайдамацькі повстання. Мотивація добору епіграфа прозора: герой нарису мандрує «шляхами козацькими» (степ, Дніпрові пороги) – тими місцями, які неодноразово зринають у поезії Кобзаря. Панівний настрій – смуток, викликаний візіями занепаду, забуття, здрібніння козацьких нащадків (прикметно, що носіями пам’яті про Запоріжжя у творі є дивакуватий фанатичний любитель старовини – учитель Півень, зрусифікований піп із Покровського й старезний дід Забутний, якого «зіпсували етнографи своїм попитом на всякі легенди» [10, с.614]). Там,

де колись козаки билися з ворогами, де лилася кров і лунав клич до бою, «давно вже осіли невідомі прихоськи, круто повернула в нове річище безугавна ріка життя, а він усе ще спить, усе ще марить... Такий чудний наш степ, такий чудний і химерний! Серед нових днів він немовби здорожився і заблудився серед одвічних манівців» [10, с.599]. Визначальна функція епіграфа – концептуальна (за допомогою Шевченкового слова письменник указує на трагічні колізії забуття українцями славних і водночас трагічних сторінок історичного минулого).

Останній шевченківський епіграф виявлений у нарисі **Ю. Платоніва** «**54 – 80 північної широти**». Хрестоматійні рядки Кобзаря з послання «І мертвим, і живим...» («Учіться, брати мої, / Думайте, читайте») доповнюються тут реплікою: «Скоро таке заблимає / Що й ви завагаєтесь» [402, с.8] (з «утопічної поеми» М. Йогансена «Комуна»). Фактично, у цьому нарисі застосований «полігенетичний» епіграф, який переадресовує одночасно до двох прототекстів: по-перше, до поеми М. Йогансена (його прізвище позначене під епіграфом погубленим шрифтом), по-друге – до поеми Т. Шевченка. Загалом цей епіграф не несе вагомого семантичного навантаження. Автор не закликає читачів учитися в «капіталістів» (це було б дивним, неприйнятним для радянської людини), лише повістує про свої враження від перебування «за нашим червоним кордоном», «контрасти» капіталістичної дійсності, жорстокий визиск трудящих, мандрівку на Шпіцберген тощо. Епіграф у цьому творі є факультативним елементом.

Підсумовуючи, варто зауважити, що епіграфами в українській літературі 1920-х років здебільшого стають цитати з хрестоматійних текстів Т. Шевченка: «Подражання 11 псалму» (у поезії П. Филиповича), поезії «Минають дні, минають ночі...» («Елегія» М. Хвильового), «Сон (Гори мої високіі)» («Епохи» І. Микитенка); поеми «Княжна» (в усмішці Остапа Вишні «От воно – село оте!»). Прикметною є стратегія авторизації епіграфів Т. Шевченка: Ю. Смолич наводить повний варіант атрибуції (зі вказівкою на автора й прототекст); М. Хвильовий, на противагу до цього, не вказує жодних атрибутивних деталей. Інші епіграфери застосовують єдиний маркер – прізвище автора надтекстової цитати (частина з них сподівається на достатню компетенцію читачів, які зможуть встановити прототекст; для інших визначення тексту-донора не є принципово важливим, для надання більшої авторитетності власним міркуванням їм достатньо покликання на ім'я Кобзаря). Завдяки епіграфам у досліджуваних творах генерується відповідне емоційне тло рецепції, окреслюються бажані параметри інтерпретації, увиразнюється художня ідея. В окремих творах епіграф (можливо, поза свідомим наміром епіграфера) поглиблює проблематику твору, формуючи підтекстовий рівень

(що особливо виразнюється з плином часу у зв'язку зі зміною ідеологічного «клімату»). Рідкісними є випадки полеміки чи гри з прототекстом. У літературі 1920-х років зберігається пістет до Шевченкового слова, цитування творів Кобзаря в епіграфах чи в самих текстах стає певною етикетною формою, знаком причетності до українства [Див.: 487; 488; 519].

Порівняно з шевченківськими заголовками, масив **присвят** Кобзареві виглядає значно скромніше. На цьому етапі дослідження було виявлено лише два твори. Перший – поезія **Ю. Яновського «В батьків день»** (1924), написана до 110 річниці від дня народження Кобзаря. Через рік до постаті Шевченка звернувся й **М. Рильський** у вірші з дедикаційним заголовком **«Пам'яті Шевченка»** (1925). В обох творах ключовим претекстом є Шевченків **«Заповіт»**. Яновський для називання Шевченка застосовує традиційний концепт **«батько»**, віддзеркалюючи певну **«родинність»** у ставленні до національного генія; натомість для Рильського Шевченко – передовсім пророк (**«Збулись слова твої пророчі»** [432, с.367]). Обидва твори будуються за двочленным принципом: пророкування Т. Шевченка про майбутнє / заповіт нащадкам – ліричний **«звіт»** про здобутки радянської України. Поезія Яновського нав'язна, найпевніше, відвідинами Канева. У ній чітко проступають топоси Чернечої гори, щільно переплетені з топосами **«Заповіту»**: Дніпро (**«Той Дніпро, що хвилями говоре»** [682, с.41] – Дніпро і кручі в **«Заповіті»**), гора (**«Незабаром кинеться на гори»** – **«отойді я / І лани і гори – / Все покину»**), кров ворожа (**«Певно, бачив ти, поете чесний, / Кров ворожу?»** – **«Як понесе з України / У синєє море / Кров ворожу»**).

Пам'ятаючи Шевченків заповіт **«кайдани порвіте»**, ліричний герой Ю. Яновського звітує: **«Ми зірвали силою залізо! / Ми розбили пута молотками! / То для нас і сонце понад лісом / Та шляхами! / Важко гасла ніч недолі...»** Але на тлі цього пролетарського оптимістичного гасла суперечливо виглядає прикінцева сентенція: **«Ти пішов в далечінь на зорі / І сумуєш на могилі в полі. / Спи та мрій!»** Чому поряд із гаслами про досягнення України й реалізацію мрій Т. Шевченка фігурує сум? Навряд чи мовиться про те, що Шевченко страждає від усвідомлення власної неможливості долучитися до побудови України радянської. Так само фінальний акорд **«спи та мрій»** вказує на те, що виплекана Шевченком візія майбутньої вільної прекрасної України, вочевидь, не стала реальністю.

Поезія М. Рильського написана як звіт про досягнення радянської влади: **«Збулись твої слова пророчі, / І час оновлення настав»** (алюзія на поезію **«І Архімед, і Галілей»: «І на оновленій землі врага не буде, супостата»**), **«І темні просвітилися очі, / Вчорашній раб весільним став»** (алюзія на **«Подражаніє 11 псалму»**, зокрема на рядки **«возвеличу малих**

рабів отих німих»). Рядки М. Рильського «Братерський лад, – як пишний сад» можна кваліфікувати як полігенетичну алюзію (братерство – один із важливих концептів поезії Т. Шевченка; скажімо, у посланні «І мертвим, і живим...»): «Розкуйтеся, братайтеся»; «обніміте ж, брати мої, найменшого брата»; у молитві – «І братолюбіє пошли»). «Тихий не вечірній світ» у поезії М. Рильського кореспондує з рядками Т. Шевченка «і світ ясний, не вечірній тихо засіяє...» («І мертвим, і живим...»). Неокласик називає Т. Шевченка пророком, раннім предтечею. Загалом поезія М. Рильського, насичена шевченківськими алюзіями, може розглядатися як приклад віртуального творчого діалогу митців.

В українському письменстві 1920-х років виявлено 54 шевченківські **цитати**, що фігурують у творах 21 письменника. Найчастіше до «Кобзаря» зверталися Остап Вишня, М. Куліш і М. Хвильовий; принагідно його цитували представники різних літературних поколінь, літорганізацій та угруповань, зокрема ваплітяни Г. Епик, І. Дніпровський, О. Досвітній, М. Йогансен, Ю. Смолич, Ю. Шпол, представники «Ланки»-МАРСУ Г. Косинка, В. Підмогильний, Є. Плужник, аспісivecь М. Івченко і неокласик М. Рильський, гартованці Остап Вишня й К. Гордієнко, плужани А. Головка й С. Пилипенко, авангардист В. Поліщук і футуристи О. Влизько, М. Семенко, Г. Шкурupій. Об'єктом цитування є 26 шевченківських прототекстів. Найбільшою популярністю в українському письменстві 1920-х років користувалася поема «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє», яку цитували 10 разів. В інтертекстуальному просторі 1920-х представлені такі хрестоматійні твори Кобзаря, як «Гайдамаки», «До Основ'яненка», «Заповіт», «Причина», «Садок вишневий коло хати». Рідше письменники зверталися до таких поем, поезій, балад, як «Кавказ», «Сретик», «Марія», «Сон» («У всякого своя доля»), «Сон» («Гори мої високії»), «Княжна», «Відьма», «П. С.», «Сліпий», «Минули літа молодії», «N.N.» («Мені тринадцятий минало»), «Тополя», «Мені однаково, чи буду», «І день іде, і ніч іде», «Лікері», «Тим неситим очам», «О люди, люди небораки», «Хоча й лежачого не б'ють», «Осі. Глава XIV», «Ісаія Глава 35». Для зручності аналізу усі шевченківські цитати поділено на вісім тематичних груп.

До **першої** віднесені інтертекстеми патріотичного характеру. Квінтесенцією самозреченої всеохопної любові до рідного краю стали для українців слова Т. Шевченка з лірико-історіософської поеми «Сон» («Гори мої високії»): «Я так її, я так люблю / Мою Україну убогу, / Що проклену святого бога, / За неї душу погублю!». Ця цитата з «Кобзаря» фігурує у двох творах **М. Хвильового**. Зокрема в новелі «Редактор Карк» вона увиразнює



трагедію титульного персонажа, який через свій патріотизм відчувається в радянській Україні чужим, непотрібним: «Карк казав: – Невже я зайвий чоловік тому, що люблю безумно Україну? Нюся підвела очі, подивилась на Карка й узяла його руку. Вона сказала: – *Я так її, я так люблю мою Україну убогу, що прокляну Святого Бога, за неї душу погублю.* ... Було тихо. Вулицею пролетіла прольотка. Карк схилив голову: – Нас не зрозуміють: як погубити?» [619, с.152]. Шевченків афоризм є загальновідомим, тому прозаїк не застосовує жодних маркерів інтертекстуальності, не атрибутує цитату, сподіваючись на належну компетентність читачів.

Другим метатекстом є «**Оповідання про Степана Трохимовича**». Між новелою «Редактор Карк» (1923 р.) й «Оповіданням...» (1931 р.) – відстань у сім років. У рецепції шевченківського прецедентного висловлювання за цей час відбулися разючі зміни. Якщо на початку 1920-х ця цитата була маркером національної ідентичності, природної для кожної людини любові до рідного краю, то наприкінці десятиліття її тлумачили як прояв ворожого націоналістичного ухилу. Прикметно, що в оповіданні М. Хвильового слова Т. Шевченка виголошує не герой-більшовик і не трагічний персонаж (як у новелі «Редактор Карк»), а «пройнятий духом старого часу» вчитель Глушко, який «любив, як і *Тарас Григорович Шевченко*, дорогою неньку Україну. Як почне, бувало, розповідати про гайдамаччину та про Хмельницького тощо, так і не хотів би, а заплачеш» [620, с.165]. І хоч у розмові зі Степаном Трохимовичем він по-змовницьки заявляє: «Сідайте на місце Кліща і починайте діяти. Коли вже не можна без цього, то хай уже хоч наші люди сидять. Бо як ми з вами, Степане Трохимовичу, не вбережемо України, повірте мені, що їй уже ніколи не воскресати. Словом, благословляємо вас на цей подвиг: ідіть, правте, прибирайте до своїх рук кого треба й – головне – не давайте цій хворобі далі розповсюджуватись. Не забувайте до того ж, Степане Трохимовичу, слова нашого великого революціонера Тараса Григоровича Шевченка: “*Я так її, я так люблю мою Україну убогу, що прокляну святого Бога, за неї душу погублю*» [620, с.166], – типологічно він ближчий не до змовників-диверсантів із повісті Ю. Смолича «Півтори людини», а до Кулішевого Ступая-Ступаненка. Як і персонаж «Патетичної сонати», котрий розмірковував, чи не варто причепити червону стьожку на синьо-жовтий прапор, Глушко заявляє: «Хіба я, скажімо, проти Радянської України? Та я вам яку завгодно прийму Україну, лише би була це Україна... Себто буржуазної я не хочу, але й не хочу такої, щоб... Та що там говорити, ви мене й без пояснень розумієте!...» [620, с.166]. Вважаючи Степана Трохимовича за однодумця, Глушко застосовує шевченківське прецедентне висловлювання, аби надихнути його на протидію більшовизму. Чи це лише

наївні мрії романтика, чи декларація людини, яка має чітку програму національного визволення? Чіткої відповіді у творі немає, утім, правдоподібніше виглядає перший варіант.

До **другої** тематичної групи увійшли цитати з творів Т. Шевченка, у яких є рефлексії про минуле українського народу або розгортаються прощальні візії його майбутнього. Найактивніше інтертекстеми цієї групи представлені у повісті Ю. Смолича «Півтори людини». Прозаїк цитує фрагменти з епілога до поеми «Гайдамаки», послання «До Основ'яненка», у яких звучать мотиви туги за героїчним минулим України, козацькою доблестю й патріотизмом, викриття національного нігілізму сучасників, яких цікавить лише хліб насущний. Ключовим прецедентним текстом цієї тематичної групи є поезія «До Основ'яненка». Так, у романі **А. Головка** «**Мати**» художник Дорошенко малює картину, на якій зображені козаки, що повертаються з походу, й стиха наспівує: «Грай же, Петре, на бандурі, / Сумно так сидіти, / Що діялось на Україні / І чиї ми діти...» [110, с.363]. У примітках до двотомного видання вибраних творів А. Головка ця інтертекстема атрибутована як рядки з української народної пісні «Ревуть, стогнуть гори-хвилі» [110, с.566]. Можливо, коментатор мав на увазі якусь маловідому версію фольклорного твору (адже в прототексті М. Кропивницького – драмі «Невольник» зацитовані рядки відсутні); очевидно, 3 і 4 рядок цієї пісні є трансформованою цитатою з поезії Т. Шевченка «До Основ'яненка»: «Не поляже, а розкаже, / *Що діялось* в світі, / Чия правда, чия кривда / *І чиї ми діти*». Вірогідність цього припущення підсилюється тим, що в наступному фрагменті Павлусь просить дядька дати йому «Кобзаря» (ця книга стала визначальною в національному самоусвідомленні персонажа).

Шевченківський прототекст доволі активно експлуатує у своїх творах **М. Куліш**. Скажімо, у трагікомедії «**Народний Малахій**» титульний герой під час мітингу на заводі згадує у своїй промові низку шевченківських прецедентних висловлювань: «*І день іде, і ніч іде, бозі нема – і дощ не йде, б'ють пороги, місяць сходить, як і перше сходив, нема Січі... Очерети у Дніпра питають (...) Де-то наші діти ділись, де вони гуляють?*» [280, с.71]. Контамінація в одній репліці кількох прототекстів стає важливим елементом психологічної характеристики Малахія Стаканчика, у голові якого змішалися «Біблія з Марксом, акафіст з “Анти-Дюрінгом”», «Кобзар» із «Рид-Вегами» (драматург навмисне перекрутив назву стародавньої збірки релігійних гімнів, аби підкреслити його невігластво). З огляду на те, що шевченківська цитата інтегрована у мовлення химерного дивакуватого чоловічка, новітнього Дон-Кіхота, який намагається втілити свою ідею-фікс – «реформу людини», вона втрачає статус авторитетного

висловлювання. Для робітників слова Шевченка є анахронізмом, так само як і замилювання героїчною минувиною, природою, адже «завтра там, де б'ють пороги, вже не місяць зійде. Завтра зійдуть електричні, можна сказати, сонця і засяють на весь степ козачий, на всю нашу Україну, аж до моря...» [280, с.71]. У «Патетичній сонаті» рядки Т. Шевченка: «Не вернуться запорожці, не встануть гетьмани, не покрийть Україну червоні жупани» [280, с.234], – цитує в сцені ворожіння про майбутню долю України Ступай-Ступаненко – трагікомічний романтик, закоханий у національну минувшину, не здатний протистояти прихильникам «єдиної-неділимої» Росії, з одного боку, й адептам комуни, із другого.

Двічі в драматургії М. Куліша зринають профетичні рядки з поезії «Осії. Глава XIV». Уперше – у «Патетичній сонаті»: «Ступай. А не заважай мені, Маринко! (Розгортає й вичитує). “Згинеш, згинеш, Україно, не стане й знаку на землі...” (Містичний жаж)» [280, с.234]. Як і попереднє прецедентне висловлювання, ця інтертекстема віщує загибель України; утім, трагічний пафос пророцтва приглушується третьою шевченківською цитатою – цього разу із «Заповіту»: «Поховайте та вставайте». Семантика цієї інтертекстеми прозора: на руїнах старої козацько-етнографічно-сентиментальної України має постати нова – потужна модерна держава. Удруге поезію «Осії. Глава XIV» М. Куліш цитує в комедії «Хулій Хурина» в епізоді пророкування першого «святителя» про грядущу руїну й кінець світу: «Сказав господь: *загинеш, згинеш, Україно, не стане й сліду на землі...* Чи не так воно сталося?.. Що бачимо ми? Червоний антихрист блює на нашу Україну скаженою піною... Стліває віра й правда, сумно шумлять і стогнуть святії навіть верби, звівши свої попалені віти до небес... Стогне соборна Україна як старчиха; бо обідрана стоїть уночі...» [279, с.275]. Намагаючись досягти максимального сугестивного ефекту, персонаж М. Куліша міксує два потужні прототексти – Біблію (ця тирада, вочевидь, стилізована під апокаліпсис) і «Кобзар». У цьому уривку маємо щонайменше три шевченківські інтертекстеми: перша (експліцитна) – позначені курсивом рядки з поезії «Осії. Глава XIV», дві інші (імпліцитні) пов'язані з образом верб, які шумлять і стогнуть (можна інтерпретувати цей мотив як алюзію на заспівні рядки балади «Причинна»: «Реве та *стогне* Дніпр широкий, / Сердитий вітер завива, / Додолу *верби* гне високі»), й обідраної України-старчихи (завуальований відгомін поезії «До Основ'яненка», у якій Україна «Обідрана, сиротою / Понад Дніпром плаче»).

На протигагу до апокаліптичних візій біблійного пророка Осії, у поезії «Ісаія. Глава 35» Т. Шевченко, спираючись на біблійний першотекст, моделює утопічні картини майбутнього:

Оживуть степи, озера,  
І не верстовії,  
А вольнії, широкії  
Скрізь шляхи святії  
Простеляться; і не найдуть  
Шляхів тих владики,  
А раби тими шляхами  
Без гвалту і крику  
*Позіходяться* докуппи,  
*Раді та веселі.*  
*І пустиню опанують*  
*Веселії села.*

Останні рядки шевченківського прототексту (позначені курсивом) цитує головний герой оповідання **С. Пилипенка** «Товариська послуга» на вечорі пам'яті Кобзаря. Олесева промова перед робітниками тютюнової фабрики дуже показова як приклад формування радянського шевченківського дискурсу: «Молодим чулим голосом він почав викладати знайому тему. Говорив про *тяжкі кріпацькі роки*, про *маленьку Оксану*, що її безталанну долю не забув поет до самісінької смерти, про *злочасних покриток*, про *сліпу*, що *спалила панський двір*, про княжну Репніну, що була обласкала талановитого мистця та стояла для нього надто високо, про Лукерю, з якою *так і не довелося Тарасові звити родинного кубелечка*, про *високу могилу над Дніпровою кручею...*» [398, с.39]. Не покладаючись на ерудицію й культурний рівень публіки, лектор, вочевидь, апелює до сфери емоційної, а не раціональної. Аби розчулити присутніх (серед яких було чимало жінок), він згадує про важке дитинство, нещасливе особисте життя Шевченка, страждання покриток (цей мотив буде обіграний у другій частині оповідання). Згадка про «сліпу, що спалила панський двір», дозволяє прокласти місток до фінального узагальнення: «...«І заповідав він нам боротися з панством, прорік, що машина пожре престולי і трони, що *зійдуться люди раді та веселі і пустелю опанують веселії села*. І ми гуртом оживимо нашу пустелю, збудуємо веселії села, велетенські міста!» [398, с.40].

Прикметно, що в цьому виступі фактично не бачимо Шевченка-поета, лише людину, яка страждає й викриває соціальну несправедливість. Згадка про Шевченкові пророчі візії майбутнього і їх втілення в радянській Україні – один із поширених мотивів українського письменства 1920-х. Для прикладу, можемо згадати усмішку Остапа Вишні «Дніпром»: «Розкуйтеся, братайтеся!» («І мертвим, і живим...») перетворилося на «Розкувались,

побратались» [76, с.333]; «Царя до ката поведуть» («Хоча й лежачого не б'ють») – «Царя до ката повели», «Учітесь. Читайте...» – «Учимося. І чужому навчаємось, і свого не цураємось» [76, с.333] тощо.

До **третьої** групи віднесені шевченківські цитати, що містять мотив викриття моральних вад українства. Ключовим прецедентним висловлюванням в інтертекстуальному просторі українського письменства 1920-х років є рядки з поезії «П. С.»: «За шмат гнилої ковбаси / У вас хоч матір попроси, / То оддасте». У повісті **М. Івченка** «**У сонячнім колі**» цю фразу озвучує Картека, картаючи Івана Семеновича, а з ним і інших учителів, які погодилися працювати на нову владу: «У коридорі зустрів його вчитель мови і літератури Картека, бредучи додому, певне, п'яним, бо одна пола сірої шинелі, забруджена й мокра, волочилась долівкою. Він зневажно й насмішкувато оглянув Івана Семеновича й глухо кинув: Пресмикаємось? За пуд борошна продаємось? Іван Семенович нічого не відповів, а той, ще більш цим роздратований, зневажно й роздратовано кинув навздогін: *За шмат гнилої ковбаси у вас хоч матір попроси!* І при цьому промурмотів брутальну лайку» [203, с.537]. Маємо тут ще один приклад тенденції, коли шевченківська цитата фігурує у мовленні персонажа маргінального, для якого радянська влада є чужою, ворожою, антиукраїнською.

В оповіданні **В. Поліщука** «**Філігрань**» вказані рядки зацитовані у сфальсифікованій відозві неіснуючого повстанкомуну: «“Товариші і громадяни! Московські окупанти катують нашу рідну матір. По селах іде стогін. Китайці, латиші й кацапи забирають у бідного населення останній хліб. В лісі утікають хоробрі...” Останню фразу додаю зі стилю “Трьох мушкетерів” або “Пригод Тома Сойєра”, але зміст відозви все ж дійсно був такий, що, мовляв, ідіть у ліси й шукайте повстанком, бо треба покарати тих, що “за шмат гнилої ковбаси” (так і було сказано) продались москалям» [411, с.29]. І знову цитата з поезії Кобзаря зринає в контексті, опозиційному до радянської влади. Як бачимо, в українській літературі 1920-х років найбільшого поширення набули дві моделі рецепції шевченківської творчості: радянська (як у творі С. Пилипенка) й націоналістична (як у В. Поліщука). І та, й та спиралися на прецедентні висловлювання з «Кобзаря»; автори добирали те, що їм імпонувало, й вилучали те, що руйнувало стереотипний образ Т. Шевченка як союзника в ідеологічній боротьбі. Перша була визнана офіційною, друга – реакційною, шкідливою, тож її речників зазвичай змальовували або дивакувато-недалекими романтиками, або примітивно-жорстокими змовниками-диверсантами.

У романі «**Мати**» цитатою з послання «І мертвим, і живим...» **А. Головко** підкреслює красу рідного краю й засуджує тих, хто шукає добра на

чужині: «Красота! Тиша. Тільки гупають стиглі яблука та груші на землю. На хуторі десь співають дівчата. За садком біля ставу в отаві помукують воли (Лука напасує). А вгорі – зірки в синьому небі і таке інше. І несамохить пригадуються слова поетові: *Одна на світі Україна, Немає другого Дніпра... А ви претесь на чужину Шукати кращого добра*, – то оце, Павле, не тільки Галагана та подібних, а тебе також торкається» [110, с.486]). Інтегруючи цитату в текст, прозаїк застосує атрибутивний маркер «пригадуються слова поетові». Оскільки прецедентне висловлювання належить до категорії хрестоматійних цитат, вірогідність того, що читач не зможе самостійно визначити його автора, дуже мала. Порівняно з прототекстом, у метатексті зафіксовані дві заміни: «*Нема на світі України*» – «*Одна на світі Україна*»; «*Шукати доброго добра*» – «*Шукати кращого добра*». Можливо, це пов'язане з тим, що персонаж неточно відтворив цитату з пам'яті, або ж навмисне трансформував прототекст, усуваючи те, що йому здається недоречним (позірну алогічність у першій фразі й тавтологію в другій).

Іронічна репліка Т. Шевченка з послання «І мертвим, і живим...» про німця, який нині на Січі картопельку садить, зринає у новелі **М. Хвильового** «**Редактор Карк**», коли відповідальний редактор картає українців за недалекоглядність і відсутність господарського розрахунку, порівнюючи їх з іншими народами: «Французи – нація. А ми без міста, в місті ми музлаї, роззявивши рота ходимо, а в установах революція і на селі революція. А втім, ми не французької вдачі, ми до німців скоріш. Може, вам дивно, а я кажу не дивно. Це ж у нас *німець картопельку садить*. Недарма наші культурники до Німеччини їздять. А німецької комерційності в нас і нема. І в цім наше лихо» [619, с.142]. Так завдяки цитаті у новелі М. Хвильового пунктиром прозирає імагологічна проблематика.

До **четвертої** тематичної групи належать «дидактичні» афоризми Т. Шевченка. Найбільшу популярність в українському письменстві 1920-х років мала цитата з послання «І мертвим, і живим...», у якій поет закликав співвітчизників учитися, гармонійно поєднувати своє й чуже. В альбомі «Три літа» рядки Т. Шевченка мають такий вигляд: «Не дуріте самі себе, / *Учітесь, читайте, / І чужому научайтесь, / Йї свого не цурайтесь*». Але в літературному журналі «Основа» (1861, №11 / 12, листопад), що виходив у Петербурзі, було надруковано невеличкий фрагмент поеми «І мертвим, і живим...», який починався рядками: «*Учітєся, брати мої, / Думайте, читайте, / І чужому научайтєсь. / Йї свого не цурайтєсь*». Висловлювалося припущення, що до появи другої редакції цього прецедентного висловлювання був причетний П. Куліш. Відтоді цей вислів став крилатим і застосовувався як автентичне висловлювання Т. Шевченка в деяких виданнях

(наприклад, у «Малому Кобзарі для дітей». К., 1911). У такому вигляді шевченківські рядки увійшли і в інтертекстуальний простір вітчизняного письменства 1920-х років. Скажімо, в «утопічній поемі» **«Комуна» М. Йогансен** словами класика закликає молодь: «Плюйте на все, займіться турбіною й парою. / “Учіться, брати мої, / Думайте, читайте” / Скоро таке заблимає, / Що тільки ви не заважаєтесь» [210, с.82].

Відлунують ці слова і в новелі **Г. Косинки «Голова ході»**: прозаїк наводить два варіанти їх рецепції – Павла (прихильника освіти й окультурення українського села) й старого Василя, який порвав на цигарки книжечку про Шевченка. Зазвичай цей афоризм застосовують як авторитетне підтвердження думки про користь освіти для народу, утім, можливі й винятки. Скажімо, у комедії **М. Куліша «Зона»** змальована ситуація, коли Ірочка навчає Скибку танців, а цинік Кухман коментує це словами Т. Шевченка: «Учіться, брати мої, і чужого научайтесь, й свого не цурайтесь. Хо-хо...» [279, с.310]. Іронічний ефект виникає завдяки застосуванню авторитетного прецедентного висловлювання до несерйозної побутової ситуації. У **«Патетичній сонаті»** Ступай-Ступаненко словами класика намагається достукатися до сумління й національної свідомості українців, закликаючи їх уникати кровопролиття: «Вийду навстріч і скажу, нагадаю святі й соціальні слова: *обніміте, брати мої, найменшого брата!*...» [280, с.212]. У цій цитаті підкреслений особливий статус Шевченкового слова для всіх українців – його святість. Утім, у розпалі громадянської війни святе десакралізується, авторитети піддаються сумніву, великі слова виявляються безсилими супроти жорстокості й фанатизму. Ще одна шевченківська цитата наведена в романі **В. Підмогильного «Місто»**. Звертаючись до Степана Радченка, Борис докоряє йому словами з послання «І мертвим, і живим»: «Діла ділами, а товаришів забувати не слід... Пам'ятаєш, у Шевченка – хто товаришів забуває, того Бог карає?..» [401, с.399]. Трансформоване прецедентне висловлювання застосовується як моральна максима про цінність дружби (у прототексті: «Бо хто матір забуває, / Того бог карає, / Того діти цураються, / В хату не пускають»).

**П'ята** група охоплює цитати з шевченківських прототекстів, які характеризують різні тогочасні соціально-політичні й культурні явища. Для прикладу, у романі **О. Досвітнього «Американці»** Северин, розмірковуючи про скрутне становище китайців під японським пануванням, пригадує слова Т. Шевченка, які найточніше характеризують прецедентну ситуацію: «На розі парку й каналу височезний поліцей в англійським убранні похмуро й пильно стежив за публікою. – Куди?! куди?! – гучно grimнув він на кількох китайців, що хотіли було повернути на алею парку. І він велично

показав їм рукою на середину вулиці... Китайці, перелякано озираючись, повернули на другий бік. – Хм... Он воно що... Китайцям не можна ходити алеями парку... “У нашої – не своїй землі”, – згадав Северин із Шевченка» [158, с.162]. Це один із тих нечисленних прикладів, коли шевченківська цитата фігурує в мовленні революціонера-інтернаціоналіста, головного героя того часу. В оповіданні **Г. Епіка «В-осени»** графоман Жовтневий пригадує рядки з містерії «Сон», коли бачить хвору дитину: «На осліңці застогнала й болісно заплакала дитина. “А онде під тином опухла дитина Голодная мре”, – спало на думку поетові. Він витяг зошита і став уважно записувати віршика» [167, с.117]. Застосовуючи цю цитату, прозаїк підкреслює цілковиту залежність молодого амбітного літератора від «чужого слова», нездатність самостійно мислити й виражати власні почуття.

**Шосту** тематичну групу становлять твори, у яких цитати з поезій Кобзаря допомагають окреслити філософські (онтологічні) закономірності буття, відображають певні екзистенційні стани особистості. Давно стали хрестоматійними поетичні рядки Т. Шевченка про плинність часу, минуність усього сущого. Прецедентна сентенція «Все йде, все минає» з поеми «Гайдамаки» стала органічним елементом текстової структури в романі **Г. Шкурупія «Двері в день»** й новелі **М. Хвильового «Чумаківська комуна»**; інтертекстема «І день іде, і ніч іде» з однойменної поезії фігурує в трагікомедії **М. Куліша «Народний Малахій»**. Ліричні рядки «Минають дні... Минають літа...» з поеми «Сліпий» зацитовані в поезіях «**Ю. Меженкові**» **Є. Плужника** й «**Червоне вино**» **М. Рильського**; у першому творі вони мають філософське забарвлення, у другому супроводжують пейзажну ліричну замальовку. Ліричний герой розмірковує про наближення осені (календарної й життєвої); зазвичай такі твори мають відтінок елегійності, але поет не бачить причин для смутку: «Минають дні, минає літо, – / Але нащо тужить за ним? / Прозору склянку вщерть налито / Вином, червоним і хмільним!» [432, с.132].

У комедії **М. Куліша «Мина Мазайло»** в четвертій картині другої дії міркування Мокія про те, який він самотній у родині («Рідня, а нема до кого слова промовити...»), підсумовані інтертекстуальним посиленням: «Скоро вже і я скажу за словом поетовим: “*Сиди один в холодній хаті, нема з ким тихо розмовляти, ані порадитись. Нема, анікогісінько нема...*” А як хочеться знайти собі такого друга, теплого, щирого, щоб до нього можна було промовитись словом з Грінченкового словника та й з власного серця...» [280, с.111]. Для графічного оформлення цитати драматург використав інтертекстуальний маркер «лапки»; вказівка на автора обмежена формулою «за словом поетовим». М. Куліш розраховує на компетентність



реципієнта, який без особливих труднощів упізнає автора прецедентного висловлювання і прототекст – поезію «Минули літа молодії». Цитування в цьому фрагменті точне, дослівне.

Аналізуючи його роль в комедії М. Куліша, варто коротко зупинитися на біографічному контексті прецедентного висловлювання. Поезія Т. Шевченка «Минули літа молодії» написана 18 жовтня 1860 р. у Санкт-Петербурзі. Напередодні «поет зірвав свої відносини з Ликерою – це сталося 18.9.60 р. Шевченко був прихильником родинного життя, любив родину, любив дітей. Ликера здавалась йому „вечірньою зорею” на його бурхливому небі. Хоч день був хмарний, так, може, тихий вечір, думав він, вона йому принесе. Але надія завела... Розхід з Ликерою був смертельним ударом для Шевченка. Рівно через місяць (18.10.60.) Поет пише безнадійні слова свої: „Минули літа молодії... Холодним вітром од надій уже повіяло. Зима!» [53]. Якщо зупинитися на такій інтерпретаційній моделі, залишається незрозумілим, чому М. Куліш застосував це інтертекстуальне посилення у своєму творі, адже у вказаному епізоді йдеться не про особисте життя Мокія, а про його самотність як українця в родині малоросів. Нюанс, пов’язаний з особистим життям персонажа, факультативно присутній у третій картині четвертої дії, де вказане інтертекстуальне посилення застосовується вдруге: «Мокій. Як же це так!.. Раптом до тітки жити, та ще й в Одесу... (По паузі). *Сиди один в холодній хаті, нема з ким тихо розмовляти, анікогісінько нема*» [280, с.157]. Емоційне тло – відчуття самотності й туги, порівняно з першим фрагментом, посилюється, адже дискусія про зміну прізвища програна, а Уля за намовою Рини повідомляє, що переїздить жити до тітки в Одесу. Мокій почувується самотнім і зрадженим.

Але ж чи варто так однозначно пов’язувати тужливий настрій у поезії Т. Шевченка «Минули літа молодії» лише з проблемами в особистому житті поета? І. Світличний застерігає від цього й доводить, що «родинно-побутові теми й мотиви, такі природні в поезії взагалі, отже, і в поезії Шевченка, також не протиставляються тут мотивам суспільно-політичним як протипага, як альтернатива, а сплітаються з ними, доповнюють їх, розвивають конфлікт поета з “людьми”, до того ступеня, коли він стає всеоб’ємним, підпорядковуючи собі всі сфери життя, в тому числі й інтимно-особистого (...) розмежувати різні форми вияву Шевченкової трагедії, визначити, де починається одна і закінчується інша, буває неможливо, і коли, скажімо, поет творить ще один реквієм собі самому, він пише: “Минули літа молодії...” І тут помилився б той, хто здумав би звести трагедію поета виявлену в цій поезії, до побутового рівня» [465]. Отже, застосоване М. Кулішем інтертекстуальне посилення, по-перше, увиразнює емоційне

тло твору, встановлюючи перегук із мотивом трагічної самотності, навіть більше – екзистенційної відчуженості Т. Шевченка, посилюються настрої туги й драматизму, адже Мокій справді безнадійно самотній. І йдеться не про особистісні негаразди, а про значно важливішу для художньої концепції п'єси самотність Мокія як українця, узагальнено – про самотність прихильників українізації в середовищі «будівників нового життя», зациклених на пролетарському інтернаціоналізмі. По-друге, ця інтертекстема є додатковим засобом характеристики Мокія як людини, глибоко обізнаної з українською літературою [Див.: 487; 488; 519].

**Сьома група.** Т. Шевченко умів «геніально малювати словом», творив прекрасні пейзажні замальовки; тож, мандруючи Україною й споглядаючи красу природи, письменники часто актуалізують у своїй пам'яті окремі його цитати. Скажімо, у романі **Гео Шкурупія «Двері в день»** персонаж, наближаючись на пароплаві до Канева, мимохідь згадує «Заповіт»: «Лише настирливий ритм ходи пароплава морочить голову. Під цей ритм в уяві виникають співи і, нарешті, починають ворухитися на вустах. Несподівано помічаєш, що наспівуєш Шевченкового “Заповіта”. Пасажири кажуть, що підпливаємо до Канева. Тепер стає зрозумілим, чому наспівується... ..Дніпро і кручі... / було б видко, було б чути... / ... реве ревучий...» [669, с.615]. У такому ж смисловому контексті зринають рядки «Заповіту» і в усмішці **Остапа Вишні «Дніпром»**. Традиційний топос українського села, оприявлений у рядках Т. Шевченка: «Село! І серце одпочине» (із поеми «Княжна»), фігурує в поезіях «Которі там у степу» О. Влизька, «Село» М. Семенка, «виробничій драмі» М. Куліша «Вічний бунт».

Рядки з хрестоматійної поезії «Садок вишневий коло хати» зацитовані в оповіданні **Гр. Епіка «Зустріч»**, щоправда, змальована тут картина зовсім не ідилічна: «Як водиться: край села над глибокою яругою стоїть чи певніше зовсім похилилася старенька хатина. Навколо зовсім порожньо ні тинів, ні будівель, але є маленький хлівчик і такий же *вишневий садочок*. Маленький, старенький і на кору миршавий, а на гілля тиркавий. Словом, він подібний до тисяч, де десятків тисяч маленьких садочків на Україні: (*«хручі над вишнями гудуть»*). Але мати не жде тут вечері» [168, с.45]. «Вишневий садок» у цьому оповіданні є обов'язковим елементом традиційного українського світу. У такому ж семантичному контексті вишневий садок фігурує у «Вступній новелі» М. Хвильового («Іще люблю я до безумства наші українські степи, де промчалась синя буря громадянської баталії, люблю вишневі садки (“садок вишневий коло хати”) і знаю, як пахнуть майбутні городи нашої миргородської країни» [619, с.123]). У романі А. Головка «Мати» Чумак, цитуючи рядки з

балади Т. Шевченка «Тополя» («Кругом поле, як те море широке, синіє»), згадує свій хутір, степ.

До **восьмої групи** увійшли твори, у яких Шевченкове слово застосовується для характеристики різних життєвих перипетій. Наприклад, **Остап Вишня** в усмішці «**Моя автобіографія**», пригадуючи дитинство, цитує хрестоматійну шевченківську поезію «N.N.» («Мені тринадцятий минало»). Головний герой повісті **К. Гордієнка** «**Автомат**» під настрій співає «Рече та стогне Дніпр широкий». Цікавим прикладом цитування Т. Шевченка є слова Кухмана в комедії **М. Куліша** «**Зона**». Кепкуючи із селян, які прийшли з проханням допомогти їм будматеріалами для школи, але потрапили у вир п'яної вакханалії, він іронізує: «Хо-хо! У землячка *хрущі над вишнями гудуть*» [279, с.314]. Прецедентне висловлювання, потрапляючи у невластивий контекст, набуває нових конотацій – стає ситуативним синонімом до паремій «мертві бджоли не гудуть» або «у голові джмелі гудуть», що позначають стан запаморочення при алкогольному сп'янінні. Це другий приклад іронічного цитування Кухманом Т. Шевченка; у такий спосіб у творі окреслена проблема національного нігілізму. Для персонажа М. Куліша такі прецедентні висловлювання – лише привід поіронізувати з національних цінностей українців.

Шевченківські цитати в інтертекстуальному просторі 1920-х здебільшого застосовані в автентичному вигляді. Модифіковані прецедентні висловлювання з «Кобзаря» можна поділити на кілька груп, залежно від обраної автором інтертекстуальної стратегії. Перша стратегія – модифікація форми слова: для прикладу, поезія Є. Плужника «Ю. Меженкові» починається словами «Минають дні... *Минають літа...*» (у прототексті – «минає літо»). Словесна заміна «літо» (пора року) – «літа» (роки) змінює семантику прототексту. Є. Плужник рефлексує не про зміну пір року, а про універсальну закономірність існування – плинність часу, змінність світу. Вище вже йшлося про заміну дієслів недоконаного способу доконаними (як свідчення здійснення шевченківських пророцтв в УРСР).

Друга інтертекстуальна стратегія – заміна кількох компонентів прототексту, що не приводить до принципових змін семантики. Скажімо, рядки з поезії «Осії. Глава XIV» («*Погибнеш, згинеш, Україно, / Не стане знаку на землі*») у метатексті – комедії М. Куліша «Хулій Хурина» – перетворилися на: «Сказав господь: *загинеш, згинеш, Україно, не стане й сліду на землі*». Певно, авторові йшлося не так про мовну гру (яка стала важливим композиційним прийомом у творі), як про спробу мовця дистанціюватися від прототексту, замаскувати його, видаючи за біблійні пророцтва. У «Патетичній сонаті» в цьому ж прецедентному висловлюванні автор замінив лише перше

слово: «*Погибнеш, згинеш*» перетворилося на «*Згинеш, згинеш*». Незначні модифікації прототексту, пов'язані (можливо) зі специфікою пам'яті персонажів, зафіксовані і в романі А. Головка «*Мати*» (про це уже йшлося).

Третьою інтертекстуальною стратегією є заміна семантично значимого елемента прототексту, внаслідок чого прецедентне висловлювання набуває нової семантики (як у романі В. Підмогильного «*Місто*», коли Борис замінив «*матір*» на «*товаришів*»). В українському письменстві 1920-х виявлені також приклади цілковитого переструктурування цитати. Для прикладу, І. Дніпровський у драмі «*Яблуневий полон*» вдається до модифікації прецедентного висловлювання з поеми «*Гайдамаки*». Полковник 2-й шукає переконливу відповідь на саркастичну репліку Алмазова («*Послушайте... а у вашого Шевченка єсть отамани?*»), але його знання творчості Т. Шевченка виявилися недостатніми, тому замість автентичної цитати він наводить інтертекстему-покруч. Два рядки прототексту: «*Гетьмани, гетьмани, якби-то ви встали. / Встали, подивились на той Чигирин*», – у метатексті перетворилися на: «*Отамани, отамани, якби-то ви встали, / Встали, подивились на свій Лебедин...*» [150, с.130]. Якщо заміна «*гетьманів*» на «*отаманів*» ситуативно вмотивована (полковникові треба було навести цитату, у якій би фігурували отамани, аби переконати опонента в тому, що військові звання в армії УНР – не примха, а данина історичній традиції), то перетворення Чигирина на Лебедин є свідченням некомпетентності (його знання з української історії й літератури такі ж неглибокі, як і його патріотичні почуття).

Кількість шевченківських **алюзій** в інтертекстуальному просторі українського письменства 1920-х років (143 інтертекстем) засвідчує надзвичайну популярність Кобзаря. Для зручності аналізу всі алюзії цього типу були поділені на три групи. Найбільший сегмент становлять віднесені до **першої групи** згадки про Т. Шевченка (алюзивний антропонім, деталі біографії, найважливіші шевченківські концепти тощо). *Перша підгрупа* включає «*біографічні*» алюзії – згадки в художніх текстах про окремі деталі життєпису українського генія. Скажімо, у романі А. Головка «*Мати*» Слава розповідає Павлові, що «*Тарас Шевченко кріпаком був і більше про кріпаків писав. Його за це царі та пани на десять років у солдати заслали*» [110, с.360]. В оповіданні Г. Брасюка «*В потоках*» згадка про походження Шевченка вмонтована в репліку Олі, котра сперечається з батьком про необхідність освіти для бідних: «*“А Шевченко не з кротів? Ви дайте тільки кротові освіту”... Але не любив батько ані Шевченків, ані кротів – “ми рускіє”*» [62, 39]. Друга згадка про поета зринає в цьому оповіданні у відповідь на пропозицію інструктора зробити школу справді трудовою, зобов'язавши вчителів разом з учнями рубати дрова, носити воду й виконувати інші роботи. У відповідь на

це Сергій «розреготався інструкторові в вічі й довів, що це той самий метод, що його добре засвоїв дяк, який вчив *Шевченка*» [62, с.58].

У романі **В. Домонтовича** «*Аліна й Костомаров*» наявність шевченківського «біографічного інтертексту» зумовлена специфікою художнього світу: М. Костомаров товаришував із Шевченком, тому прозаїк не міг оминати ці факти. У поезії «*Слово*» **В. Сосюра** фіксує у зовнішності й характері адресата присвяти (І. Гончаренка) риси Т. Шевченка: «Такі ж у тебе сірі очі, / Як у *Шевченка*, друже мій, / І лоб упертий і крутий, / А в серці гнів до всіх клекоче, / Хто у житті – неначе гній, / Хто звук чужим трудом жирити, – / Й любов незмірена до тих, / Хто без труда не може жити / Й живе од мозку й рук своїх» [533, с.9]. Претендуючи на прихильність цієї людини, поет вдається до очевидної гіперболізації її чеснот і заслуг, адже порівняння з Шевченком для українця є найвищим рівнем компліментарності. Найширше шевченківські біографічні алюзії застосовані в оповіданні **С. Пилипенка** «*Товариська послуга*», адже виступ молодого лектора на ювілейному мітингу не міг обійтися без акцентів на спорідненості Кобзаря з найширшими масами трудящих.

У *другій підгрупі* зібрані алюзивні антропоніми, у яких Т. Шевченко репрезентований як символ українства, апеляція до Кобзаря застосовується для підтвердження власної національної ідентичності й самодостатності. Так, у «*Патетичній сонаті*» **М. Куліша** Ступай-Ступаненко згадує про велике всеукраїнське віче, учасники якого «заприсяглися образом *Шевченка* не складати рук, аж доки не відбудована буде вільна наша Україна» [280, с.184]. Шевченко в цьому контексті мислиться як втілення найвищих національних цінностей, а його слово – як найвищий стимул до боротьби за відбудову вільної суверенної Української держави.

Традиційним у межах цієї групи є концепт Шевченко-геній, репрезентований, для прикладу, у циклі **П. Тичини** «*В космічному оркестрі*»: «Людськість промовляє / трьома розтрубами фанфар: / Шевченко – Уїтмен – Верхарн» [558, с.163]. Для більшості українських письменників 1920-х років він є еталоном митця, на який мають орієнтуватися наступні покоління. Характерним у цьому контексті є концепт «новий Шевченко». Так, О. Влизько в циклі «Вам – безсилим» декларує: «Ще треба нам *нових Шевченків*»; в унісон до цього звучить і репліка Є. Плужника: «Мовчки зросте десь *новий Тарас* / Серед кривавих піль!» [405, с.124]. «Новий Шевченко» мислиться як модерний поет такого ж універсального творчого діапазону й геніальності, як Кобзар, лише перенесений у нові суспільні реалії. У свідомості вітчизняних письменників 1920-х років Т. Шевченко постає також як сакральний образ борця за національне й соціальне

визволення – «Змагань безсмертних символ і прикмета, / *Апостол правди*, селянин Тарас!» [405, с.203] («Канів» Є. Плужника). У поемі «Відповідь» В. Сосюра оголошує Шевченка надійним спільником бідноти: «Не вий, не вий на прах *Тараса*, / Проклятий пан!... бо він не твій, / його родив народний гнів» [534, с.16].

Утім, в інтертекстуальному дискурсі 1920-х років образ Т. Шевченка не завжди ідеалізований, оточений позитивними конотаціями. На його художній рецепції почасти відбився нігілізм у ставленні до класиків, особливо – українських національних діячів і геніїв. Для прикладу, у драмі **І. Дніпровського «Яблуневий полон»** Алмазов іронічно запитує, чи є в Шевченка отамани, а полковник генштабу російської добровільної армії Денисов згадує про Кобзаря як малороса: «Для чего эта комедія? Кому она нужна? Для чего это “прошу”, “будь ласка”? Для чего нам ломать русский язык? Когда это вы успели научиться? Давайте ми бросім ету ігру. Довольно уже етого. (...) Что это у вас за хвостікі на головах? Откуда? Ну, вот ваш Тарас. Ведь это всем ізвестний малоросс, кобзарь, да» [150, с.133], – чим викликає обурення українських старшин.

Амбівалентне ставлення сучасників до Кобзаря озвучує в оповіданні **С. Пилипенка «Товариська послуга»** головна героїня, яку письменник залишив безіменною. З одного боку, Кобзар близький робітничій масі пафосом соціального протесту, із другого – здається чужим своїми моральними й національними імперативами: «Так от про Тараса: *він таки рідний. Рідний і в гніві своїм і в забобонах...* Ви чоґо ото й словечка не сказали, що він долю покриток оплакує, скиглить, а батькам, котрі ото покриток із хати женуть – анімур-мур, ні найменшого докору, ніби це так і годиться? Була б у Тараса дочка та з ким-будь догулялася, надісь – так само під тини післав, а потім жалісного віршика написав би – от, мовляв, “*яка її лиха доля, боже мій милий!*” Кріпкий був старий на селянські зви-чаї...» [398, с.43]. Згадуючи про покриток, героїня, як не дивно, апелює не до класичного прототексту – поеми «Катерина», а до модифікованих рядків із балади «Причинна».

Зверхність і критицизм у ставленні до Т. Шевченка спровоковані моральним релятивізмом доби з теорією вільного кохання й цілковитої емансипації жінок. Якщо для героїнь Т. Шевченка народження позашлюбної дитини було моральним переступом, який руйнував усі сподівання на достойне життя, то в Пилипенка дівчина свідомо звертається до випадкового знайомого з проханням стати «донором», сподіваючись, що він одразу ж зникне з її життя й не буде заявляти про свої батьківські й подружні права. Ім'я Т. Шевченка разом із мотивом позашлюбних дітей зринає і в поемі

І. Багряного «Аве, Марія»: «Прости мені, читачу, / Що й я байстрият співаю, – / Ба! – то ввійшло в закон, – / Байстрията на землі. / Й тоді, як був *Тарас*, / Й ось сотня літ минає, / І пройде мільйон – / Ридатимуть по їх» [20].

Паралельно в українському письменстві 1920-х років існують моделі рецепції образу Т. Шевченка як творця сучасної української мови та вірцевого її речника (скажімо, в оповіданні **В. Поліщука** «Лист» персонаж виправляє послання дівчини «на мову Тараса Шевченка»; а в комедії **М. Куліша** «Мина Мазайло» титульний герой протиставляє «справжню», тобто шевченківську, українську мову сучасним новаціям: «Українцями звуться ті, хто вчить нещасних службовців так званої української мови. Не малоруської і не *Тарасошевченківської*, а української – і це наша малоросійська трагедія» [280, с.139]; від українізації страждає й Жужелиця – персонаж комедії **Я. Мамонтова** «Його власність», доводячи власну позицію, він також апелює до Шевченка як істини в останній інстанції: «Кажуть, не знаєте нового правопису. А Тарас Шевченко знав його?» [323, с.362]); еталонний тип творця, якого не можуть досягнути сучасники: скажімо, у романі **В. Підмогильного** «Місто» Левко, дізнавшись, що Степан став письменником, із тривогою запитує, чи є серед сучасних авторів «такий, як Шевченко?» [401, с.526], й заспокоюється, дізнавшись, що ідеал лишився недосяжним. У другій поезії із циклу **П. Тичини** «Листи до поета» дописувачка докоряє авторів: «А все ж таки у Вас не так, / не так, як у *Тараса*» [558, с.105].

Поширений у письменстві цієї доби й мотив порівняння себе із Т. Шевченком. Для одних це стає приводом для самоприниження (так, один із персонажів роману **О. Досвітнього** «Кварцит», визнавши, що не є «поетичним генієм, скажیم як *Шевченко* чи Пушкін або Гейне» [159, с.74], покинув писати), для інших, навпаки, – приводом для самозвеличення: так, герой усмішки Остапа Вишні «Плуг» заявляє: «Пишу, як *Шевченко*, хоч дядина кажуть, що в мене чепурніше виходить» [76, с.373]. Агітуючи Горпину переїжджати до колгоспу, де кипить культурна робота, героїня роману **В. Черденченка** «За плугом» запевняє: «Переїзди, Горпино... У нас і *Тарас Шевченко в спідниці свій є!* – Еге, еге, Домаха Максимова в нас за Шевченка» [640, с.93].

У таких творах можемо спостерігати девальвацію народних уявлень про Шевченка-генія, редукацію традиційного образу до рівня «колективного Шевченка», «самодіяльного поета з народу», роль якого приміряють на себе графомани-самоуки. Найвиразніше засудження цієї тенденції лунає в романі **М. Хвильового** «Вальдшнепи». Скандальні рефлексії Дмитра Карамазова про негативну роль Т. Шевченка у формуванні української культури включають низку характерних мотивів: це й невизнання його як

«божка вашої нації», ідеал «віршомазів взагалі»; як людини, котра «каструвала нашу інтелігенцію»; «іконописного “батька Тараса”», який «навчив нас лаяти пана, як-то кажуть, за очі й пити з ним горілку та холуйствувати перед ним», а головне – «затримав культурний розвиток нашої нації і не дав їй своєчасно оформитись у державну одиницю» [620, с.221]. У своїх критичних ескападах проти Генія Дмитро Карамазов не був самотнім. Раніше вже йшлося про намагання авангардистів підкоригувати імідж Т. Шевченка. Деякі виступи були надто емоційними й істеричними, утім, Шевченко за будь-яких умов залишався тією величиною, до якої апелюють із будь-якого приводу, за будь-якої політичної ситуації.

Як традиційні шевченківські концепти в українській літературі 1920-х років фігурують: *заповіт* (назва хрестоматійної поезії Кобзаря так глибоко проникла в образну концептосферу українців, що згадка про заповіт немичуче асоціюється із Шевченком; для прикладу, **Л. Первомайський** у повісті «**Романтичні зустрічі**» епатажно виголошує: «Прить напролом, беріть бар’єри, збирайтеся до кручі, збивайте з ніг товстих брендмейстерів і тонких кондитерів од літератури... Оце вам мій *заповіт*, хоч я ще не Тарас Григорович Шевченко і не збираюсь вмирати...» [395, с.72]); *Тарасова могила* як сакральне місце сили (у романі **В. Підмогильного** «**Невеличка драма**» Марта мріє про першу близькість із коханим у рідному Каневі, а Славенко, який під впливом кохання тимчасово згадав про національні цінності, розмірковує про мандрівку на могилу Кобзаря як своєрідне паломництво: «В Каневі? То ми доконче мусимо туди поїхати. Ти будеш поводитиркою в моїй запізній прощі на Тарасову могилу» [401, с.625]); *тополя* (завдяки баладі «Тополя» це дерево також стало своєрідним шевченківським «кодом»; для прикладу можемо згадати поезію **М. Рильського** «**Тополя**»: «Нещасне дерево, *Шевченкова любове!* (...) Самотна, ти стоїш в чужій височині / І, до чужинної весь вік байдужа мови, / Мовчиш, рахуючи останні дні» [432, с.261]).

До *третьої підгрупи* увійшли «інтермедіальні» алюзії. Портрет Т. Шевченка був незмінним традиційним елементом інтер’єру тогочасних приватних помешкань і державних установ. Так, у романі **В. Підмогильного** «**Місто**» ця картина, розташована на стіні Левкової кімнати поруч із Франком і Леніним, набуває виразних характерологічних конотацій, віддзеркалюючи систему цінностей персонажа. Портрет Шевченка фігурує і в «Чумаківській комуні» М. Хвильового, повісті Ю. Смолича «Півтори людини», низці інших творів. Його присутність – факт звичний, а тому малоінформативний; що справді цікаво – простежити, хто йому сусидить. У романі В. Підмогильного, як уже зазначалося, поруч із Кобзарем на стіні розташувалися Франко й Ленін (згадка про двох українських геніїв за-



свідчує пріоритет національних цінностей, а присутність вождя зумовлена сформованим на той час культом Леніна як визволителя бідних і пригноблених). У новелі «**Марш ковалів**» **К. Анищенко**, змальовуючи житло Гнатка – коваля за професією й скрипаля за покликанням, фіксує характерну деталь: «На всю стіну розляглись великі і малі репродукції або просто вирізані з журналів та газет *портрети велетнів людського розуму і знання*: з верхнього кутка сяяв бородою *Маркс*, під ним *Рабіндранат Тагор* з дочкою та *Сун-Ят-Сен* обступили *Бетховена*, в центрі *Ленін* із куріня виглядав на *Шевченка*, який посвистував над *Аральською косою*. Над порогом умістились *кіно-артисти*» [7, с.44].

Якщо у В. Підмогильного ієрархія портретів прозора й чітка (за аналогією зі Святою Трійцею), то в К. Анищенка вражає еkleктика: поруч із «ликами» Леніна й Маркса (традиційні фігуранти революційного «іконостасу») опинився китайський революціонер Сунь Ятсен; портрет Бетховена натякає на музичний хист персонажа; Рабіндранат Тагор є символом універсального геніального митця. Але разом із геніями на стіні розміщені й вирізані з журналів портрети кіноартистів, витворюючи химерне поєднання високого й низького / масового мистецтва. Поодиноким маркером національної ідентичності залишається портрет Шевченка – як данина традиції. Роздвоєння між високим і низьким, революційним (тимчасовим) і вічним (понадчасовим) підкреслює подвійний статус персонажа – коваля й композитора, який намагається поєднати революційну робітничу стихію з мистецтвом у своєму «Марші ковалів».

Але найцікавіше поєднання (на межі з абсурдом, про який письменник, напевне, не замислювався) маємо у повісті **В. Чаплі «Братов'я**»: у заводському червоному кутку «просто на чорній задимленій стіні висіли прибиті, у три боки пристінно розхилені портрети діячів і письменника – *Леніна, Шевченка, Рикова*, наче давні, полуплені образи в червоній хаті» [631, с.7]. Доволі промовистим є порівняння цих портретів із «давніми, полупленими образами»; портрети фактично виконують ту ж функцію, що й ікони – репрезентують систему ідейних пріоритетів. І якщо сусідство Леніна й Шевченка виглядає традиційно (завдяки цьому підкреслена ідеологізація постаті Кобзаря), то для сучасників присутність Рикова в цьому пантеоні виглядає так, ніби разом із Кобзарем на стіні розмістили портрет шефа таємної поліції, яка за ним шпигувала.

У романі **А. Головка «Бур'ян**» портрет Шевченка в занедбаній хаті-читальні («рушником брудним обвішаний і в павутинні» [110, с.198]) символічно відтінює назву твору, вказуючи на духовну деградацію, низький культурний рівень селян. У такий спосіб прозаїк означає складність місії Давила

Мотузки, який мав розворушити це «болото», вивести селян на шлях соціалістичного будівництва. Ставлення до Шевченкового портрету в низці творів перетворюється на маркер певної історичної епохи. Так, у повісті **М. Мінька** «**Манівцями**» прихід денікінців ознаменований руйнацією «Просвіти» й паплюженням усіх символів українства («Коли Ярина над вечір заглянула в помешкання “Просвіти” – здивувалася. Стільці були винесені на вулицю, а в помешканні коні. Екрана на онучі подерли. Портрета *Шевченкового* порубано, поштрикано» [345, с.35]).

У третьому розділі вже йшлося про художній прийом «оживлення» іконописного Ісуса, подібна тенденція зафіксована й у творах шевченківського циклу. Скажімо, у поемі **М. Рильського** «**Крізь бурю й сніг**» в уяві ліричного героя «Шевченко оживає на стіні / І сходить до послулої малечі» [432, с.235]; у поезії **П. Тичини** «**Прийшли до мене в гості**» зі співчуття до селянського бідування Шевченко й Франко «на стінах тихо плачуть» [558, с.345] (аналогія з мироточивими іконами); персонажі оповідання **Л. Смілянського** «**Машиністи**» сприймають Шевченка як незрадливого свідка їхньої таємної наради. У новелі **Г. Косинки** «**Анкета**» фігурує бюст Шевченка, що стоїть у волості в тому ж кутку, де була колись ікона Олександра III (натяк на зміну ідейних пріоритетів). Згадка про портрет Т. Шевченка в будинку Антона Собачки (колишнього бандита, а нині – секретного агента відділу боротьби з бандитизмом) моделює ефект перегуку епох: одним із ключових мотивів творчості Кобзаря було зображення важкої долі жінки, таким же складним є життя Гальки, яку лупцює й принижує чоловік (напевне, тому вираз обличчя Шевченка на портреті суворий). Образами-«кодами» шевченківської творчості в цьому оповіданні є «гайдамацька нація» й прислівник «однаково», що підкреслює мотив байдужості до власних нещастя і випробувань.

До **другої групи** відносимо згадки про найважливішу книгу Т. Шевченка – «Кобзар». Ці алюзії можуть фігурувати принагідно, без якихось особливих семантичних «доважків», проте найчастіше вони мають чітко виражену семантичну домінанту. У художній літературі 1920-х років «Кобзар» репрезентований, по-перше, як «*священна*» книга, своєрідна «*Біблія*» українства. Така рецептивна модель у чистому вигляді репрезентована в повісті М. Мінька «Манівцями», коли Ярина згадує про вчителя Никипора Дем'яновича, який і порадив їй, зовсім юній дівчині, прочитати Шевченка: «Прочитаєте-прочитаєте. Велика наша книжка, *свята, українська*... А очі старі засвітилися любов'ю» [345, с.19]. Ступай-Ступаненко в трагедії **М. Куліша** «**Патетична соната**», намагаючись дізнатися про подальшу долю України, не випадково ворожить саме на «Кобзарі». Цей авторський прийом ґрунтується на аналогії «Кобзар» – «Біблія». У пророцьких книгах

Старого й Нового Завіту віряни зазвичай шукали відповіді на питання про майбутнє, за тією ж потребою персонаж М. Куліша апелює до «Кобзаря», ставлячи його вище за Євангеліє: «Ну, а я поворожу ще раз, тепер уже востаннє. *На євангелію. Ні! Коли вже востаннє, то на “Кобзарі”*. Що буде, те й буде. Востаннє, Іване! (Діставши “Кобзаря”, виймає всі стрічки-закладки, блакитні все та жовті. Кладе книжку на стіл. *Тоді врочистий і суворий, кладе на книжку три пальці*. Питає). Буде чи не буде Україна?» [280, с.234].

Персонажеві здається, що з питаннями про долю батьківщини доречніше звертатися не до біблійних пророків, а до українського пророка – Шевченка; «ритуальний» складник цієї сцени витримана в християнському дусі (тут і епітети «врочистий і суворий», і ритуальне покладання на книжку трьох пальців – як при хрещенні; і символічний «тридцять третій рядок», що натякає на вік Ісуса Христа, коли Він був розп’ятий; не менш промовистою є символіка списів-хрестів і шевченківська цитата: «*Згинеш, згинеш, Україно, не стане й знаку на землі..*» взята з переспіву біблійної книги «Осії. Глава XIV»). Загалом «Кобзар» мислиться як авторитетна книга, до якої можна звертатися з будь-якої нагоди: і на робітничому мітингу (як в оповіданні С. Пилипенка «Товариська послуга»), і в повсякденному житті, аби уникнути моральних переступів (у новелі «**Життя**» **М. Хвильовий**, розповідаючи історію головної героїні Оксани, констатує: «Коли б вона читала “Кобзаря”, вона б знала Катерину, але вона була неписьменна» [619, с.129], тому й стала легкою здобиччю ошуканця).

По-друге, «Кобзар» мислиться як дієвий *засіб національного виховання*, пробудження самосвідомості українців. Так, у романі А. Головка «Мати» книжка Т. Шевченка анонсована як один із важливих чинників формування головного героя. Аби зацікавити учня проблемою національної ідентичності, героїня драми Б. Антоненка-Давидовича «Лицарі абсурду» приносить йому книгу Т. Шевченка. У новелі Г. Косинки «Товариш Гавриш» згадана історія чоловіка, якого так «пришккнули за той “Кобзар”, дак тільки після революції виринув!» [259, с.119]. Мотив обвинувачення в політичній неблагонадійності за читання творів Т. Шевченка О. Влизько згадує у своїх «Матеріалах до епопеї»: «І от уже з гімназії / Натягнута “зараза”, / У світі ринув в маси і, / Кошлатий, / Мов варяг, / Жандармами помічений, / Проніс з собою разом / Маркса, / Крапоткіна, / Мерінга й / “Кобзаря”» [86, с.131]. Перспективу вигнання зі школи за читання «Кобзаря» озвучує в повісті М. Мінька «Манівцями» Василь: «Ну побачить хто? Вигонять із школи. І що це взагалі за література» [345, с.19].

Третя рецептивна модель передбачає спроби *дискредитації, десаκραлізації* «Кобзаря». Це стосується роману М. Хвильового «Вальдшнепи» й

повісті «Сентиментальна історія», у якій Б'янка «згадувала “Пісню Нібелунгів” і юнака Зігфріда й думала, що для нашої країни примітивний “Кобзар”, як Нібелунги» [619, с.492]. Персонажі роману О. Досвітнього «Кварцит» сперечаються про вплив книг на суспільне життя: «Пусте, – відказав Платон. – Це так само, якби ти сказав, що до диктатури пролетаріату у нас спричинився Богданівський роман “Червона зірка” або Шевченківський “Кобзар”. Все йде своїм незмінним шляхом, і письменники тільки використовують ситуації, щоб написати сльозливі твори і на цьому заробити собі копійчину» [159, с.43]. Мотив дискредитації Т. Шевченка і його «Кобзаря» фігурує також у незавершеній поемі «Товариш Сонце» М. Семенка. Мотивація такого ставлення до Шевченка має стати предметом окремої розвідки (у якій варто акцентувати увагу і на блумівському «страху впливу», й на політичних, естетичних, особистісних чинниках), а поки що обмежується лише констатацією найвиразніших тенденцій.

**Третя група** алюзій включає згадки про окремі твори Т. Шевченка або їх персонажів. Найчастіше в українському письменстві 1920-х згадується «**Заповіт**», що також (як і вся збірка) сприймається як сакральний текст (скажімо, у поемі Є. Плужника «Канів» є рядки: «Селянський краю мій, навик убогий! / Все я не той, як за дитячих літ... / Але й в тобі хіба що *Заповіт* / Час відмінити ще не має змоги!» [405, с.191], – поезії Т. Шевченка тут надано статусу позачасового явища). Рядки «Заповіту» у формі декламацій чи співів часто згадуються у творах того часу; скажімо, в оповіданні В. Підмогильного «Сонце сходить» селяни співають «Інтернаціонал» і «*Заповіт*» (що має символізувати позірну єдність соціального й національного). Також «Заповіт» принагідно згаданий у поетичному циклі М. Хвильового «Досвітні симфонії», романі Г. Шкурупія «Двері в день», оповіданні М. Майського «Ніч» тощо.

Принагідно в масиві шевченківських алюзій згадані й інші твори Кобзаря, наприклад, «**Гайдамаки**». Так у романі «**Аліна й Костомаров**» **В. Домонтович**, характеризуючи духовні засади Кирило-Мефодіївського братства, активно апелює до шевченківського «коду»: «Персні, лицарський орден, містичні заручини, храм, ікони, вишневий садок, гудіння бджіл, Тарасові “Гайдамаки” і вальтер-скоттівський Робін Гуд, – усе це сполучувалось у щось цільне, і майбутню революцію вони уявляли не то як повторення 25 грудня, не то як сцену з Шевченкових “Гайдамак” абож з Вальтер-Скоттового “Айвенго”» [155, с.247]. У цьому текстовому фрагменті маємо три шевченківські алюзії – «вишневий садок», «гудіння бджіл» (у Шевченка – хрущі), продубльована згадка про «Гайдамаків» як символ стихійної української вольниці, анархії, нестримної волелюбності. Роман-

тичний пафос шевченківської поеми має відтінювати настрій засновників Кирило-Мефодіївського братства, які створили не дієву політичну партію чи збройний загін, а товариство духовного гатунку – задля визначення національно-ідейних орієнтирів, що могли б стати дороговказом для наступних поколінь борців за визволення. «Гайдамаки» згадані й у новелі **М. Хвильового** «**Арабески**» як символ романтичної молодості, котра відійшла в небуття, залишивши по собі «тільки сірого чортика». У «**Вальдшнепах**» романіст устами Дмитра Карамазова уточнює семантику цього концепту, звинувачуючи Кобзаря («непоганий поет і на подив малокультурна й безвольна людина»), що він навчив українців «бунтувати “по-гайдамачому” – безглуздо та безцільно – й дивитись на світ і будівництво його крізь призму підсолодженого страшними фразами пасеїзму» [619, с.221].

Поема Т. Шевченка «**Катерина**» (разом із «Наймичкою») згадана в оповіданні **С. Пилипенка** «**Товариська послуга**» як свідчення низького рівня національної самосвідомості й освіти українців («У нас, знаєте, окрім *Катерини* та *Наймички*, найбільші грамотії нічого українського не читали» [398, с.37]). Але найчастіше алюзії на цей твір і його титульну героїню фігурують у творах **М. Хвильового**. Скажімо, в оповіданні «**Життя**» письменник змальовує історію Оксани, що є сучасною варіацією шевченківського сюжету, зрештою, він прямо наголошує на необхідності підключення до інтерпретаційної діяльності шевченківського прототексту: «Коли б вона читала “*Кобзаря*”, вона б знала *Катерину*, але вона була неписьменна» [619, с.129]. У «**Вальдшнепах**» шевченківська алюзія «сентиментальничати “по-катеринячи”» пов’язана з іманентною українською сентиментальністю, надмірною емоційністю. В «**Арабесках**», змальовуючи долю покритки, автор апелює до шевченківського типажу: «Звичайна історія: чиновник спокусив горняшку однієї прекрасної травневої ночі, коли зацвіли яблуні, під яблунями. А коли я народився, чиновник, котрий мене народив, щоб не годувати Соїрейля, утік із провінціального городка. Таким чином у країні покриток стало одною покриткою більше. Але моя мати не пішла дорогою – на Сагайдак – шевченківської *Катерини* й моєї Оксани із “Життя” – з тієї книги, що “Сині етюди”», яких, етюдів, я вже ніколи, ніколи не буду писати, бо я пишу – роман. Моя мати не пішла цією дорогою, бо на другий день умерла» [619, с.303]. У другій цитаті з цієї новели з іменем Катерина асоціюється мотив смерті («І поет, що крізь огонь своєї інтуїції побачить нові береги, загине, як *Катерина* на глухій дорозі невідомости» [619, с.311]). В «**Оповіданні про Степана Трохимовича**» письменник вдається до прийому усвідомленої десемантизації традиційного образу: літературно-художній антропонім Катерина втрачає звичну

трагічну конотацію, осердям нової семантичної моделі є мотив «гарна молодиця» (титульний герой «всіх гарних молодниць називав Катеринами, бо, прочитавши *Шевченкову* “*Катерину*”, гарним молодицям іншого ім’я й не міг підібрати» [620, с.141]).

Принагідно в інтертексті українського письменства 1920-х років фігурують згадки про поеми «**Наймичка**» (в оповіданні С. Пилипенка «Товариська послуга»), «**Чернець**» (у повісті М. Івченка «У сонячнім колі»), «**Кавказ**» (в усмішці Остапа Вишні «Імені Шевченка»), баладу «**Тополя**» (у романі А. Головка «Мати»), поезію «**Н. Т.**» (у романі В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком»). Зазвичай згадка про твори Т. Шевченка асоціативно зумовлена певним чітко окресленим концептом, що традиційно пов’язаний із постаттю Т. Шевченка: містерія – «Сон» («Подорож до Червонограда» І. Сенченка), картина бурхливої природи – «Причинна» («Передосінне» Дм. Гордієнка) тощо.

До алюзій-заголовків примикають шевченківські алюзивні антропоніми: Катерина (див. вище), Іван Гус («Гордій» І. Микитенка), Перебендя («Аве, Марія» І. Багряного, поезії В. Поліщука) й алюзивні висловлювання: «степи розлогі», «Дніпро», «кручі», «ревучі» («Товариш Сонце. Маніфест» М. Семенка), «широкополі лани» («З життєпису попелястої корови» М. Хвильового), «Поховайте та вставайте» («Патетична соната» М. Куліша), «радість нової сім’ї» («Сашко» М. Рильського), «незлим, тихим словом» («Сергій Коваль» І. Кириленка), «тихий не вечірній світ» («Пам’яті Шевченка» М. Рильського), «менший брат» («ІІ (11. III). На день Шевченка» П. Тичини), «благоденствує» («Червоний роман» А. Головка), «садок вишневий коло хати» (М. Хвильовий «Вступна новела», М. Семенко «Село»), «на сторожі» («Канів» Є. Плужника), «царя п’яного» («Лютий» І. Микитенка), «у тихім раї на землі» («Мати» А. Головка), «плоскінь вибрала» («Робітні сили» М. Івченка), «невмите небо» («Комуна в степах» М. Куліша), «ляля в льолі білій» («В потоках» Г. Брасюка) тощо.

Із **гіперінтертекстуальних феноменів**, закорінених у творчість Т. Шевченка, вже були згадані поема М. Рильського «Марина», написана за мотивами однойменного шевченківського прототексту, цикл О. Слісаренка (Омелька Буца) «Шевченко в дзеркалі літературних організацій» й низка шевченківських ліро-драматичних і ліро-епо-драматичних транспозицій.

Як бачимо, коло апеляцій до постаті й творчості Т. Шевченка в інтертексті українського письменства 1920-х років дуже широке й репрезентативне. Окремі тенденції в рецепції шевченківської творчості перегукуються з особливостями засвоєння біблійного матеріалу, підкреслюючи сакральний статус постаті Кобзаря й «богоборчі» інтенції окремих пред-

ставників літературних 1920-х. Популярність шевченківського інтертексту у вітчизняному письменстві доби розстріляного відродження пов'язана з універсальністю таланту митця, який, за слушним спостереженням В. Пахаренка, «створив настільки енергетично, архетипно, естетичне повносило художнє буття, що воно ось уже понад півтора століття входить у буття людських душ, стосунків і змінює – просвітлює, згармонізовує їх (...) Він відповідає на фундаментальні питання людського буття, і то в суто літературній формі – словом “заклинаючи існування”, особистісне й національне. Його поезія, надто ж зріла, мерехтить віртуозною недомовленістю, що спонукає читачів до співтворчості, потужно активізує духовний, зокрема національний і творчіснохристиянський код. (...) Неможливо переоцінити внесок митця в українську літературу. Він найглибше й художньо найдосконаліше розкрив українську душу, її базові архетипи, осмислив минуле, сучасне й майбутнє України» [389, с.784].

#### **4.4. Мислитель, Каменярь, Мойсей: літературна репутація Івана Франка**

Значна увага українських письменників до біографії й творчих досягів І. Франка закономірна. Т. Шевченко, І. Франко й Леся Українка традиційно вважаються не лише фундаторами класичного українського письменства, а й духовними провідниками нації. Т. Гундорова з цього приводу нотує: «Колісь Маланюк говорив, що Франко – це інтелект України, а Шевченко – це чуття країни. З української класики ця трійця є основною. Сам Франко мав певну претензію. Коли він робив видання української поезії, називав її постшевченківською. Але після Шевченка ставив себе першим. Я не думаю, що ми говоримо про першість чи друге місце. Вони існують поруч і кожен має своє місце в культурному просторі» [201].

Традиція ставити поруч імена Т. Шевченка й І. Франка сягає кінця ХІХ ст. Як зазначає Я. Грицак, молодші колеги Франка вже в першій половині 1880-х років зверталися до нього як до свого «Мойсея», називали генієм, порівнювали з Шевченком [122, с.387]. Згодом ця тенденція поширилася й на теренах Радянської України, виявлялася вона не лише в працях науковців, публіцистів, політиків, а й в інтер'єрі помешкання пересічного українця (це знаходить відображення в белетристиці й поезії цієї доби). Так, у романі «**Місто**», описуючи кімнату студента-сільськогосподарника Левка, **В. Підмогильний** фіксує характерну інтер'єрну деталь – «струнку лінію портретів на стіні, теж уквітчаних рушниками – *Шевченко, Франко і Ленін*» [401, с.326]. Характерно, що поруч із В. Леніним розташувалися

не звичні для homo soveticus К. Маркс та Ф. Енгельс (це було прикметою офіційного радянського дискурсу), а два видатні українці (знакові постаті національних лідерів); утім, поставлені в одному ряду з «вождем світової революції», вони апіорі набувають статусу революціонерів, предтеч «Великого Жовтня». Згадка про портрети Шевченка й Франка як характерну деталь інтер'єру українського помешкання фігурує також у фінальних рядках поезії **П. Тичини** «**Прийшли до мене в гості**». Ліричний герой слухає розповідь селян про нужду й злидні; в унісон до його слів співчуття – «на стінах тихо плачуть / *Шевченко і Франко*» [558, с.345]. Фіксація на цій інтер'єрній деталі не лише вказує на повагу до чину й творчості Франка, а й засвідчує тенденцію до п'єдесталізації Каменяря, поширення радянської моделі «культу Франка».

Розмірковуючи, яких письменників потребує нова доба, **О. Влизько** категорично заявляє: «Ще треба вам нових Шевченків, / Ще треба вам нових Франків» [86, с.117]. Обидва митці близькі ліричному героєві і своїм походженням («Од “смердів” і од “мужиків”!»), і демократизмом, і творчими принципами, в основі яких – усвідомлення важливої суспільної місії поетичного слова. Принагідно згаданий Франко і в поезії **М. Хвильового** «**О, рудні, ваше свято**»: ліричний герой – як найбільший скарб – приніс робітникам на рудні «*слово-злато / Яскравого Франка*» [619, с.46]. Характерні тропи виявляють пієтетне ставлення М. Хвильового до класика, високу оцінку його творчості. В оповіданні **О. Слісаренка** «**Позолочене оливо**» поручик Чаленко, розмірковуючи про історичну долю України, її чільних політичних і культурних діячів, ставить поруч із Франком не Шевченка (як це робиться зазвичай), а П. Куліша: «Я вже не говорю (...) про *Куліша і Франка*, що їх ціле життя цькували рідненькі тупорилі патріоти. Є сотні й тисячі дрібніших *Кулішів і Франків*, що, зневірившись, тікають до чужих культур, бо справжній патріотичний малорос ніколи не визнає їхню роботу за корисну, і ціле життя ті люди будуть жалкувати, що працювали в українській культурі» [522, с.256]. У цій цитаті Франко й Куліш постають символічними репрезентантами тих діячів, які зазнали утисків «землячків» – вірнопідданих слуг Російської імперії.

На окрему увагу заслуговує оповідання **К. Анищенка** «**Побачення**» [8], у якому І. Франко є епізодичним персонажем. Уперше Івась бачить поета у лавах січовиків, котрі вирушають на бій із поляками. Доволі промовистим є той пієтет, який чуває хлопець до Франка: «Глянув вперед, де на сірій конячині, на чолі війська, їхав отой згорблений вершник... *Молитовно прошепотів*: – Франко... Іван Франко... Це ж був той *таємний український велетень*, котрому вороги закидали, що він у ляхів на послу-



гах, – так само, як йому, Івасеві, на селі кололи очі бабкою-полькою... Так от воно збіглося: великий Франко на чолі січовиків іде походом на ляхів, а він, Івась, в січовиках... – На смерть і на славу піду за тобою» [8, с.13]. Епітети «молитовно», «таємний український велетень» підкреслюють не так пошанівне ставлення до класика, як очевидну тенденцію до його п'є-десталізації, перетворення реально-біографічного Франка на Мойсея, духовного провідника української нації. Для формування образу поета вагоме значення має також наступний епізод, коли Івась удруге зустрічається з ним у шпиталі, де Франко провідує січовиків. Тут образ класика, навпаки, олюднюється. «Сам хорий, згорблений, з похиленою головою...» [8, с.14], він намагається підбадьорити поранених, мотивувати їх до подальшої національно-визвольної боротьби.

Упродовж 1920-х років у радянській Україні формується хрестоматійний канон Франкових текстів, що включає передовсім його ранні твори (поезії зі збірки «З вершин і низин», оповідання із циклу «Борислав», незавершений роман «Борислав сміється» тощо). Найбільшого суспільного розголосу набувають «Гімн», «Каменярі», «Товаришам із тюрми», ці тексти входять до хрестоматій, найчастіше лунають зі сцени на різноманітних культурно-масових заходах. Здавалося б, саме вони мали стати головним джерелом інтертекстуальних покликань у літературі 1920-х. Однак, алюзія на «Каменярів» фігурує в українському письменстві лише один раз – у повісті **О. Донченка** «**Золотий павучок**». Крім того йдеться навіть не про цитування хрестоматійного твору, а про його читання на червоноармійському мітингу [157, с.46]. У цьому контексті можна згадати також поезію **М. Йогансена** «**Пісня**», епіграф до якої («Я не люблю тебе, ненавижду, беркуте» [210, с.34]) взято з хрестоматійного твору Франка. З огляду на те, що інші сліди прототексту в «Пісні» відсутні, можна припустити, що надтекстову цитату М. Йогансен застосував лише для того, аби надати своїй поезії революційного звучання, чіткіше відтінити пафос боротьби зі старим світом. Коли радянська партійна номенклатура тиражувала офіційний міфообраз Франка-Каменяря, письменники значно більший інтерес виявляли до Франка-мислителя, його збірки «Semper tiro» й поеми «Мойсей». Причина очевидна. Як слушно вказує Б. Тихолоз, «доба “Мойсея” (1905) і “Semper tiro” (1906) – це повнорозквіт Франкової світоглядно-естетичної зрілості, його акме, його Höhepunkt зростання творчого хисту, філософсько-поетичний синтез (О. Білецький), досягнений якраз у полудень віку» [557, с.246].

Найчастіше до Франкового слова у своїй творчості 1920-х років апелював **М. Рильський**. Першу згадку про класика зафіксовано в поемі «**Чумаки**» (1923). У 14-ій строфі другої пісні є рядки, що кореспондують із

Франковим висловлюванням (не сподіваючись на ерудованість читачів, М. Рильський прямо вказує на автора цитованого висловлювання): «*Наркотиками не шинкую, друзі, / (Слова Франка), – я вірю в мікроскоп...*» [432, с.201]. Ці рядки взяті з передмови до збірки «Поєми» (1899 р.). Вони є відповіддю Франка на несправедливі обвинувачення критики: «*Може, зустріне мене закид, пощо я літаю фантазією в такі далекі часи і краї, чому не співаю про сучасне і близьке? Винуватий! Та що пораджу на се? Як умію, так і пію. Зрештою думаю, що не в тім річ, з якої бочки бере поет напій, що подає своєму народові, а в тім, який напій він подає йому, чи чисте покріплює вино, чи наркотик на приспання. Я наркотиками не шинкую*» [611, с.8].

Неокласику М. Рильському так само доводилося виправдовуватися перед вульгарно-соціологічною критикою за інтерес до старовини. У поемі «Чумаки» він виступив проти пролеткультівсько-ліфівських «діячів», які наполегливо рекомендували відкинути будь-які зв'язки з творчістю минулих епох, наголосив, що митець, як вільний птах, «співа, що хоче, і співа, як хоче, / Хоч би сто раз казали це і так / Десятки мудровивчених писак» [432, с.195]. У погоні сучасників за новизною він бачить небезпеку витворення нового псевдомистецького шаблону («Та чую небезпеку і з бетоном, / Що стане він, а може, й став шаблоном» [432, с.195]). У першій пісні поеми, яка має промовистий заголовок «Автор міркує про мистецтво», є рядки, що прямо кореспондують із Франковою естетичною концепцією: «Хай же згадають дочки та сини, / Що їм будують підмурівок новий / Не тільки з юних поривів ясных, / Але і з давніх мислей золотих» [432, с.197]. Для Рильського «давні золоті мислі» – це те «чисте покріплює вино», що має живити справжнього митця.

У другій частині поеми («Про люльку мого приятеля і про корчму Деренухи»), пригадуючи чумацькі оповідки, сповнені вигадок і легенд, М. Рильський захищає право митця на домисел, фантазування. Саме тут і зринає репліка «наркотиками не шинкую». І для Франка, і для Рильського оповіді про давні часи, далекі краї, легенди й міфи є цінним матеріалом для творчої обсервації, а не «наркотиком», що дурманить свідомість і переносить людину в химерний ілюзорний світ. Окрім безпосередніх текстуальних перегуків, зв'язок поеми «Чумаки» з творчістю класика виявляється також на рівні віршової форми: твір Рильського написаний октавами – строфою, яку активно практикував Франко у «Новому житті» й «Лісовій ідилії».

Через два роки, готуючи до видання поетичну збірку «**Крізь бурю й сніг**» (1925), М. Рильський узяв за епіграф до неї рядки з поезії І. Франка «Semper tiro»: «Життя коротке, та безмежна штука / І незглибиме творче

ремесло» [432, с.194]. Центральною тезою цього твору є твердження, що митець – не пан свого творіння, а лише «раб його й підданий»; що творчість – не «оп'яніння», не розвага, а справа, що потребує самозречення; що поет – завжди лиш учень, який простує безкінечним шляхом творчого самоздійснення і самовдосконалення. У збірці «Крізь бурю й сніг» М. Рильський, взоруючись на авторитет Франка, формулює власне творче кредо. У поезії першій – «Як мисливець обережний», порівнюючи поета то з мисливцем, то з лікарем, ліричний герой радить йому слухати «голоси життя людського», ловити «нові ритми» й одягати «розбіжні, вільні хвилі, / Хаос ліній, дим шукання / В панцир мислі» [432, с.194]. Окремі тези власної поетичної «програми» озвучує неокласик і в поезії «Човен», присвяченій А. Міцкевичу. Загалом в обох випадках (у поемі «Чумаки» й збірці «Крізь бурю й сніг») цитування прецедентних висловлювань Франка дозволяє М. Рильському окреслити свої творчі настанови, а читачеві підказує, що поет в літературі йде за Шевченком, Франком, Міцкевичем, давнішими авторами – на противагу авангардівцям і футуристам, які закликали скинути класиків «із корабля історії».

Характерна деталь: якщо в першій половині 1920-х М. Рильський апелював до висловлювань зрілого Франка, то після 1927 р. у його творах зринають покликання на хрестоматійні поезії Каменяра – «Декадент» і «Гімн». Можна припустити, що це було пов'язане з ускладненням суспільно-політичної ситуації в Україні. Митцєві доводиться поступово дрейфувати в напрямку офіційного партійно-номенклатурного мистецтва. У поезію Рильського – співця «квітучої Шампані» й Лангедоку дедалі активніше проникають реалії радянської України. Наприклад, у збірці «Гомін і відгомін» привертає увагу поезія «**Так, ми пролог. У вас і королі...**», епіграфом до якої стали слова з Франкового «Декадента» – «...Пролог, не епілог...» Може виникнути враження, що надтекстова цитата виконує тут факультативну роль, відображає прагнення автора продемонструвати власну ерудицію, але це не так.

Цю поезію варто інтерпретувати не лише в безпосередньому зв'язку з текстом – джерелом епіграфа, а й з урахуванням тих обставин, які підштовхнули класика до написання прототексту. Після виходу друком збірки «Зів'яле листя» Франко пояснював критиці, що його інтимна лірика не має ніякого стосунку до занепадницьких настроїв у літературі, – так само Рильський змушений був виправдовуватися за те, що ігнорував сучасність і тікав у минуле від її насущних проблем. До слова, класичне Франкове висловлювання, але в розгорнутому форматі: «Я є мужик, – Пролог – не епілог», – застосоване в ролі надтекстової цитати і в поетичному циклі **Г. Маркуші «Хлібороб»** [326, с.45-46]. Цитуванням класика маловідомий

поет, напевне, намагався надати більшій значимості власному графоманському витвору.

Особливою популярністю в радянській Україні користувалася поезія І. Франка «Гімн». Саме до цього тексту звертається М. Рильський у «**Першотравневій сюїті**» (1928). Цей твір не увійшов до жодної зі збірок неокласика, що можна трактувати не лише як наслідок невдоволення автора його художніми кондиціями, а і як внутрішній протест проти нав'язуваної владою ідеології. З огляду на заголовок, «Першотравнева сюїта» мала стати художньою репрезентацією революційного свята праці й боротьби трудящих за свої права. Але замість конкретно-історичних деталей і фактів (як це було у творах інших поетів), у Рильського змальовані ліричні картини розквіту природи навесні й абстрактні сентенції на зразок: «Праця на свято іде! / Тільки глухий не почує!» [432, с.376]. Або: «Більше надії брати! / Вітер шумить і кипить! / В ім'я ясної мети / Кожен огонь золотий / Мусить у серці світити! / Кожен – як свічка ясна, / Всі – як єдина стріла! / Вітами має весна, / І запашна далина / Шлях голубий розстила!» [432, с.376]. Ця поезія Рильського тяжіє до стилістики «Гімну» й «Веснянок». «Вічний революціонер» І. Франка є символом споконвічного прагнення людини змінити життя на краще, це «дух, що тіло рве до бою». Такою ж символічною проекцією оновлення життя постає в поезії Рильського травень. Замість традиційної атрибутики (революційних лозунгів, червоних прапорів, портретів вождів) у його поезії «щастя росте, як трава, / Наче жита по полях... / Світ молодий ожива, / І паленіють слова: / Ми підняли уже стяг!» [432, с.377].

Рядки із «Гімну» безпосередньо відлунують у другій частині «Першотравневої сюїти»: «*Вічний революціонер, / Непоборний і крилатий! / Полягти – чи подолати! / Чи ніколи – чи тепер! / Засвітилися дороги, / Грають сурми перемоги, / І до серця серце б'ється, / І в серцях надія рветься, / І пручається з пісень / Розвидняючийся день*» [432, с.377]. Образ («Дух, що тіло рве до бою») конкретизується в поезії Рильського через епітети «непоборний і крилатий». Концепт «бій» увиразнюється гаслом «полягти – чи подолати! Чи ніколи – чи тепер!» Образи з «Гімну» «розвалилась зла руїна, / Покотилася лавина» перегукуються з рядками Рильського «засвітилися дороги, / Грають сурми перемоги». В обох поезіях відображене піднесення народу, охопленого духом змін: «Міліони радо йдуть, / Бо се голос духа чуть» (Франко) – «І до серця серце б'ється, / І в серцях надія рветься» (Рильський). У Франка оптимістичним фінальним акордом «Гімну» є віра в неможливість зупинити «розвидняючийся день» – Рильський переконаний, що «згода світові з братерством / кращу долю принесе!» Цитатою з Франкового «Гімну» Рильський надав своєму творові більшій революцій-

ності, але не зміг позбутися абстрактно-ідеалістичного багатослів'я й риторики, а отже, не вписався в канон офіційної ідеології.

Ще один приклад звертання М. Рильського до реалій, пов'язаних із життям і творчістю Франка, маємо в поезії із збірки «Гомін і відгомін» (1929) **«Не пробуй з ковалем у кузні розмовлять»**. Щоправда, вона має присвяту не самому Каменяреві, а його батькові – «Пам'яті мудрого коваля Якова Франка» [432, с.292]. Окремі деталі твору («іскринки пурпурові», «розпечена брила», «топір дзвінкий» тощо) кореспондують із Франковими словами в статті «Із моїх споминів», а також окремими художніми творами, у яких він згадує про батька й своє дитинство («У долині село лежить», віршована передмова до поеми «Панські жарти»). Поява цієї присвяти в доробку неокласика не випадкова, вона є не лише виявом поваги до Івана Яковича і його батька, а й жестом вдячності, адже свого часу Франко відгукнувся на смерть Тадея Рильського некрологом, у якому були теплі щирі слова про те, що покійний залишиться в пам'яті сучасників і нащадків «як високоідеальний чоловік і чесний характер, як один із немногих поляків, що цілим своїм життям доказали серйозність своєї любові до рідної України й її народу» [614, с.290].

У поезіях **Т. Осьмачки**, що увійшли до збірок, написаних в Україні упродовж 1920-х років («Круча», 1922; «Скитські вогні», 1925; «Клекіт», 1929), маємо лише два епіграфи, причому обидва запозичені зі збірки «Semper tūo». Так, у поезії **«У табори»** в ролі надтекстової цитати застосовуються рядки з поезії «На ріках вавилонських і я там сидів». Франкове слово в цьому випадку є текстом-посередником, що переадресовує читача до першоджерела – 137-го псалма. Чому Осьмачка не апелює безпосередньо до біблійного прототексту чи до його перекладів / переспівів, здійснених Т. Шевченком, П. Кулішем, Оленою Пчілкою, С. Руданським, Я. Щоголевім, Лесею Українкою? Чому для нього принципово важливо встановити асоціативні зв'язки саме з твором Франка? У Старому Завіті 137-й псалом «На ріках вавилонських» структурно поділяється на дві частини: у першій продемонстрована скорбота євреїв, плач за втраченою батьківщиною; друга частина (7-9 рядки) виражає надію на звільнення бранців і покарання загарбників. Франкова інтерпретація псалма суттєво відрізняється від прототексту. Як слушно вказує І. Бетко, «глибини й своєрідності твору Франка “На ріці вавилонській – і я там сидів...” надає всебічний розвиток теми рабства, рішуче переведення її у сферу духовного життя нації – те, чого не було в жодній попередній версії, навіть у Шевченка. За духом суголосний біблійному псалму, Франків твір відходить від першоджерела настільки,

що має розглядатись як цілком своєрідна поезія» [38]. Можна припустити, що Осьмачка наводить у своїй поезії епіграф із твору Франка тому, що його також турбує проблема духовного рабства, але в поезії «У табори» цей мотив прямо не заявлений. Спільним для обох творів є мотив «Вавилонського полону». У Біблії й творі Франка він відображається як історична реальність, натомість Осьмачка пише не про стародавніх юдеїв, а про своїх сучасників-українців, які «...перейшли старий Збруч / долю в пана однять... та й додому не йдуть...» [380, с.66]. З першотекстом (біблійним псалмом) і текстом-посередником (поезією Франка) вірш Осьмачки поєднує низка подібних мотивів, наприклад: річки Вавилонські (псалом) – ріка Вавилонська (Франко) – старий Збруч (Осьмачка); плач (псалом) – розпука (Франко) – скорботне серце (Осьмачка); земля чужинця (псалом) – земля ворога (Франко) – польський Вавилон (Осьмачка); Сіонські пісні (псалом) – пісня стара (Франко) – пісня сумна (Осьмачка). Франко акцентує увагу на викритті рабської психології; у біблійному псалмі лунає заклик до поневолених іудеїв помститися за кривди; Осьмачка ж висловлює віру, що «польський впаде від гармат Вавилон / й бідні діти землі там покинуть полон» [380, с.67].

Ні в біблійному псалмі, ні в поезії Франка немає згадки про табори, у яких мешкали євреї; Осьмачка заголовком своєї поезії акцентує увагу читачів на цьому концепті. Його декодування передбачає різні можливості інтерпретації. Окремі деталі (перехід кордону, Збруч, Польща, полон, табори) дозволяють припустити, що Осьмаччині «бідні діти землі» – це вояки армії УНР, які після поразки національно-визвольної боротьби 1917-1921 рр. залишили Україну й розмістилися в кількох таборах у Польщі. Є свідчення, що в часи визвольних змагань Т. Осьмачка воював у складі спеціального підрозділу армії УНР, що мав назву «Чорні запорожці». Напевне, серед інтернованих до Польщі були й знайомі поета, його друзі, побратими. Поки вони поневірялися в новітньому вавилонському полоні, в Україні запанували чужинці.

На думку С. Чернюк, «Осьмачка обирає саме Франків вірш, вуалюючи епітетом “польський”, ніби зверненням до діалогу з Франком, новопостале значення Радянський Союз. В образі Вавилону за цією поезією Осьмачки активізується не лише семантика поневолення, змішання народів, але й існує прозорий натяк на мовну проблему, якою Бог покарав народи Вавилону» [646, с.112]. Апеляція до Франкового твору в епіграфі поезії Осьмачки не лише переадресовує до конкретної прецедентної ситуації, не лише кореспондує з проблематикою прототексту, а й насамперед є свідченням пошани поета до Франка. Завдяки епіграфу відбувається підключення до

Осьмаччиного твору потужного семантичного поля двох текстів – біблійного псалма й Франкового переспіву.

У поезії «**Пам'яті Франка**», що увійшла до збірки «Клекіт» (1929), дедикаційний заголовок посилюється епіграфом із поезії «Було се три дні перед моїм шлюбом...»: «І наострю твій слух, щоб, як озвуся, / Ти чув мій голос, наче грім із хмар...» Ідеальним варіантом художньої комунікації є ситуація, коли інформація, закладена автором і сприйнята читачем, збігається. У випадку з поезією Осьмачки виникає певний дисонанс, адже семантика прототексту й метатексту присутньо відрізняється. Подібна в них лише структура – обидва твори побудовані як уявний діалог (у Франка – із Всевишнім, в Осьмачки – із померлим батьком). У поезії «Було се три дні перед моїм шлюбом...» до ліричного героя з'являється Господь і вказує, що він – обраний: «Я призначив тебе перед царями / Й народами нести мій заповіт» [610, с.149]. У поезії Осьмачки відсутні будь-які містичні нотки, міркування про зв'язок Людини з Абсолютом; її ліричний герой згадує батька і його заповіт: «Дивися, мій сину, й повік пам'ятай / Ту землю, що нам дає соки, / Навіки у серці своїм заховай / Той стогін народу, що чув на полях./ Займаючи скот із толоки!» [380, с.73-74]. У цій ситуації, напевне, варто говорити не про перегук текстів, а про спорідненість творчих принципів. Саме до цього підштовхує читачів епіграф. Для Осьмачки Франко є близьким і за походженням, і духовно (обоє – вихідці з села, близькі до землі, що їм «дає соки», обом небайдужий «стогін народу»). Застосування епіграфів із творів Франка надає Осьмаччиним творам більшої глибини, підказує нові грані інтерпретації.

Два приклади застосування інтертекстем із творів І. Франка зафіксовані у творах **Г. Косинки**. Зокрема, у новелі «**Троскутний бій**» згадана поезія «Не пора» як гімн національного відродження, символічна репрезентація доби національно-визвольних змагань (у такій ролі фігурує вона і в оповіданні К. Анищенка «Побачення» [8, с.12]). Це один із небагатьох випадків, коли в літературі 1920-х письменник апелює до Франкової поезії з циклу «Україна», що за радянських часів був вилучений зі збірки «З вершин і низин» (згодом у п'ятдесятитомнику цей цикл буде представлений однією поезією – «Моя любов»). Разом з іншими творами циклу («Ляхам», «Розвивайся ти, високий дубе»), поезія «Не пора», «перейнята закликами до “братерства”, “ширих трудів” “для власної хати”, ідеями нероздільності й автономності України» [130, с.53], засвідчує, що, окрім революційних, Франко в цій збірці формулює й національно-політичні ідеали.

На початку новели «**Фавст**» Г. Косинка цитує хрестоматійні слова з прологу до поеми «Мойсей»: «Народе мій, замучений, розбитий, /

Мов паралітик той на роздоріжжю. / Людським презирством, ніби струпом, вкритий!..» [260, с.80]. Ці рядки дуже влучно характеризують стан українства не лише в часи, коли Франко писав свою поему, а й на момент, коли відбувається дія Косинчиної новели. Український народ – «замучений, розбитий», як паралітик – безсилий, нездатний до боротьби, одурений. Третій рядок із прологу («Людським презирством, ніби струпом, вкритий!») прямо кореспондує з образом Конончука, про якого автор новели «Фавст» пише, що «це – *темне* і вбоге село, село, яке підписує собі акти обвинувачення трьома хрестиками, а вже пізніше, в тюрмі, падає додолу на коліна, коли побачить кришку хліба; *нужа* на такому Конончукові така велика і плідна, що здається іноді, ніби його тіло навмисне засіяно висівками – вошами; тіло, схоже на рябе мило...» [260, с.80]. У цьому контексті пригадують також слова, які Прокіп Конюшина прочитав на в'язничній стіні: «Земля українська кров'ю окроплена, діти цієї землі гниють по тюрмах слов'янських народів, *бо самі вони – гній і труп...* Люди без волі, без бажання навіть...» [260, с.93].

Біль і зневага, яку оповідач у пролозі до «Мойсея» відчуває до співвітчизників, кореспондують з емоціями Конюшини, коли він дивиться на співкамерників. Автор зумисне фіксує увагу читачів на сірих гранітних очах Фавста – «там глибоко-глибоко заховано було *ненависть і зневагу не тільки до Бейзера, а до всіх нас*» [260, с.87] – тих, хто зламався, зневірився, став слухняною маріонеткою в руках ворога. Згадка про героїв – борців за волю України, оприявнена в пролозі до «Мойсея» у формі риторичного запитання: «Невже задарма стільки серць горіло / До тебе найсвятішою любов'ю, / Тобі офіруючи душу й тіло?» [611, с.212] – у новелі Г. Косинки кореспондує з образом Прокопа Конюшини. Він і перед смертю не втрачає віри, заявляє Кленцову: «Не радійте, офіцере, з моєї страти... Пам'ятайте: “сотні поляжуть, тисячі натомість встануть до боротьби”» [260, с.95]. У цьому він цілковито солідарний з автором «Мойсея», який у пролозі виголошує: «Вірю в силу духа / І в день воскресний твого повстання» [611, с.212].

Якщо в аналізованій новелі Г. Косинки зв'язок Франкового слова з авторським текстом прямий і його сенс декодується без особливих труднощів, то в оповіданні **В. Підмогильного «Військовий літун»** паралелі не очевидні й вимагають певних рецептивних зусиль. За епіграф до цього твору взяті фінальні рядки з «Мойсея»: «І підуть вони в безвість віків, / Повні суму і жаху, / Простувать в ході духові шлях / І вмирати на шляху» [401, с.156]. На перший погляд, між епіграфом і текстом оповідання немає нічого спільного: історія літуна Сергія Данченка ніяк не пов'язана з біблійною оповіддю про Мойсея. Але репутація В. Підмогильного –



майстра художньої прози не дозволяє засумніватися в тому, що цей епіграф – не просто прикраса, вияв поваги до класика чи учнівського прагнення заховатися за авторитетом генія, він має важливіше застосування. Наявність мотто з Франкової поеми спонукає шукати в тексті оповідання щось глибше й серйозніше, аніж банальна приватна історія головного героя, який не знайшов у житті розуміння, любові, а тому зважився на самогубство.

Коли Мойсей напучує Ізраїль, прагнучи повернути його на шлях послуху й служіння Єгови, він говорить: «Твоє царство *не з сеї землі, / Не мирська* твоя слава! / Але горе, як звабить тебе / Світова забава» [611, с.228]. Ця теза безпосередньо стосується й Сергія Данченка. Горбатий і негарний, він почувається чужим, непотрібним у суспільстві. Замислюючись над власним життям, усвідомлює, що його призначення не таке, як у більшості людей, що його «слава» – «не мирська»: «Його погляд потопав у безоднях між зорями й приймав йому в душу невимовну глибіню. – *Там моя оселя*, – гадав він, – а тут я – вигнанець» [401, с.163]. На інакшість Сергія Данченка вказує й Василь: «*Ти тогосвітній, справжня людина*» [401, с.163]. Коли Мойсей під тиском Азазеля засумнівався у власному покликанні, він прирік себе на смерть. Так само, коли Сергій, закохавшись у Галочку, вирішив стати як усі, він прирік себе на розчарування, наслідком якого стало самогубство.

Як підкреслює М. Зеров, «покоління підіймаються і падають, провідники спинаються на роздоріжжях, помиляються, гинуть у сумнівах, але маси йдуть своєю незмінною, неминучою стежкою до кращої все-таки будучини» [190, с.490]. Саме цей сенс випрозорюється в словах, які В. Підмогильний узяв за епіграф до свого оповідання. Для розкодування зв'язку епіграфа з текстом незайвим буде звернутися до промови, яку виголосив воєнком під час похорону Данченка: «Товариші, – почав він, – ми ховаємо сьогодні одного з наших літунів. Мало чия нога ще ступала в *царство повітря, здобуття неба* ще тільки починається, і *втрата одного з вояків на цьому полі* нам болюча невимовно. Зрозумійте, товариші! Авіація має для нас значення не тільки як найшвидший засіб сполучення чи найнадійніший спосіб оборони. Ні, ми вбачаємо в авіації рацію далеко глибшу: *вона розчиняє людству браму до нового життя*» [401, с.191]. Літуни в оповіданні Підмогильного намагаються стати господарями повітря, на цьому шляху їх неминуче чекають випробування, страх, смерть, але попри це людство й далі неухильно простуватиме цим шляхом. Епіграф із твору Франка дозволяє розширити інтерпретаційне поле оповідання, виявити в ньому нові грані проблематики.

Ще одна франківська інтертекстема виявлена в романі **В. Підмогильного «Невеличка драма»** – в епізоді суперечки Дмитра й Марти згадані хрестоматійні рядки зі вступу до поеми «Лісова ідилія»: «Стривай, ти не пробуй принизити мене тоном та словами. Сказав поет: *слова – половина... – Але огонь в одежі слова*, – додала дівчина. – Я визнаю тільки початок. – А я кінець. – Чудово: початок шукає кінця! – скрикнув Дмитро» [401, с.588]. Перший варіант інтерпретації: Франкова цитата вияскравлює протилежність життєвих настанов співрозмовників. Прагматик Дмитро мислить категоріями раціо, тому й не бачить ні справжньої сили слова, ні його краси – на відміну від емоційної, ліричної Марти. Але в цих рядках закладений і глибший сенс: попри позірну відмінність, Марта й Дмитро апелюють до однієї системи національно-культурних кодів. Натомість Мартин обранець – професор біохімії Юрій Славенко, по-перше, виявляє повну байдужість до національних цінностей; по-друге, демонструє невігластво, коли називає Беатріче Бісектрисою, а «Декамерон» – «Камертоном». Під впливом кохання Славенко починає цікавитися українською поезією, але розрив із Мартою зумовлює відмову і від української літератури, мови, історії, традицій.

Поезія **Д. Загула «Додому!»** (зб. «Наш день», 1925) має підзаголовок «Україна мовить» [181, с.93], який переадресовує компетентного читача до збірки «Мій Измарагд» (до другої поезії із циклу «Поклони»). Обидва твори структуруються як ліричний монолог: у Франка Україна апелює до поета, розчарованого життєвими негараздами, прагне підтримати його на шляху боротьби; натомість у Д. Загула адресатом є «діти бунтарні, сини непокірні», яких вітри історії розкидали по різних країнах і яких треба об'єднати для спільної праці заради звільнення й розбудови вітчизни.

Із усього різножанрового прозового доробку Франка на увагу письменників 1920-х років здобулася лише повість «*Voа constrictor*». Т. Гундорова вважає цей твір «першою натуралістичною повістю в українській літературі» і вказує, що важливою для неї «стала ідея соціального несвідомого, згідно з якою людина відіграє роль жертви в соціумі, стає автоматом, а сам процес її соціалізації виявляється фатальним і ворожим. У цій ранній повісті Франко міфологізує буржуазний спосіб життя. Символом його стає змій-поллоз, уособлення “золотої гарячки”, в яку втягнений новочасний буржуа Герман Гольдкремер» [127, с.57]. Уперше Франків «*Voа constrictor*» згаданий у романі **В. Підмогильного «Місто»** – у переліку творів, із якими критики порівнювали перші оповідання Степана Радченка: «З українців називали *Кочубинського* з “*Він іде*” та “*Voа constrictor*” Франка» [401, с.432]. Не зважаючи на іронію, якою просякнута змальована сцена, асоціації з Франком і

Коцюбинським видаються невинуватими. Саме вони дозволяють читачеві сформулювати бодай приблизне уявлення про творчу манеру Степана Радченка.

Ще одну згадку про Франкову повість маємо у «виробничій драмі» **І. Дніпровського «Шахта “Марія”»**. Третю сцену I дії письменник назвав «*Voia constrictor*». У тексті драми немає інших текстуальних перегуків із твором Франка, тож виникає необхідність брати до уваги глибші шари тексту, шукати перегуки на рівні проблематики, художнього світу, композиції тощо. Так, в обох творах події відбуваються на копальнях: бориславських руднях у Франка / шахтах Донбасу в Дніпровського. В обох творах змальоване важке, безпросвітне життя робітників. У Франка ріпники, виснажені голодом і важкою працею, поступово позбуваються людських рис, перетворюються на механізми. Дніпровський показує постреволуційну дійсність, «страшно грізне становище. Люди доведені до одчаю (...) Кожний день нещастя, перестой, хвороби, жертви... половина шахти в поліклініці» [149]. Юрій Курбський і Герман Гольдкремер – різні літературні типи, але є між ними й дещо спільне – обоє підпадають під владу «золотого полоза», що символізує владу грошей, їхній руйнівний вплив на людину.

Підсумовуючи, можна констатувати, що в українському письменстві доби «розстріляного відродження» фігурують три іпостасі образу І. Франка – мислитель (естет, талановитий поет, на якого мають рівнятися сучасники), Каменяр (борець із несправедливістю й визиском), Мойсей (духовний провідник нації; ця іпостась факультативна, адже роль батька нації, духовного лідера й вождя без альтернатив віддана Т. Шевченкові).

#### **4.5. Поезія Павла Тичини як авторитетний прототекст і поле інтертекстуальної гри**

Із письменників-сучасників в інтертекстуральному просторі 1920-х років найчастіше фігурує Павло Тичина. Його твори цитують і пародіюють, йому присвячують вірші й новели. У чому секрет такої популярності? Найперше – в оригінальність його поетичного стилю й універсальності художнього мислення. У П. Тичини-поета були прихильники й недоброзичливці, котрі вважали його славу надміру перебільшеною (В. Гадзінський), утім, попри наполегливе бажання не могли заперечити його мистецьку самобутність. Після появи «Соняшних кларнетів» П. Тичина не просто став відомим, а здобув репутацію генія. Для М. Зерова він – «король невінчаний, і маг, і maitre» [189, с.71], «*корифей*» [191, с.358], «*найглибший і найоригінальніший представник всього поетичного покоління*» [191, с.323-324]. Підкреслюючи неординарність творчої манери митця, С. Єфремов констатував:

«Тичину важко вмістити в рамці якогось одного напрямку чи навіть школи. Він з тих, які самі творять школи, і з цього погляду він самотній, стоїть ізольовано, понад напрямками, віддаючи данину поетичну всім їм – од реалізму до футуризму (“червоно-си’зеле’дугасто”), одинцем верстаючи свою творчу путь. Це привілей небагатьох – такий широкий мати діапазон» [171, с.626].

За висновком В. Юринця, він «є в нас такою велетенською культурною потенцією, що побувала на верховинах, на які підносилися Куліш та інші невтормні піонери української культури» [675, с.5]. Розвиваючи цю думку, критик занотував: «Немає жодного сучасного лірика і не було раніш на Україні жодного лірика, якого творчість була б така насичена, як у Тичини. Цього не можна сказати ні про Лесю Українку, ні навіть про Франка, у якого “проблематика” набувала заздалегідь раціоналістичного, розумового характеру» [675, с.18]. Із цим твердженням можна було б сперечатися, утім, цілком очевидно, що в інтертекстуальному дискурсі 1920-х років за популярністю він поступається лише Т. Шевченкові. Твори П. Тичини не стали джерелом цитат на всі випадки життя (як «Кобзар» чи Біблія), але сучасники охоче зверталися до них, адже автор «Соняшних кларнетів» і «Плуга» був ближчим (історично й психологічно), переймався тими ж болями й турботами, а головне – при згадці про нього не з’являвся той фатальний «страх впливу», що спричинився до виникнення шевченкофобії в частини радикально налаштованих літераторів.

На «інтертекстуальній мапі» 1920-х знайшли своє місце 23 твори П. Тичини. Найчастіше сучасники зверталися до збірки «Соняшні кларнети» (1918), об’єктами «цитування» й творчого «переписування» стали цикли «Пастелі», «Скорбна мати», поезії «Арфами, арфами», «Закучерявилися хмари», «На стрімчастих скелях», «Не Зевс, не Пан...», «О, панно Інно...», поема «Золотий гомін». На другій позиції – цикл «В космічному оркестрі» (1921). Із збірки «Плуг» (1920) в інтертекстуальний простір інтегрувалися 6 творів, зокрема цикли «Псалом залізу», «Мадонно моя», поезії «І Белий, і Блок...», «На майдані», «Один в любов...», «Плуг». Збірка «Вітер з України» (1924) представлена також 6 творами: «Весна (з Баратинського)», «Вітер з України», «За всіх скажу», «Три сини», «Ходить Фауст», цикл «Живем комуною». До кола прецедентних текстів увійшли також поезія «Курінь» і фрагмент незавершеної поеми «Чистила мати картоплю». Як можемо переконатися, у цьому переліку домінують ті твори письменника, які з часом увійшли до мистецького канону; утім, за потреби сучасники звертаються й до менш відомих поезій.

Коло письменників, які активно зверталися до прототекстів П. Тичини, доволі широке (36 авторів). Найактивнішими «реципієнтами» ви-

явилися Л. Первомайський (8 інтертекстем), М. Хвильовий (6), М. Зеров (4) і Остап Вишня (4). Разом із ними в цьому переліку сусідять визнані майстри слова (В. Домонтович, М. Драй-Хмара, М. Йогансен, В. Еллан, М. Куліш, С. Плужник, В. Поліщук, М. Рильський, В. Свідзінський, М. Семенко, В. Сосюра, Д. Фальківський, П. Филипович) й письменники «другого плану», початківці, які торували свій шлях у літературі (І. Багряний, Г. Брасюк, Гро Вакар, О. Влизько, А. Головка, К. Гордієнко, І. Кириленко, О. Копиленко, Май-Дніпрович, Ф. Малицький, І. Микитенко, П. Нечай, Н. Романович-Ткаченко, В. Рунін, М. Сайко, Едвард Стріха, В. Чапля, Л. Чернов, В. Ярошенко). Творчість П. Тичини була такою розмаїтою й універсальною, що кожен із них знаходив те, що було потрібне саме йому: одні прагнули підперти авторитетом класика власні рефлексії й медитації, другі запозичували / наслідували оригінальні художні прийоми й засоби, треті – сперечалися, четверті – пародіювали... Форми художньої рецепції творчості П. Тичини в українському письменстві 1920-х років були різні: епіграфи, заголовки, присвяти, цитати, алюзії, а також транспозиції, пародії, шаржі, фейлетони й епіграми. З огляду на те, що формат цього дослідження унеможливорює ґрунтовну розмову про всі аспекти інтертекстуального «діалогу» письменників-сучасників із П. Тичиною, доречно сконцентрувати увагу на найприкметніших випадках.

Із тичининських **заголовків** найцікавішим об'єктом дослідження є книжка **О. Влизька «За всіх скажу»** (Київ, 1927). На момент її публікації авторові виповнилося 19 років. Критики високо оцінили цей поетичний дебют; на літературному конкурсі з нагоди десятиліття Жовтневої революції збірка здобула третю премію Наркомосу УСРР. Упродовж трьох років її тричі перевидавали загальним накладом 33 тисячі примірників. Якщо залишити поза кадром схвалення рецензентів і палкий захват колеґ-молодняківців, то маємо визнати, що це була збірка початківця, який перебував у творчому пошуку. Виносячи в заголовок своєї книжки поетичні рядки П. Тичини, молодий автор не лише засвідчував спадкоємність поколінь, дбав про «протекцію» (якщо не фактичну, то бодай віртуальну) визнаного майстра слова, а й вів із ним уявний діалог. Як переконаний комсомолец, член «Молодняка» й ВУСППу, О. Влизько закономірно виявляв пістет не до ранньої (символістської) творчості П. Тичини, а до збірки «Вітер з України», що засвідчила перетворення поета на адепта радянської ідеології. Цей процес з усією безкомпромісністю дисидента проаналізував свого часу В. Стус: «“Я дійшов свого зросту і сили, я побачив ясне в далині”, – писав Тичина у 1922 році, коли, власне, опинився в дуже цікавій ситуації. Відмовившись від свого поетичного минулого з його індивідуалістським

світоглядом і майже українофільською вірою, він віддається новому світові з вірністю неофіта. Починаються природні перебільшення переваг цієї віри і такі ж природні недооцінки вад (“ну що з того, що всесвіт кров залляла?”). Поет стає трибуном нової доби, речником усього народу: “За всіх скажу, за всіх переболію...” Поетові здається, що роль поета-пророка – це його правдива стать» [544, с.63]. Лише в такому амплуа П. Тичина міг стати літературним наставником для молодняківців і вуспівців, котрі претендували на роль речників комуністичної партії на літературних теренах.

Вплив П. Тичини на формування творчої манери О. Влизька не залишився непоміченим. Л. Новиченко слушно відзначав, що «цей молодий поет, сповнений невідомого завзяття і оптимізму», обрав собі гарних учителів: «Одним з них був П. Тичина – автор “Плуга” і “Вітру з України”. Сама назва першої книги Влизька – “За всіх скажу” – з відомих тичинських рядків. А хіба не відчуваємо явних стилістичних “тичинізмів”, скажімо, в цьому доладному гексаметрі, сміливо пристосованому до нової теми: “Радісні ходять діди, а сини то вже що й казати. (...)” Чи в отих метеорах-“літавцях”, що струмлять, як вино, “в кошениці, вистеленій шовком” – в літній п’янкій ночі? Але загалом Влизько не намагався наслідувати Тичину в зовнішніх прийомах, та й не брав його собі за єдиний зразок. Радісне сприймання світу, оновленого революцією (“Вітер з України”), відчуття небувалої краси, що твориться на землі, уславлення нової культури, нової “музики життя” – ось що, очевидно, становило головне для Влизька в поезії Тичини» [373, с.11]. Творчий «діалог» класика й дебютанта може стати об’єктом окремої ґрунтовної розвідки, поки що обмежуся принагідними міркуваннями.

У перших рядках прототексту («За всіх скажу, за всіх переболію, / Я кожен час на звіт іду, на суд») відлунюють мотиви причетності поета до революційних перетворень, уболівання за долю країни, готовності звітувати перед народом про свої здобутки й творчі плани. О. Влизько в назві своєї збірки цитує лише перший піввірш: «За всіх скажу». Цей заголовок-декларация вказує на самоусвідомлення молодого поета як речника народу, охопленого революційним піднесенням. Прийменник «за» в такому словесному контексті можна інтерпретувати подвійно: як «про всіх» (і про все, що відбувається в Україні, у такий спосіб у метатексті відлунює концепт «поет – літописець свого часу / покоління») чи «замість усіх» – зосібна замість тих, хто не має можливості виявити (омовити) свою громадянську позицію (концепт «поет – трибун», «рупор мас»). Обидві моделі вказують на прагнення О. Влизька заявити про себе як про поета, якому близькі інтереси й потреби найширших пролетарських і селянських мас.

Надалі в процесі інтерпретації виразно окреслюються два дослідницькі напрями: 1) фіксація елементів «коду» П. Тичини в збірці молодшого колеги по перу; 2) зіставлення однойменних поезій П. Тичини й О. Влизька. У першому випадку можна виокремити пари типологічно близьких творів: «Плюсклим пророкам» П. Тичини / «Сентименталістам», «Романтикові» О. Влизька, «Ходять по квітках» («Поетам-занепадникам») / «Поетові»; «Весна (3 Баратинського)» / «Весно, ти знову ідеш», «Осінь така мила» / «Осінь», «Жовтню любий, жовтню» / «Жовтень»; «Сковорода (симфонія)» / «Дев'ята симфонія» (музичність як прикмета поетичного світу, особливості «симфонічної» композиції); «Ненависті моєї сило» / «Ленін», «Повітряний флот» / «Аероплан» (щоправда, у цій ситуації застосовується радше зіставно-типологічний, а не інтертекстуальний підхід). Ці поезії П. Тичини стали катализатором для розгортання поетичних рефлексій О. Влизька, який не наслідує вчителя, не переписує прототексти, а творить у тому ж поетичному «річищі». Зрідка в метатексті зринають тичининські алюзії; скажімо, у рядках «Бо так бадьоро сонце дзвонить / І плига зайчиком в траву» можна виявити натяк на «Пастелі», у вірші «Поетові» («Один закоханий у грудень, / Другий бандуриться в лісах, / А ти махнув на “сірий” будень, – / Сидиш із Фебом в небесах!» [84, с.33]) відлунує тичининське «Один в любов, другий у містику, / а третій в гори, де орли...» [558, с.121].

У другому випадку об'єктом зіставлення є поезія П. Тичини «За всіх скажу...» й однойменний поетичний цикл (тетраптих) О. Влизька. У прототексті наскрізним є мотив ідейного зростання поета, що супроводжується його злиттям із народом «від плуга й від трудних станків» («Глибинами не втану, не змілію, / верхівлями розкрилено *росту*» [588, с.183]) – той же мотив фігурує і в метатексті: «І ми *ростем!* На клумбах днів і літ / *Ростем* в захмар чудними пагонцями» [84, ч.43]. Влизькові «поети, з *велетнів*, що світ творили!» можуть бути проінтерпретовані як алюзія на цикл «В космічному оркестрі» («Роди нам, земле, юних серцем, / О земле, *велетнів* роди!» [558, с.160]).

Підсумкова сентенція П. Тичини: «Я дійшов свого *зросту* і сили, / Я побачив ясне в далині», – корелює з поетичними рядками О. Влизька: «Так! – Ми *ростем!* *Ростем!* / На цій землі тепер ми всі поети!» (щоправда, у прототексті й метатексті застосовані різні дієслівні форми – минулого й теперішнього часу, доконаного й недоконаного виду). На окрему увагу заслуговує безапеляційне твердження О. Влизька: «Не сердься, друже, – пух тобі земля! – / Один *за всіх* тобі *скажу* одверто: / “Талант, талант!” – а корабля / Ти так, як ми, не міг, о, ні, вести уперто!» [84, с.45]. До кого звертається ліричний герой (юнак-максималіст) із такими фамільярно-поблажливими ін-

тонаціями? Версія про те, що адресатом цього звернення є П. Тичина, сумнівна; напевне, тут ідеться про уявного представника старшої літературної генерації, не позбавленого мистецького хисту, але не спроможного прийняти нові суспільні реалії, злитися в єдиному ентузіастичному пориві з революційною масою. У всякому разі автор «Вітру з України», попри всі голосні декларації, й надалі залишається індивідуалістом («я кожен час на звіт їду, на суд», «І я встаю, нову вдихаю міць. / Не мрію, ні, повіки я розмружив – / іронія і гордість на лиці, / іронія...») [558, с.183]), натомість О. Влизько постійно мислить себе як органічну частинку великого колективу: «З високих вез ми дивимось на світ»; «Не плачем ми! Не ходим по шинках!», «Так! – Ми ростем! Ростем!» [84, с.46]. Отже, звертаючись до прототексту П. Тичини, молодий поет не так віддає данину поваги вчителеві, як окреслює різницю світоглядних і мистецьких орієнтирів двох поколінь.

Дослідження семантики й функцій **епіграфів** із творів П. Тичини в українському письменстві 1920-х років ще не було об'єктом системних студій. У контексті цієї наукової проблеми викликають зацікавлення хіба що стаття «Інтертекстуальне тло вірша Павла Тичини “І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв”» [230], у якій Л. Кісельова й О. Пашко аналізують цю поезію як модель діалогу письменника із собою й культурним контекстом, а також монографія Ю. Безхутрого, що містить принагідні рефлексії про тичининський епіграф у новелі М. Хвильового «Редактор Карк» [34]. Згадані студії не вичерпують заявлену проблему, а лише означають її, вимагаючи уточнення інтерпретацій і розширення контексту. У процесі дослідження було з'ясовано, що, добираючи мотто, українські письменники частіше апелюють до творів Т. Шевченка, М. Гоголя, І. Франка, із росіян – О. Пушкіна й С. Єсеніна.

Але безумовним лідером у цій царині був П. Тичина, твори якого фігурують в епіграфах 20 разів (8 – у прозі, 11 – у ліриці, 1 – у ліро-епіці). Такі надтекстові цитати виявлені в доробку М. Зерова, Є. Плужника, В. Сосюри, П. Филиповича, Д. Фальківського та ін. Чотири рази в масиві епіграфів фігурує цикл «В космічному оркестрі»; тричі джерелом цитування була поезія «І Бєлий, і Блок...», двічі – рядки «Як страшно!... Людське серце до краю обідніло» (із циклу «Скорбна мати»), перша строфа з поезії «Три сини», рядки з вірша «Курінь». У масиві епіграфів фігурують також рядки з поезій «На майдані», «Закучерявилися хмари», «Вітер з України», «Живем комуною», «З Баратинського», «За всіх скажу», «Один – в любов...» Обсяг надтекстових цитат варіюється від одного до чотирьох рядків. Усі епіграфи атрибутовані, передані точно, без трансформацій. Переважають синсемантичні мотто, розуміння яких неможливе без певних попередніх знань про передтекст. Із огляду на специфіку діалогічних взаємин у системі



«епіграф – текст», розрізняються близькість позицій авторів тексту й епіграфа (до цієї групи можна віднести переважну більшість проаналізованих надтекстових цитат), дискусія (у поезії Гро Вакара), іронічна гра з прототекстом (у пародії М. Зерова).

Більшість надтекстових цитат із творів П. Тичини фігурують у структурі окремих поезій, новел чи повістей, виняток – збірка Д. Фальківського «**На пожарищі**» (1928), у якій автор обрав за мотто початкові рядки з хрестоматійного вірша «На майдані». Традиційно епіграф формує у свідомості читача певну модель сприймання твору, допомагає збагнути його ідейно-художній зміст. Зважаючи на мотто, можна припустити, що наскрізною темою аналізованої збірки є революція (значна частина творів написана в 1927 р., тож виникає враження, що каталізатором їх постання було святкування 10-ї річниці «Великого Жовтня»). Концепт «революція» в уяві реципієнта традиційно асоціюється з повстанням, маніфестаціями, промовами, прапорами, закликами до боротьби тощо. Але такі читацькі очікування, спровоковані епіграфом, виявляються хибними.

У збірці «На пожарищі» жодного разу не згадана ні революція, ні асоціативно пов'язані з цим концептом образи й мотиви; у ній немає героїки, пафосного звеличення борців. Поета цікавить не революція, а громадянська війна і її наслідки для України. Назва збірки підкреслює наскрізний пафос – переплетення трагіки й драматизму: «Прийшов і став *на пожарище*: / – Нема ні хати, ні хліва... / І якось мимоволі нижче / Сама схилилась голова» [592, с.44]. Зображення війни в Д. Фальківського не «парадне», ура-революційне; книжка перенасичена болем, стражданнями, смертями. Поезії вражають похмурою експресією: «На сажень викопали яму / І труп за трупом в землю – бах! / Одних угору головами, – / Других – аби не на ногах...» [592, с.17]. Відчуття трагізму посилюється сухою констатацією ліричного героя, який спостерігає за похованням загиблих бійців «NN-ського полка»: «І так за шаром шар – могила: / *П'ятьсот... Шістьсот... усе одно: / Усіх навіки напоїла / Байдужа смерть своїм вином*» [592, с.17].

З огляду на сказане, закономірно постає питання про доречність епіграфа в збірці «На пожарищі». Можна припустити, що Д. Фальківський цитує рядки з поезії П. Тичини «На майдані», розраховуючи не на пряме їх тлумачення читачем, а на те, що вони будуть проінтерпретовані як знак присутності в збірці тичининського «коду». Найперше, варто звернути увагу на «діалог» заголовків. Формально вони є однотипними (і за структурою, і за семантикою) – «На майдані» / «На пожарищі». Другий рівень асоціацій стосується повторюваних образів і мотивів. Так, у поезії Тичини присутній мотив провідів революціонерів у дорогу («На майдані коло

церкви посмутилися матері...») – аналогічна ситуація змальована в поезії Д. Фальківського: «Прялася мамина жура: / Мамина – не чия-небудь, – / А з синових уст понуро: / – Благослови на війну, в путь!» [592, с.52]. У поезіях збірки «На пожарищі» поширені традиційні для поезії П. Тичини образи: *сонце, вітер, плуг* (напр., «І тільки *вітер* мертво свище / Та над рікою вітряки...») [592, с.7], «Земля пашить: – Ах, дайте, дайте *плуга!* – / Скорботно руки д'горі здійняла, – / А *вітер* підхопив тяглисту тугу / І кличе ратая з далекого села» [592, с.27], «Чого-ж, чого ти, *вітре* кривобокий, / Чого ревеш немов мені на глум?»).

Поезія «Одна нога в стременах» («Сніги. Вітри. Зима. / Розрубані рамена, / І голови нема» [592, с.10]) асоціативно перегукується з віршем П. Тичини «Зразу ж за селом» (зб. «Плуг»): «Що тепер всім воля, / врізали вам поля, / в головах тополя, / а *голів нема*» [592, с.18]. Візуальна картинка: «І там, де льон мережить тіні, / чиясь розбита голова / Вп'ялась очима в небо синє. / Проклявши людськість і права» (із поезії «І вперше вдарили гармати» [592, с.13]), – викликає в пам'яті пейзажну замальовку з циклу П. Тичини «Скорбна мати» («Поглянула – скрізь тихо. Чийсь труп в житах чорніє...»). У поезії «Уже не виточиш із серця...» помітні алюзії на заголовок збірки «Замість сонетів і октав»: «Уже не виточиш із серця / Ні бурелому, ні заграв / І всі пісні мої із терцій: / *Нема октав.../ Нема октав...*» [592, с.25].

Провідним мотивом поезії П. Тичини «Три сини» є братовбивство – у вірші «Зійшлись обоє на багнетах» ідейними ворогами стали батько й син; щоправда, вони не вбивають один одного, а стають жертвами невідомого ворога: «І довго ждали-б два багнети, / (В очах кривавий перелив) / Та хтось іззаду з кулемета / Обох скосив...» [592, с.29]. У поезіях Д. Фальківського широко застосовані художні засоби, типові для П. Тичини: увага до звукопису, музичного оформлення фрази (наприклад: «Не заgrimить, не заніміє... / А тихо так... все – *тінь та тінь...* / І я *плету*, закривши вії, / *Плетіння синіх вечоринь...*» [592, с.25] або «У вуха *двонять* дзвони самодзвони, / І город манить сотнями огнів» [592, с.54]) й поетичного синтаксису (Д. Фальківський охоче застосовує строфи з усіченим останнім рядком, зокрема, «Ще вчора був веселий: / Не думав, що – кінець.../ Сьогодні-ж – леле! / Мрець...» [592, с.11]). Отже, можна твердити, що застосування епіграфа в збірці Д. Фальківського є знаком творчого діалогу поета з П. Тичиною.

Особливе місце в доробку П. Тичини займає поезія «І Белий, і Блок...» Як слушно вказують Л. Кісельова й О. Пашко, цей вірш «тривалий час в українській літературі (особливо у 20-ті роки) залишався знаковим; у будь-яких контекстах – цілком серйозних або пародійних – він актуалізував теми

любові до рідного краю, поетового призначення, історичного вибору, а також проблему взаємин між українською та російською культурами» [230, с.20].

Першим апелював до нього **М. Зеров**. Для поезії «**Засідання в редакції ЛНВ**» він обрав за мотто перші два рядки претексту: «І Белий, і Блок, і Єсенін, і Клюєв – / Росіє, Росіє, Росіє моя!» [189, с.101]. Як припускає С. Білокінь, неокласик міг познайомитися з П. Тичиною ще 1913 чи 1914 р.: «Відомо, що П. Тичина пізньої осені 1913 року почав працювати в редакції журналу “Світло”, а М. Зеров надрукував у цьому журналі великий цикл рецензій у січневій, лютневій, квітневій, травневій, жовтневій і листопадовій книжках за 1913 рік і в січневій і травневій – за 1914 рік» [47]. Але це лише припущення, із більшою вірогідністю можна стверджувати, що в 1918-1919 роках, коли з’явилися аналізовані тексти, поети вже були знайомі: «У ці роки Микола Зеров увійшов до елітарного гуртка діячів української культури, що гуртувався довкола Георгія Нарбута. До нього входили *Павло Тичина*, *Леся Курбас*, *Вадим Модзалевський* – все енергійні й молоді люди» [47]. Майданчиком, на якому мали зустрітися М. Зеров і П. Тичина, могло бути й видавництво «Друкарь», де готували до друку поетичні збірки «Соняшні кларнети», «Замість сонетів і октав», «Плуг», а також добірку перекладів М. Зерова.

Обидва поети свого часу активно співпрацювали з «Літературно-науковим вістником». Після того, як у 1917 р. «ЛНВ» відновив свою діяльність у Києві, у редакції журналу працювали М. Грушевський, О. Олесь, П. Тичина. Перші переклади з Вергілія майбутній неокласик також надрукував у «Літературно-науковому вістнику» (№ 2-3, 1918). Як вказує В. Брюховецький, М. Зеров «тоді мешкав у будинку № 36 по вулиці Великій Підвальній, де містилася й редакція цього часопису», тож між цими людьми «зав’язувалося досить жваве співробітництво» [64, с.194]. Про участь у засіданнях редколегії «Літературно-наукового вістника» в 1918 р. М. Зеров згадував у виступі на процесі СВУ. В. Дорошенко свідчив, що після від’їзду О. Олесь і М. Грушевського за кордон, «Літературно-науковий вістник» виходив друком до 1920 р. за редакцією М. Зерова [685, с.538].

Тобто можна стверджувати, що в аналізованій пародії описана ситуація, добре відома обом – і Зерову, й Тичині. Про стосунки поетів (зокрема, про їхнє листування, високі оцінки критиком кларнетизму П. Тичини) написано достатньо, побіжно варто лише згадати епіграму М. Зерова «П.Г. Тичина», датовану 19.03.1920 р. Прикметно, що, високо оцінюючи Тичину-поета («Король невінчаний, і маґ, і maitre, / В новім рінсе-нез і яснім ореолі, / Тобі кориться непокірний метр – / Спондеї, дактилі, хореї і тріолі» [189, с.71]), М. Зеров водночас незлобливо кепкує з нього як людини, якій не байдужа «мирська слава».

Поезію «І Белий, і Блок...» М. Зеров знав і цінував, в одній зі статей він назвав її «відповіддю українського поета на ідеологічну роботу поезії російської, з її апотезами “сермяжной Руси”» [188, с.90], що, однак, не завадило пародійно обіграти у вірші «Засідання в редакції ЛНВ» перші два рядки прототексту. Найперше, впадає у вічі подібність синтаксичної структури тексту-донора й реципієнта. У першому рядку прототексту згадані чотири «кити» тогочасної російської поезії (А. Белий, О. Блок, С. Есенін, М. Клюєв) – за аналогією до цього Зеров наводить імена чотирьох співробітників «ЛНВ» («Михайло, Наталя і пара Олесів», ідеться про Михайла Грушевського, Наталю Романович-Ткаченко, Олександра Олеса й Олександра Грушевського). Згадки про «досвід Самбросів» стосуються критика Юрія Самброса, який у 71-му томі «Літературно-наукового вістника» за 1918 р. опублікував статтю «Безсилле слово і футуризм» (як припускають Л. Кісельова й О. Пашко, «можливо, тичинівський епіграф, ім'я Ю. Самброса і тема футуризму поєдналися, актуалізуючи антифутуристичну інтенцію вірша» [230, с.9]). Другий рядок прототексту містить триразовий повтор «Росіє, Росіє, Росіє моя» – Зеров також тричі дублює риторичне звертання: «“Віснику”, “Віснику”, “Віснику” мій».

Наступні шість рядків у пародії неокласика також вибудовані на пародійному обігруванні тичинівської структури. Окрім кондублікації, у поезії «І Белий, і Блок...» застосований анадиплосис («Не може ж так быть»). У пародії Зерова знайдемо численні фігури повтору (типова для пародії гіперболізація певної прикмети прототексту) – у четвертому рядку: «А вірші, а вірші...», у п'ятому: «І лають, і лають», у шостому: «Ой похорон, похорон, похорон це!», у восьмому: «жалібник, жалобу». Як іронічне перегравання риторичного заклику П. Тичини: «Поете, устань!», – відлунне в пародії Зерова риторичний оклик: «А вірші... А вірші – Боже ти мій!» (Тичина в «Літературно-науковому вістнику» завідував відділом поезії й щоденно спілкувався з графоманами). Риторичний оклик «Боже ти мій» асоціативно корелює із Тичинівським концептом «Месія», а згадки про «похорон» – зі «сторозтерзаним» Києвом. Нарешті, подібність помітна й на рівні власне віршової форми: обидва твори написані 4-стоповим амфібрахієм, строфічно оформлені в традиційні для української поезії катрени. Отже, у цій ситуації епіграф вказує на прототекст, який для автора тексту-реципієнта став об'єктом пародіювання.

На відміну від М. Зерова, **М. Хвильовий** у новелі «Редактор Карк» застосовує епіграф із твору Тичини як авторитетний прототекст, що містить важливу для інтерпретації тезу. Прикметно також, що речник «азіатського ренесансу» наводить не два рядки, як неокласик, а чотири (повністю цитує першу строфу). Завдяки цьому поле для рефлексій розширюється (особли-

вий смисловий наголос припадає на останній рядок епіграфа). Цитату з твору П. Тичини доповнює другий епіграф – строфа із циклу В. Александровського «Дві Росії» (дуже характерна назва циклу, у процесі інтерпретації новели М. Хвильового вона також заслуговує на особливу увагу): «Связан я узловыми дорогами, / На которых повесилась Русь, / На которых трактиры с острогами / Хоронили народную грусть» [619, с.136].

Обидва епіграфи об'єднані ключовим образом Росії / Русі. Розгортаючи міркування про «російську тему» у новелі Хвильового, Л. Кісельова й О. Пашко констатують: «Герой новели редактор Карк – це тип російського інтелігента; щоб створити цей типаж, Хвильовий використовував добре знайомі на той час стереотипи: “у редактора Карка очі як у Гаршина...”; редактор Карк має характерну борідку: “руда борідка теж хоче жити”; редактор Карк “одірваний від життя із своїм журналом”; перед нами вимальовується тип “зайвої людини” з її платонічною любов'ю до народу (...) Також російська тема вводиться у текст мотивом єгипетських “сфінксів” (...) та образом “дима” (алюзія на роман Тургенєва “Дым”), який протиставляється українським “димарям»» [230, с.19]. Деякі з цих тверджень потребують уточнення: найперше, Карк не є російським інтелігентом; по-друге, руда борідка належить не йому, а іншому персонажеві, який справді видавав журнал і був «відірваний від життя»; по-третє, у новелі немає згадок про любов Карка «до народу» (але є сентенція про любов до України); по-четверте, міркування про алюзію на тургенєвський роман виглядає сумнівно; утім, слушність думки про вагомість «російської теми» у новелі «Редактор Карк» це не спростовує.

Чому М. Хвильовий обрав за епіграф ці рядки П. Тичини? Які грані проблематики вияскравлено за їх допомогою? Розмірковуючи про обставини написання поезії «І Белий, і Блок...», С. Білокінь констатує: «...в цей час Україна потерпала від нав'язаної більшовиками братовбивчої громадянської війни. У Києві часто мінялася влада. На початку 1918 р. радянську владу представляв генерал Муравйов, за наказом якого масово розстрілювали українську інтелігенцію. Павло Григорович змушений переховуватися на Байковому кладовищі, де й написав знамениті рядки: “І Белий, і Блок, і Єсенін, і Клюєв: / Росіє, Росіє, Росіє моя! Стоїть сторозтерзаний Київ, / І двісті розіп'ятий я”. Незабаром поет опинився у в'язниці, з якої його звільнив гетьман Павло Скоропадський, що прийшов у Київ з німцями згідно з Брестським договором» [47]. Сам П. Тичина у 1965 р. занотував: «На Україні, конкретно в Києві, у ці роки (я маю на увазі період з 1919 по 1921-й) всім нам дуже було важко. За чотири роки від самої Великої Жовтневої революції за приблизними підрахунками ми пережили близько десятка змін влади (вторгнення німців, денікінців, а потім і білополяків,

а скільки ще проміжних і повторних захоплень влади з боку диких банд!)...» [560, с.295].

Можна припустити, що А. Белий, О. Блок, С. Єсенін і М. Клюєв фігурують у поезії П. Тичини як «знаки існування» іншої Росії (духовної Русі – пригадаймо назву циклу В. Александровського) – на противагу до Муравйовської «орди», яка напала на «сторозтерзаний Київ». Водночас, варто звернути увагу на перегук віршового зачину й закінчення в поезії «І Белий, і Блок...»: звертаючись до поета (ширше – до всіх сучасників-українців) із гаслом, що «любити свій край не є злочин, / коли це для всіх!», П. Тичина покликається на російських письменників, які у своїх творах декларували любов до вітчизни.

У перших строфах прототексту помітна антитеза Росія / Україна. Концепт «Росія» формується завдяки прізвищам поетів у першому рядку, а також констатації: «Там скрізь уже: сонце! – співають: Месія! / Тумани, долини, болотяна путь» [558, с.91]. З образом України асоціюються Київ і сподівання на прихід «свогого Мойсея». Ця опозиція є принципово важливою і для тлумачення твору М. Хвильового. Росія у новелі «Редактор Карк» показана як чужий / ворожий простір, звідки на українців чигає небезпека: «Григорій Савич, Ніколай Романович, Владимир Ілліч, Тарас Григорович. І єсть у цьому якась північна солодкість, упертість, і калузькі нетри, і Іван Калита, – і московська сила – велика велетенська, фатальна, від варязьких гостей іде...» [619, с.38]. Сила й жорстокість – дві визначальні прикмети концепту «Росія» в М. Хвильового (на відміну від романтичної, слабкої України). Цю тезу озвучив у новелі «булий член ЦК есерів» Шкіц: «Україна... Да... Прогавили – і пішла від нас. Україна пішла. А все тому, що ми поети, що ми не комерційної вдачі. І ще суворіш: – Ми не політики. Ми поети. Нема в нас і північної жорстокости. Ми романтики» [619, с.141]. Утрете вона виявляється в репліці персонажа з рудою борідкою: «А от варязька сила – велика, велетенська, напирас, це напирас. І мовить руда борідка з сумом: – Не придавіть зовсім!» [619, с.148].

Характерний образ прототексту – «двістірозіп'ятий Я» – у свідомості реципієнта накладається на постать титульного персонажа новели «Редактор Карк», який страждає од відчуття власної непотрібності, «розіп'ятості» між соціальним і національним первнями. Письменник відстежує наростання психічної кризи, яка згодом приведе його до самогубства: «І дивився Карк на небо: там голуба безодня, там кінчається життя, а степи України теж голубі – асоціація з небом. Думав: – Чого так вабить туди – там же смерть?» [619, с.138]; «Редактор Карк слухав, і було боляче й тоскно. Дивився на той стіл, де лежав браунінг, і було сіро, як у 1905 чи

в 1906 році» [619, с.142]; «Тягнуло кудись, а на *серці* *наростало слизьке, наростала злість на всіх*» [619, с.148]. Концепт розп'яття (як нестерпне страждання, що приводить до неминучої смерті) надає новелі відтінку екзистенційного трагізму. Карк не може змиритися з існуючим станом речей, а водночас не бачить жодного сенсу боротися; він приречений – це підкреслюють численні антиципаційні деталі.

Наведені в епіграфі рядки мають сприйматися не абстраговано, а як метонімічний позначник твору П. Тичини. Важливими концептами прототексту є Месія і Мойсей – із ними асоціативно корелює Великодній топос новели М. Хвильового. Сміслові навантаження цих концептів у Тичини й Хвильового різні: перший широко сподівається на прихід нового Мойсея, який виведе Україну з вікового поневолення, у другого основоположний для християнства концепт Воскресіння втрачає своє сакральне значення (обіцяного порятунку людства). Для Карка воскресіння неможливе, виходу з екзистенційної пастки не існує. Рядки П. Тичини «Там скрізь уже: *сонце!* – співають: Месія! / *Тумани, долини, болотяна путь...*» (які, на думку дослідників, є своєрідною гіперцитатою із творів Блока та Есеніна) також обігруються у новелі Хвильового через відповідні алюзії й ремінісценції.

*Сонце* – улюблений топос Хвильового, у новелі «Редактор Карк» цей образ згаданий неодноразово: «З тихої вулиці пішов на клекіт. Жевріло блакиттю. На північ ішли води – дощ. На заході сонце в зелених усмішках: за міськими левадами вже зеленіло – теж ішло, і мріялось *сонцем*, за *сонцем* на Американський материк, тому – там океан, там велично й синьо» [619, с.137]; «Живе редактор Карк близько міського парку, на тім краю, де *сонце* сходить і блимає в скалках сміття» [619, с.141], «Вогкий ґрунт притягує: вогкість на *сонці*. Майже щодня ходив у ярк і вбивав у легені вогкість. З ярка чути було далекий шум, у ярках блукало *сонце*. Знаєте, *сонце* вміє жити: ранком воно веселе, вдень – працювите, увечері – задумливе, коли за обрій відходить, а біля нього купчаться хмари, обгортають *сонце*; воно задумливе, як мудрець» [619, с.149].

Концепт «*туман*» корелює у Хвильового з димом. *Болото* у новелі «Редактор Карк» фігурує у двох ракурсах: буквальному («Повітове місто, *болото*, гуси, хмари й цвинтар на горі» [619, с.136]) й метафоричному (міщанське «болото», багно, у якому зникають здобутки революції). Важливим мотивом прототексту й метатексту є повстання: у Тичини – «Під регіт і бурю, під грім од *повстань* / од всіх своїх нервів у степ посилаю – / поете, устань!»; у новелі Хвильового згадуються «народні *бунти, селянські повстання, Хмельниччина, Павлюк, Трясило*» [619, с.138], «шумують революції, *повстання* на Україні знову» [619, с.138], «над Україною завжди

був дим, і вся вона задимилась у повстаннях» [619, с.139], «гайдамачина, махновські рейди, тачанки» [619, с.153]. Доба повстань – ідеальний час для героїв Хвильового, тут вони почуваються у своїй стихії, а в мирному житті ці бунтівники (інсургенти) стають зайвими, втрачають сенс існування. У відповідь на ритуальний заклик ліричного героя («Поете, устань!») – встає чорнозем («*Чорнозем підвівся і дивиться в вічі, / і кривить обличчя в кривавий свій сміх*»). Ця метафора традиційно асоціюється з селянським бунтом, про який згадано і в новелі Хвильового («А я от: Запоріжжя, Хортиця. Навіщо було бунтувати? Я щоденно читаю голодні інформації з Запоріжжя. І я згадую тільки, що це була житниця» [619, с.152]).

Фінальне твердження Тичини: «Поете, любити свій край не є злочин, / коли це для всіх!», – набуває в новелі М. Хвильового нових конотацій. Любоб до вітчизни поки ще не вважається злочином (ті часи прийдуть пізніше, коли саме ім'я Хвильового стане маркером «націоналістичного ухилу»), але вже стала підставою для диференціації за принципом «свій» (радянський) – «чужий» (нерадянський). Каркові слова: «*Невже я зайвий чоловік тому, що люблю безумно Україну?*» [619, с.152], – набувають пророчого забарвлення, а зацитовані Нюсею рядки додатково увиразнюють цей мотив. Надтекстова цитата з поезії П. Тичини виконує у новелі М. Хвильового кілька функцій: окреслює мотив протистояння України й Росії; увиразнює психологічний стан головного героя; оприявнює дискусійні моменти, пов'язані, з одного боку, з переконаністю Тичини, що в Україні з'явиться свій національний лідер (Мойсей), який виведе її з вікового рабства, із іншого боку, із констатацією у новелі Хвильового, що цей лідер не з'явився, надія на відродження нації виявилася примарною, українська ідентичність і патріотичні інтенції у нових умовах стають зайвими (навіть шкідливими), а для їх носіїв існує єдиний вихід – самогубство.

Третій приклад застосування епіграфа з поезії «І Бєлий, і Блок...» зафіксований у повісті **П. Нечая «Мухи»**, щоправда, у ролі мотто тут наведені не перші рядки прототексту (як у М. Зєрова й М. Хвильового), а фрагмент останньої строфи: «*Чорнозем підвівся і дивиться в вічі...*» [366, с.5]. У цій ситуації варто брати до уваги не всю поезію Тичини, а лише зацитований рядок – себто слова про селянство («чорнозем»), яке під час революції піднялося й стало активним будівником нового життя (цей аспект художньої проблематики репрезентований на прикладі двох синів старого Остапа Мухи – Василя й Хтодося).

Чотири рази в епіграфістиці 1920-х років фігурує цикл П. Тичини «В космічному оркестрі», який В. Стус слушно назвав «наївною спробою сягнути найвищих емпіреїв “Соняшних кларнетів”», тільки на новому, умогляд-



ному рівні і в нових умовах» [544, с.50]. Підсумовуючи його здобутки й огріхи, М. Зеров в огляді «Українська література в 1922 році» зазначав: «“В космічному оркестрі” – річ нерівна, де поруч з місцями слабенькими трапляються великі підйоми, місця надзвичайної сили; особливо визначається уривок 6-й “Мов пущене ядро з гармати”, що одкриває перед очима такі широкі, неокраїні простори, як і знаменитий “Пролог на небі” з гетевського «Фауста». Його міцний рефрен, тричі повторений: О земле, велетнів роди! – в далеко більшій мірі дозволяє відчутти титанічний ритм революції, ніж десяток інших, спеціально революції посвячених поем» [191, с.347].

Чим цей поетичний цикл приваблював сучасників? Письменників, схильних до філософування, – темою космосу, популярною в той час; адептів пролетарської ідеології – «плакатною риторикою» й революційним запалом (Г. Грабович). Так, **В. Сосюра** в поемі «**Відповідь**» у ролі мотто наводить «заспівні» рядки з розділу X: «В царях знайшли свою опіку і рідню, / В буржуазії власний спокій, лінь і сон. / Це ж ви республіку пошили у брехню / І безоглядно повтікали за кордон» [534, с.9]. Безпосереднім адресатом поета був Є. Маланюк (й водночас усі національно свідомі діаспоряни, які боролися проти радянської влади, а згодом марно сподівалися знайти підтримку європейських урядів). До цього ідейного протистояння В. Сосюра, добираючи мотто, долучає двох «союзників» – П. Тичину й О. Блока (із цитатою з поеми «Дванадцять»). У цій ситуації надтекстова цитата із циклу «В космічному оркестрі» не лише увиразнює ідейні параметри аналізованого твору, а й натякає на обставини його постання. Поема В. Сосюри, як відомо, була реакцією на Маланюкове «послання», у якому фігурували М. Рильський і П. Тичина. Самого В. Сосюри серед адресатів не було, але саме йому судилося відповісти «фашисту Маланюку». Ще два епіграфи із циклу «В космічному оркестрі» маємо в поетичному доробку **І. Микитенка**. Так, у триптиху «**Епохи**» в ролі епіграфа опинилися рядки, у яких П. Тичина вказує на світову велич і непроминальне значення творчості Кобзаря: «Людство промовляє / Трьома розтрубами фанфар – / Шевченко, Утгмен, Верхарн» [338, с.443]; другий епіграф – «категоричний імператив» П. Тичини: «О земле, велетнів роди! [338, с.449], – маємо в поезії «**Урожай**».

Останній епіграф із циклу П. Тичини «В космічному оркестрі» виявлений у поемі **І. Багрянного** «**Ave Maria**» (1927) – книжці, що започаткувала вітчизняний самвидав. Невдовзі після публікації цей скандальний твір був заборонений цензурою й вилучений із книготоргівлі; Б. Коваленко безпеліційно звинуватив автора в «порнографічному натуралізмі» з «густою домішкою слинявого сентименталізму». І. Багрянний свідомо епатував публіку різочим контрастом заголовка («**Ave Maria**» – початкові слова католицької

молитви на честь Богородиці) й фабули, в основу якої покладено історію проститутки.

Пролог до поеми відкривається словами П. Тичини: «І вся людськість хіба не єсть / інфузорії / (пожирай, пожирай себе в / краплі води)?» [20]. У прототексті космос – величний і неосяжний, «вічно юний, первісний і дикий»; супроти нього «сонць системи» – як бризки, земля – як крапка, а людина (немічна, квола) – усього лиш інфузорія. Порівнюючи цей цикл із поезіями збірки «Соняшні кларнети», В. Стус констатує: «У космічному безмежжі зникає остаточно людська індивідуальність, бо збагнугий по-новому смисл людського існування – бути часткою. Уже не цілим, як було раніше, в часи “Соняшних кларнетів”, а – часткою (“один впаде – другий іскриться”). У світі “Соняшних кларнетів” людину було возвеличено в космічному масштабі, там існувала гармонія людини і всесвіту. Тепер космос у Тичини знелюднюється, а сама людина, цей “макрокосм” соняшнокларнетівського періоду, перетворюється на інфузорію, життєве призначення якої – свято дотримуватись своєї орбіти і великого закону» [544, с.46]. Такою рабою обставин, «інфузорією» в безмежжі байдужого холодного космосу є й головна героїня поеми «Ave Maria» – звичайна селянська дівчина, яка після звільнення з фабрики, аби врятувати від голоду маленького сина, стала повією. І. Багрянному чужі космізм, гіперболізація образів, у вступі він декларує прагнення розповісти про долю маленької людини – не менш трагічну, аніж повчальну. Отже, у поемі І. Багряного епіграф акцентує філософський підтекст, пов’язаний із пошуками відповіді на питання про причини життєвої поразки героїні.

До циклу «Дні» («Я знаю: Перекують на рала мечі», «Знаю, сіренький я весь такий», «Я – як і всі. І штани з полотна...», «Торгуємо усім, чим тільки можна») **Є. Плужник** обрав за епіграф рядки з першої поезії циклу «Скорбна мати»: «Як страшно!.. Людське серце / До краю обідніло» [404, с.1]. Ця цитата лаконічно й водночас дуже точно характеризує стан суспільства в часи Української національної революції й громадянської війни. Спільними для обох творів є: застосування концептів «поле», «жито» («пшениця»), «біль», «серце», а також біблійної символіки (у прототексті – ходіння Богородиці по муках, розп’яття Христа, у метатексті – Воскресіння). Поезії Є. Плужника написані через 6 років після прототексту, за цей час суспільна ситуація змінилася, тож ліричний герой налаштований оптимістичніше: хоч нині «людське серце до краю обідніло», але прийде час – «хтось розгорне нову добу», мертва земля воскресне: «Я знаю: / Перекують на рала мечі, – / І буде родюча земля. / Не ця. (...) Я знаю! / – І буде так, – / Пшеницями зійде кров, / І пізнають, яка на смак / Любов. / Вірю» [404, с.1].

Епіграфом до поезії **П. Филиповича** «**Коли летять, як сиві зграї...**» також стали вказані рядки П. Тичини. Але в цьому випадку мотто виявляється глибшим, інформативнішим, сугестивнішим, аніж текст, який воно випереджає. У П. Тичини зацитовані рядки характеризують апокаліптичний стан суспільства, котре в часи революції й громадянської війни захлинається в крові; звернення до образу Богоматері надає його творові особливої урочистості. Перші дві строфи в поезії П. Филиповича перегукуються з рядками П. Тичини:

Коли летять, як сиві зграї,  
Такі *скупі і сірі* дні,  
Коли сама земля *вмирає*,  
І в небі не горять *огні*, —  
Коли *кругом старці й каліки*,  
І *обідніло серце* *вкрай*,  
Забудь і ти, забудь *навіки*  
Мій *біль і горе, і одчай* [601, с.46].

Але далі з'ясовується, що переживання ліричного героя пов'язані не з трагізмом війни чи суспільними катаклізмами (як у П. Тичини), а з драматичними перипетіями особистого життя. Йому завдає болю думка, що «любов і пристрасть, і хвали / Лиш тягарем чужої мрії / Для тебе, ніжної, були» [601, с.46].

Важливим прецедентним текстом в українському письменстві 1920-х років була поезія П. Тичини «Три сини». Перші чотири рядки цього твору **М. Хвильовий** узяв за епіграф до новели «**Мати**»: «Приїхали до матері та три сини: / Три сини вояки, да не 'днакі, / Що 'дин за бідних, / Другий за багатих...» У його творі фігурують, щоправда, два брати (а не три, як у прототексті), утім прозаїк вчасно обірвав цитату, обмежившись вказівкою на відмінність їхніх політичних уподобань. Доречність застосування епіграфа з твору Тичини безсумнівна. По-перше, мотто окреслює специфіку художнього конфлікту (між двома братами, які є симпатиками різних політичних сил); по-друге, визначає часові параметри твору – період громадянської війни. Порівняно з прототекстом, М. Хвильовий чіткіше мотивує причини ворожнечі братів, а головне – змінює розв'язку: у поезії Тичини два брати вбивають третього, а потім вступають у двобій між собою; у новелі «Мати» Андрій, прагнучи вбити Остапа, страчує матір. Письменник максимально увиразнює проблему ідейного фанатизму, що приводить до духовного звиродніння особистості й руйнування родини, яка завжди була міцним підмурівком українського світу.

Ці ж рядки з поезії П. Тичини «Три сини» фігурують в епіграфі до повісті **В. Чаплі «Братов'я»** [631, с.7]. Найперше, упадає у вічі перегук заголовка й епіграфа («Братов'я» – «Приїхало до матері та три сини, / Три сини вояки, да не д'накі»). Зважаючи на семантику надтекстової цитати, можна припустити, що описані в повісті події розгортаються на тлі революції / громадянської війни, що художній конфлікт пов'язаний із гострим політичним протистоянням, а центральною проблемою є братовбивство. Але ці читацькі очікування виявляються хибними. Як і в прототексті, у центрі персонажної системи В. Чаплі стоять три зведені брати – Іван, Ілько й Петро (останній є епізодичним персонажем). Під час громадянської війни між Іваном та Ільком справді були ідейні суперечки (перший активно підтримував більшовиків, другий боровся за Україну), але до збройного протистояння тоді не дійшло, а нині – й поготів (романне сьогодніня – середина 1920-х років).

Брати працюють на одному заводі й хоча вони справді «не д'накі», жодних принципових суперечностей між ними немає, обоє однаково потерпають від проблем в особистому житті (фабульні лінії Івана – Насті, Ілька – Наталки). З огляду на сказане, доречність застосування епіграфа виглядає проблематично (у творі відсутні мотиви, що є інваріантним проблемно-мотивним ядром поезії П. Тичини). У цій ситуації епіграф варто розуміти буквально – як авторську підказку читачеві, що у повісті йдеться про братів із неоднаковими долями. Додатково епіграф відіграє роль «талісмана»: апеляція до авторитетного слова відомого поета має надати творові автора-початківця більшої вагомості.

Разом із вказаними в українській епіграфістиці 1920-х фігурують й інші надтекстові цитати з творів П. Тичини. Так, **М. Сайко** у поезії «**Літосінь**», декларуючи прагнення бути таким же молодим та енергійним, як його епоха, покликається на рядки з поезії П. Тичини «Закучерявилися хмари»: «Я хочу бути вічно-юним, незломно-молодим» [459, с.6]. У поезії **В. Руніна**, як і в прототексті П. Тичини («Вітер з України»), вітер є символом руху, змін, оновлення. Саме цього прагне ліричний герой, який розгубився і втратив життєві орієнтири. Рядки П. Тичини фігурують у вірші В. Руніна тричі – в епіграфі, на початку й наприкінці, витворюючи ефект кільця, що увиразнює провідний мотив [451, с.7]. **Ф. Малицький** у поезії «**Десята скиба**» апелює до циклу «Живем комуною», зокрема до рядків «Ми робим те, що робим / І світ новий він буде наш» [321, с.46-47]. Ця строфа, що рефреном повторюється в кількох поезіях циклу, символізує неспинний рух до мети – задекларованої більшовиками побудови нового світу. В епіграф до повісті «**Романтичні зустрічі**» **Л. Первомайський** вносить хрестоматійні рядки «За всіх скажу...» [395, с.67]. Серед персонажів

твору – чимало фігурантів літературних 1920-х. Це й колеги по літературному цеху (О. Досвітній, Є. Плужник, В. Поліщук, О. Слісаренко, М. Хвилювий, А. Шмигельський, Є. Маланюк та ін.), і критики (зокрема О. Полторацький, від нападок якого чи не найбільше потерпав головний герой, фактично – сам Л. Первомайський).

Епіграф із твору П. Тичини варто сприймати буквально – як декларацію намірів прозаїка сказати «про всіх» (із ким головному героєві доводилося стикатися, спілкуватися, сперечатися) і «про все» (в абсурдистськи забарвленій сцені суперечки примусів угадується відгомін літературної дискусії 1925-1928 років). У рядках П. Тичини: «А справжня муза неомузена, / Десь там на фронті, в ніч суху, / Лежить запльована, залузана / На українському шляху» (із поезії «Один в любов...»), – **В. Сосюра** побачив лаконічну характеристику того покоління письменників, до якого належав і він, і його товариші, котрі брали участь у громадянській війні, а в мирний час стали творцями пролетарського письменства. Така мотивація зумовила вибір епіграфа до автобіографічного нарису «**3 минулого**» [353, с.146].

У 1928 р. в журналі «Плуг» була опублікована повість **Н. Романович-Ткаченко** «**Зінькова зірка**», цікава тим, що авторка до обох розділів дібрала епіграфи з поезії П. Тичини (у метатексті вона анонсована як «Шалаш», але згодом поет змінив назву на «Курінь»). Прототекст, написаний в Алуці 1926 р., увійшов до «Кримського циклу». Як підкреслює В. Стус, у цьому творі «поет звертає свій зір до малого, незначущого світу (...) Думаю, що в Тичині намічався новий етап – поглибленої, схожої до сучасного живопису, пейзажності, етап розкошування власного ества хай і на обмеженій території існування: щось схоже до герметизованої “екологічної ніші” прекрасного Володимира Свідзінського, але це мала бути окрема, виразно тичинівська “ніша”» [544, с.80]. Обидва епіграфи дистанційовані від прототексту й потребують урахування в процесі інтерпретації лише буквального їх сенсу. Скажімо, перше мотто: «Ходить ніч по саду / Місячними кроками / Зоряними криками / Просіває пільму»[447, с.3], – можна сприймати як тичинівську цитату, що задає певне (необхідне авторці) емоційне тло, пов'язане з мотивом дачного відпочинку, на цьому тлі розгортається історія знайомства й дружби двох хлопчиків – Зінька та Юрка. Друга надтекстова цитата: «О, моє хороше, / Мурза на носу.../ Може, борщ ти любиш, / Зараз принесу» [447, с.16], – виглядає як сентиментальна репліка до Зінька, який тужить за товаришем і мріє потрапити до міста (у прототексті вона стосується цикади й павучка, які не давали ліричному героєві заснути).

Здебільшого письменники апелюють до творів П. Тичини як до авторитетного прототексту (взаємозв'язки епіграф – текст будуються за принципом

«в унісон» або ж як розгортання заявленого в епіграфі мотиву). Натомість **Гро Вакар**, обравши за епіграф рядки з поезії «**Весна (з Баратинського)**» («Яка блакить, / Який кругом простор, / Садками / ходить брунькоцвіт, / а в небі – златозор»), у вірші «**Футуристи на село. На штурм селянських закутків**» [69, с.13] намагається дискутувати з класиком. Юнацький максималізм і фанатизм не раз приводять поета-початківця до порушення етичних норм, спроб принизити опонента. «Селянські замальовки» П. Тичини стали для Гро Вакара потужним подразником. На відміну від опонента, він проголошує себе співцем «радгоспів, колгоспів, комун, артілей». Поезія футуриста структурується на протиставленні: ВОНИ (Тичина і його послідовники, які милуються селом, красою природи) – МИ (молоді пролетарські поети, яких не цікавлять «блакить, свіжий дух і садки розцвілі»). Апофеозом футуристичних вправ Гро Вакара став прогноз про цілковите зникнення села. Функціонально епіграф в аналізованій поезії пов'язаний із необхідністю зацитувати рядки опонента, які автор має намір оскаржити.

Разом з інтертекстуальними заголовками й епіграфами в українському письменстві 1920-х років зафіксовано **10 присвят** П. Тичині. Свої твори геніальному поетові презентували М. Доленго, М. Драй-Хмара, В. Еллан, Май-Дніпрович, В. Мисик, М. Рильський, В. Свідзінський, М. Філянський, М. Хвильовий. Мотивація такої дедикаційної активності була різною: від визнання поетичного таланту П. Тичини, висловлювання поваги до пошуку протекції. Для зручності об'єднаємо ці твори в три групи. До першої віднесені поезії, у яких *присвята є свідченням дружніх взаємин митців, своєрідного творчого діалогу: «Людськість» М. Рильського, «П. Тичині» В. Свідзінського, «П. Тичині» М. Доленга, «Баба» В. Мисика*. Цікаво, що дві з чотирьох присвятих поезій є зразками пейзажної лірики. Завдяки «Соняшним кларнетам» П. Тичина здобув репутацію поета, який тонко відчуває природу й майстерно відображає її красу у власних творах. З огляду на це, В. Свідзінський також презентував йому власну пейзажну замальовку: «Як білий привид, знялися гори, / І повно блиску в небесній сині. / І кипариси немов прозорі, / І кипариси сіяють нині» [646, с.77] (відчутні перегуки з творами П. Тичини «З кримського циклу»). Маркерами протексту стали дзвіночки (асоціативний ряд – «Хор Лісових дзвіночків») й золота тінь (як алюзія на поему «Золотий гомін»). Данину майстерності Тичині-пейзажисту віддає й М. Доленго в поезії, написаній під очевидним впливом класика: «На піску розлито озеро. / Зупинився при березі бір і став осторонь. / Виріс веріс бузковий, / а в озері вереск рожевий / і скільки там люблених та лебединих. / Пішов по гилках поговір – зарозумілий. / Наїжилось сонце крізь сосни зарошені» [153, с.32].

У другій групі об'єднані твори з присвятами, що засвідчують *пієтет до поетичного хисту П. Тичини*. Для прикладу, у вірші «**Поєтові**» **М. Драй-Хмара** не лише захоплюється майстерністю письменника, а й фіксує характерні прикмети його ідіостилю: активне оригінальне словотворення, сугестивну наснаженість («В ній горить не миру, не жрецтва, / а буяння і гніву знак»), гуманістичний пафос, інтернаціоналізм («І обняти в ній кожного радий, / будь то турок, вірмен чи лях» [161, с.66]). Завдяки концепту «Україна – нова, майбутня Еллада» вибудовується своєрідний асоціативний «місток» між неокласиками (для яких він є органічним) і П. Тичиною, котрий застосовує його зрідка (наприклад, у циклі «Вулиця Кузнечна»: «Немов в Елладі! Вітер з моря / вітрилить пазуху... Краса!» [558, с.213]).

Поетичний цикл **М. Філянського «Образи»** в журнальному варіанті («Червоний шлях». 1926. № 3) також мав присвяту П. Тичині; формально дедикація приєднана до першої поезії, у якій висловлений провідний мотив – уславлення тих, у кого на чолі «ми ставим тавро – “геній”» [604, с.24]. Ключовими посталями циклу є Ніколо Паганіні («Геній звуків»), Григорій Сковорода («Геній рівноваги»), Лютер Бербанк («Геній волі») та Антоніо Страдіварі («Геній досягнення»). Безпосередньо ім'я поета ніде (окрім присвяти) не згадується, утім і цього достатньо, аби збагнути, що М. Філянський, безумовно, зараховує до цієї когорти світочів і Павла Тичину як генія поезії.

На окрему увагу заслуговує присвячена П. Тичині **«Поема завтрього» Май-Дніпровича**, ключовим прототекстом якої є поетичний цикл «В космічному оркестрі». І прецедентний текст, і метатекст складаються з 10 поезій (щоправда, у «Поємі завтрього» вони поділені на три цикли – «Учора», «Сьогодні», «Завтра»; крім цього, у 1-й і 3-й частинах – по 3 твори, у 2-й – 4). Прикметно, що Май-Дніпрович назвав ці частини «симфоніями» (очевидна аналогія якщо не безпосередньо з «поємою-симфонією» «Сковорода», то принаймні з музичністю як найвиразнішою прикметою ідіостилю П. Тичини). Провідним мотивом першої «симфонії» є заклик: «Ідїть, виривайтесь на простір, на вітер, / на радості шерех! / Де сонячні стріли, де далі надїйні, / де втіхи завїйні! / Де люди великі, могутні і сильні / у творчості вільній!» [318, с.6]. Композиційною особливістю прототексту є застосування різнотипних повторів, цей прийом дублює і Май-Дніпрович. Так, у першій поезії тричі безсистемно повторюється рядок «Прекрасне життя для воскресших!»; у другій наскрізними є анафори й тавтології («*Чи можна схвати живе почування живої істоти? / Чи можна мовчати, як день засвітився / і серце засотив? / Чи можна не жити, як хочеться жити – / і жити і квітнуть?*») [318, с.5]. Концепт «вітер», зафіксований у другій поезії й подубльований на початку третьої («Звивайтесь вітри буровї – / несїть

мені радість ясну!»), вочевидь, переадресовує до збірки «Вітер з України»; а в рядках: «*Підняв ти, чорноземе, вії, / підвівся, прокинувся зі сну*», – чітко відлунюють образи поезії «І Белий, і Блок...» У фіналі третьої поезії повторюється лейтмотивне «Прекрасне життя для воскресших!».

У першій поезії з другої «симфонії» переплелися мотиви двох творів – «За всіх скажу» й циклу «В космічному оркестрі» («Не кидай мене в роздо-ріжжю, / народе мій, велетню мій!» як алюзія на рядки П. Тичини «О земле, велетнів роди»); у другій привертають увагу не лише лексичні запозичення («Я буду вічно юним і бурхливим» [318, с.7] – «Я хочу бути вічно-юним, незломно-молодим!» [558, с.38]), а й структурні (кільцева композиція). У коротенькому третьому вірші: «Я – єсьм. Ріжнومانітний. / Великогамний, пов-ний. / Я єсьм пророк новітній, / Залізно-мовний!» [318, с.7], – зашифровані одразу три «коди»: старослов'янізм «*єсьм*» – у П. Тичини «Дух, що пройняв *еси* все, / Хто ти *єсть*»; концепт «пророк», який фігурує, скажімо, у заголовку поезії «Плюсклим пророкам» і хрестоматійному «За всіх скажу»; неологізми «великогамний», «залізно-мовний», змодельовані із застосуванням питомої для П. Тичини дериваційної моделі); зрештою, й сама тональність зацито-ваного уступу властиво тичининська. Четверта поезія репрезентує поетичне «Вірую» Май-Дніпровича, у якому також виразно відлунюють тичининські нотки, щоправда, у прототексті вони звучать органічно, а в метатексті – над-міру претензійно: «Мій дух є нерозривне ціле, / що також нерозривне є / з моїм залежним від природи тілом – / це перше “вірую” моє. / *Життя* і дух, *життя* і рух, / *життя* і сила і природа, / *життя* вселюдське. Ось мій круг» [318, с.7] (тут і далі впадають в око нав'язливі тавтології).

У третій «симфонії» також зафіксована низка «кодів» П. Тичини: «но-вий прекрасний світ, / нова і вільна радісна людина» (алюзія на лібрето «Перший будинок нового світу»); у першій поезії третього розділу упізна-ються відгомони інвектив «Плюсклим пророкам», «Відповідь землякам»; ключовий для П. Тичини концепт «самота» (як принцип життя й творчої самореалізації) корелює з рядками Май-Дніпровича: «Самота! – / ось фор-мула творчої праці. / Самота – / ось доля майбутня людини. / Самота – зна-чить воля, / неокраїні крила творців, / будівничих майбутнього» [318, с.9]). У рядках із «Поєми завтрього»: «Нікчемна крапка серед мільонів / на себе схожих...», – очевидним є відлуння образів П. Тичини: «І вся людськість хіба не єсть інфузорії...» Нарешті фінальні рядки поеми Май-Дніпровича: «Іде мажорний ясний день / у дзвоні срібному пісень, / у льоті сяючих на-дій, / у шумі радісних подій, / у бурі красно-молодій! / День!» [318, с.9], – також виразно корелюють із стилістикою й поетичним синтаксисом П. Ти-чини. У цій поемі можна відшукати й інші «коди» П. Тичини (та й не лише



його), але й вказаних вистачає, аби аргументовано говорити про сліди учнівства молодого поета в П. Тичини, спроби наслідувати його стилістику, образну систему, композиційні прийоми тощо.

У третій групі зібрані присвяти у *творах, що позиціонуються як дискусія або переписування прототексту*. Так, **М. Хвильовий** присвятив П. Тичині два твори – новелу «**Лілюлі**» й поезію з дедикаційним заголовком «**Павлові Тичині**». З погляду інтертекстуальності особливий інтерес викликає другий твір, адресатом присвяти в якому є П. Тичина – автор тетраптиха «Псалом залізу». Метатекст М. Хвильового прочитується як варіація на мотив прототексту – поезії першої; письменник зберігає найважливіші образи: «мідь, бетони і чугуни», ранок, країна, шаблі, квітки, грім, новий, залізо; але його «ідейна» настанова протилежна, порівняймо: у Тичини «*Ненавидим прокляту мідь, / бетони і чугуни!*» – у М. Хвильового «*Кохаємо залізо й мідь, / Бетони і чугуни*» [619, с.68]. Контрастно змодельовані й фінальні рядки метатексту: у П. Тичини «*і з криком в небо устає / новий псалом залізу*» [558, с.112] (варіанти: у П поезії циклу – «*мовчки*», III – «*з прокляттям*», IV – «*червоно*», кольоросимволіка прозора, усі варіанти пройняті відчуттям тривоги, драматизму суспільних потрясінь), натомість у М. Хвильового: «*І панцир радості кує / Новий коваль залізу*» (як свідчення вітаїстичного світобачення, соціалістичної «віри» опонента). Протилежність ідейних параметрів прототексту й метатексту помітна і в тому, що П. Тичина нагромаджує концепти, пов'язані із семантикою стихійності, кровопролиття, варварства («татари, турки, гунни», «виходим вранці як з печер»), натомість М. Хвильовий демонструє дуалізм у сприйманні образів.

З огляду на це, виникає враження, що Хвильовий-романтик навмисне переписує прототекст, пристосовуючи його до іншого світобачення, іншої моделі сприймання сучасності. Якщо в П. Тичини воно насторожено-вичікувальне, фаталістичне (як слушно нотує В. Стус, «поет приймає нову добу, нові зміни – так, як приймають світ: у людини суцїої тут вибору немає. Але схвалення цього світу ще нема» [544, с.40]); то М. Хвильовий сприйняв революцію з ентузіазмом, перетворив її на ідейний фетиш, тому своїм метатекстом він не лише дискутує з опонентом, а й позиціонує себе як ментор, покликаний продемонструвати інший погляд на реальність, де кровопролиття й жорстокість є неминучими кроками на шляху до омріяної загірної комуні. З огляду на це, змінюється семантика ключових образів: «*залізо*», «*мідь*» і «*чугуни*» в концепції М. Хвильового асоціюються не лише зі зброєю, а й із «співними струнами» (натяк на музичну стихію «Соняшних кларнетів»); *ранок* (у П. Тичини: «виходим вранці як з печер») сприймається як символ нового життя, нових надій («*нареши* ранок

забуває»); у другому рядку другої строфи замість констатації «курить по всій країні» (асоціативний ряд: розруха після революції-пожежі) з'являються «зорі» (червона зірка як символ революції). У третій строфі метатексту зринає мотив жертвовності: «На революції конях / Сконаєм у борінні» (цілковито чужий, неприйнятний для сонячно-кларнетного, вразливого П. Тичини й усіх, хто чекав революцію як наречену, але: «Одчинились двері – / Горобина ніч! / Одчинились двері – / Всі шляхи в крові! / Незриданними сльозами / Тьмами / Дощ...» [558, с.69]). Цикл «Псалом залізу» (зі збірки «Плуг») датований 1920 р., аналізована поезія М. Хвильового увійшла до книжки «Досвітні симфонії», що побачила світ 1922 р. Часова відстань незначна, тому можна припустити, що поезія «П. Тичини» позиціонувалася в параметрах дискусії з автором прототексту.

Кількість **цитат** із творів П. Тичини в інтертекстуальному просторі українського письменства 1920-х років незначна (лише 5 інтертекстем). Дві цитати вибрані з циклу «Псалом залізу». Так, **І. Кириленко** в повісті «**Кучеряві дні**» інкрустує фрагмент прототексту в міркування персонажа про післяреволюційну розруху й занепад промисловості: «Тоді моторошно було йти повз фабрику чи завод... Наче домовина якась велика, чорна, обшарпана. Так що там казати... Пригадай у Тичини: “*Стоїть завод, не їсть, не п’є, / Аж цвіллю взявся знизу. / З прокляттям в небо устає / Новий псалом залізу...*” – Правдиві, прекрасні слова... Іменно “з прокляттям”. І після того за якісь п’ять років така метаморфоза. І все це нашими цупкими руками. От в чому, брате, романтика...» [224, с.65].

Інший фрагмент прототексту обрав для цитування **Остап Вишня** в усмішці «**На руднях**»: «З якою любов’ю бувші забойщики, висунуті на культроботу (в культкоми, зав. книгозбірнями), працюють біля книжки, біля клубу, біля театру... П.Г. Тичина, напевно, про криворізьких робітників писав свій “Псалом залізу”, бачивши, як ідуть вони до культури. *Ідуть, ідуть робітники / веселою ходою. / Над ними стрічки і квітки, / немов над молододою.* Там, на криворізьких руднях, червоно гримить з робітничих уст новий псалом залізу і культури» [77, с.211]. В усмішці «**Подорожні враження**» гуморист звернувся до тичинівської цитати, яка підкреслює красу природи: «А за вікном жита красувалися, пшениці наливалися, голубіло волошками в житах, зозулило лагідно по лісах... А за вікном сріблом у сояшних батогах жайворонило... А за вікном: *...немає меж... і де кінці, / Що ставили б сонцям семестри / У голубому молоці?* Так то ж за вікном!» [76, с.90-91]. У цьому фрагменті зацитовані рядки з циклу «В космічному оркестрі»; відтінок тичинівського космізму падає й на усмішку Остапа Вишні, надаючи описаним картинам природи універсального, понадчасового звучання. Як і

в П. Тичини, пейзаж Остапа Вишні живий, «лагідний», різнобарвний, насичений звуками й запахами. Чутливість гумориста до природної краси – того ж гатунку, що й тичинівська.

**Л. Первомайський** у «**Романтичних зустрічах**» цитує рядки з IV-ї поезії циклу «Пастелі» («*Укрийте мене, укрийте*»), аби з гумором підкреслити настрій персонажа, котрий втікає від переслідувачів-критиків (алегорично представлених в образах примуса й інших хатніх речей). **А. Г. Брасюк** у романі «**Донна Анна**» змушує героїню співати пісню на слова П. Тичини: «*На стрімчастих скелях, / Де орли та хмари, / Ген-там / Розцвітають грози...*» [63, с.242]. У цьому уступі зацитовані 1-2 і 5-7 рядки прототексту. Змучена ревностями й підозрами, героїня відпружується душею в лісі, прагне, аби почалася гроза, яка змиє біль із душі: «Блискучими очима Ганна вітала грізну стихію. Тільки грім і злива розбудять землю, змиють її від бруду. Вже коли шумом шарахнулись дерева, Ганна увійшла в ліс і за кілька літ уперше заспівала молодю на всі груди» [63, с.242]. Розбурхана стихія підкреслює душевний стан головної героїні, тож інтертекстуальне вкраплення виглядає в цьому фрагменті досить органічно. Утім, не варто обмежувати його функції лише психологічним нюансуванням. У наступному епізоді донька знайомить Ганну з Володимиром – чоловіком, який згодом зруйнує їхню родину. Якщо брати до уваги не лише безпосередньо зацитований фрагмент, а увесь тичинівський прототекст цілісно, то він набуває функції антиципації. У прототексті далі згадані «краплі крові», «ніч», «плач», «смерть шумить косою!», що сприймається як натяк-попередження про грядущі трагічні події (вбивство Ніка, невдалу спробу самогубства Ганни).

Усі тичинівські **алюзії** для зручності аналізу поділені на групи. *Перша*: у текстах згаданий антропонім письменника. Найчастіше П. Тичина постає в таких творах як класик, активний учасник літературного життя («М. Зерову» М. Рильського, «Галілей» Є. Плужника, «Весна» М. Семенка, «Доктор Серафікус» В. Домонтовича тощо), емоційний діапазон таких алюзій коливається від піетету до гумору й іронії («Комуна» М. Йогансена, «Порядок мій денний» В. Поліщука). У комедії **М. Куліша** «**Мина Мазайло**» збірки Хвильового й Тичини в домашній бібліотечці Мокія сприймаються як маркер його модерної національної ідентичності – на контрасті, з одного боку, з Миною, Риною, Линою, тіткою Мотею з Курська (позиція національного нігілізму, ренегатства), з другого – із дядьком Тарасом із Києва (архаїчна модель української ідентичності). Із часом ім'я П. Тичини починає сприйматися як синонім до концепту «популярний народний поет». Так, у романі «**Бур'ян**» **А. Головка** згадує історію про те, як герої готували

стінгазету, на шпальтах якої разом із поточними новинами уміщували й вірші («свої Сосюри та *Тичини* теж були в Обухівці» [110, с.208]). Цей прийом застосовує й Остап Вишня в усмішці «Ось воно – село оте!»: розмірковуючи про потребу розвивати шкільну мережу в селах, гуморист зауважує, що лише в цьому випадку сільські дітлахи зможуть реалізувати свої таланти й «тоді з отого беззубого, що без штанів з двору вискочило, напевне Валер'ян Поліщук вийде. А з того, що на колодах рукою підборіддя підперло та на сонце дивиться, – *Павло Тичина* буде» [76, с.96]. У повісті **О. Копиленка** «**Ессе homo**» згадка про П. Тичину й М. Хвильового зринає у зв'язку з небажанням зрусифікованих сучасників читати українських авторів: «Так говорила Віра, а я слухав і мовчав. І любить вона мистецтво “настояще”, а не якісь тенденційні сурогати. Чита тільки старих класиків та закордонних письменників, а укоханий її поет – все таки Надсон. Хвильового ж і *Тичину* взяла у мене читати (а може й не читала) тільки тоді, коли я запевнив її, що Хвильовий американець, а *Тичина* поляк і твори їхні – переклади на нашу мову» [250, с.61]. У сонеті «**Київ – традиція**» **М. Зеров**, змальовуючи красу, історико-політичні й культурні надбання Києва, згадує й П. Тичину, який тут мешкав, видавав свої перші поетичні збірки: «І в наші дні зберіг ти чар-отруту: / В тобі розбили табір аспанфути – / Кують, і мелють, і дивують світ. / Тут і *Тичина*, голосний і юний, / Животворив душею давній міг / І “*Плуга*” вів у сонячні комуни» [189, с.28]. Згадка про поета інспірована не лише визнанням того, що він був незмінним найяскравішим репрезентантом літературного життя культурної столиці, а й тим, що він любив Київ і у своїй поемі-симфонії «Сковорода» створив прекрасні міські пейзажі.

*Друга група* об'єднала твори, у яких фігурує назва конкретного прототексту. Так, у новелі «**Силуети**» **М. Хвильовий** згадує поему П. Тичини «Золотий гомін»: «Прийшов Дема. І чути було, як ростуть дні, і хотілось слухати вітру ... А вітер на арфі грав, як у книзі “Золотий гомін”» [619, с.198]. До постання цієї алюзії спричинилася слава П. Тичини – майстра поетичного пейзажу, його тонке відчуття природи, уміння змальовувати її у музичному багатоголоссі й розмаїтті барв.

До *третьої групи* віднесені алюзії на питомі образи й мотиви П. Тичини: для прикладу, у «**Повемі про те, як повстав світ і загинув Михайль Семенко**» іронічно обіграний образ із хрестоматійної поезії «Арфами, арфами» («Дід: Невже весна? Красна? Закосичена?») [467, с.180]). Цей прототекст зринає і в романі **К. Гордієнка** «**Славгород**». У рядках із поезії **Л. Чернова** (Малошийченка): «Мені це не вперше в далекому плаванні / Скажені тайфунни трощать пароплав. / *Я – двісті розбитий і двісті розламаний* – / Ще дужчий від гарту вертаю до лав» [645, с.120], – недвозначно відлунюють рядки

з поезії «І Белий, і Блок...» «Код» П. Тичини легко прочитується і в усмішці **Остапа Вишні «Ось воно – село оте!»** (скажімо, у рядках: «Щоправда, хтось у того “трибунала” поміст свиснув і висмикнув одну ногу, але три його нозі з погордою свідчать, що Першого травня на пасічанському майдані “революція йшла”...» [76, с.94]), для зручності розпізнавання «чужого слова» автор застосував інтертекстуальний маркер «лапки». Натяк на інтертекст П. Тичини зафіксований у поезії **М. Хвильового «На мінори розсипалась мряка»**; у рядках: «Це – не Будда, не Магомет, не Конфуцій» [619, с.76-77], – легко розпізнається прецедентна фраза «Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух»; а в поемі **«В електричний вік»** згадка про «скорботную матір» може прочитуватися як натяк на однойменний цикл класика. До «коду» П. Тичини можна віднести й приклади оригінального словотворення (наприклад, «клавіатурге» у М. Хвильового) чи звукопису (як у «Фрагментах» О. Влизька: «І вечір в блисках шестерень / Крізь вікна цеху впав під крантом... / І знову стукають куранти: / *Линь / день... / Линь / день... / Линь / день...*» [86, с.200]); але такі твердження виглядають не зовсім переконливо, адже, як слушно наголошує М. Сулима, подібні художні засоби й прийоми активно застосовували й інші українські поети-модерністи, зокрема Г. Чупринка, М. Вороний, на чіїх творах формувалася оригінальна версія українського символізму – кларнетизм П. Тичини [див. докл.: 546].

Ще одна характерна прикмета в рецепції творчості П. Тичини сучасниками – широкий пласт **гіперінтертекстуальних феноменів**, що репрезентують різні стратегії опрацювання прототекстів П. Тичини. Твори письменника неодноразово ставали об'єктом наслідування, стилізації, пародіювання й травестування. Як слушно констатує Я. Цимбал, «з жодного українського письменника народ так не насміхався, як з Павла Тичини. Ніхто не породив стільки народних пародій на свої твори, і вже точно жоден поет не став фольклорним героєм» [626, с.180]. За спостереженням дослідниці, «найчастіше пародисти обирали своєю жертвою вірш “На майдані” (1918) зі збірки “Плуг” (1920), написаний у дусі народної пісні» [626, с.181]; така популярність, на думку Я. Цимбал, «пояснюється просто: його народно-пісенний стиль, склад, образність просто ідеально надавалися для наслідування, не вимагаючи ні великого таланту, ні навіть звичайної поетичної вправності» [626, с.183].

Першою в переліку варіацій на тему хрестоматійного вірша стоїть поезія **Теодора Орісіо «На майдані (Павло Тичина)»** [378, с.96]. Інтертекстуальна природа цього твору потребує чіткішої конкретизації. З волі автора поезія «На майдані» була надрукована в часописі «Молодняк» у розділі «Пародії» (разом із метатекстами за мотивами творів В. Самійленка,

О. Олеся й В. Сосюри, причетність цих творів до жанру пародії не викликає сумнівів). Свій твір Федір Кравченко підписав псевдонімом, який застосовував лише до гумористично-сатиричних літературних гатунків. Але чи достатньо цього, аби назвати «На майдані» пародією? На думку А. Ганжі, цей текст варто сприймати як «стилізацію на антиклерикальну тему під форму тичининського вірша» [95, с.71]. Я. Цимбал більш точна у визначенні його художньої специфіки; дослідниця підкреслює, що Т. Орисіо «скористався віршем Тичини для розробки актуальної атеїстичної теми. По суті, це й не пародія, а просто форма тичининського вірша, наповнена іншим змістом, адже ні комічного, ні тим паче сатиричного наслідування оригіналу тут немає» [626, с.182].

Точніше інтертекстуальну природу цього твору можна схарактеризувати за допомогою поняття «транспозиція», адже «скриптор» (термін Р. Барта) не імітує прототекст (тому немає підстав говорити про стилізацію), а трансформує (пере-писує) його, не вдаючись ні до гри, ні до висміювання (принаймні так це виглядає для сучасного дослідника). Ключовим інтертекстуальним прийомом є заміна окремих смислових блоків прототексту. Структурно найближчою до твору П. Тичини є перша строфа, у якій 1 і 2 рядки залишені без змін; у третьому замість «чабана» вставлений прислівник «тепер»; найбільших семантичних трансформацій зазнав четвертий рядок: у прототексті концепт «революція» застосований у прямому значенні, а от у метатексті він набуває додаткових конотацій (у Теодора Орисіо йдеться про селянський мітинг, на якому вирішено перетворити церкву на клуб). Із огляду на нову семантичну модель переструктуровано й наступні дві строфи прототексту. Скажімо, у другій зберігаються лише два ключові мотиви прототексту: прощання (із служителями культу) й «прапори» (як символ «революції», нового життя: «Повиносили ікони – / В церкву прапори несуть...»).

У третій строфі 1, 7 і 8 віршорядки залишені без змін, у другому «матері» замінені на «знахурів». «Революційна» замальовка П. Тичини звершується тим, що загін повстанців вирушив у путь, а мітингарі розійшлися по домівках: «На майдані пил спадає. / Замовкає річ... / Вечір. / Ніч». Такий фінал не міг задовольнити Теодора Орисіо; у його творі все лише починається, навіть ніч не зупиняє тих, кого згуртувала на майдані «комсомольська річ». Якщо прототекст П. Тичини максимально абстрактний: застосовуючи поняття «отаман», «воля», «прапори», поет ніде не уточнює ні колір прапорів, ні те, про яку революцію йдеться («Жовтневий переворот» чи українську національну революцію 1917-1918 років); то в метатексті чітко розставлені ідеологічні акценти: «сельбуд» і комсомольці є символами радянського політичного дискурсу. Нині твір Теодора Орисіо сприймається

як транспозиція, але історична інтерпретація могла бути інакшою (можливо, у рецепції українських читачів ХХІ століття втрачено відчуття гри з прототекстом, авторської іронії). Можна припустити, що «скриптор» через переписування прототексту намагався продемонструвати не лише його формальну простоту, а й семантичну «порожнечу», яку за потреби можна заповнити іншим змістом.

У контексті досліджуваної проблеми особливий інтерес викликає пародія **В. Ярошенка** на цикл П. Тичини «**Пастелі**». Заголовок прототексту запозичений зі сфери візуальних мистецтв, де пастель трактується як особлива техніка живопису й графіки, яка відзначається свіжістю тону, вишуканістю, чистотою кольорів, багатством фактури. Застосовуючи пастельну техніку в поезії, П. Тичина творить легкі, мінливі, незвичні картини, які за необережного поводження можуть обсіпатися, збліднути, втратити свою мистецьку привабливість. У прототексті чотири поезії, об'єднані в цикл, – це чотири пори дня (ранок, день, вечір, ніч) й чотири етапи людського життя (дитинство, молодість, зрілість, старість). Така концептуальність у метатексті втрачається; цикл розпадається на чотири пародії, кожна з яких є самостійним твором, що зберігає зв'язок із прототекстом. Спробуємо встановити, які гіперінтертекстуальні прийоми й засоби застосовує В. Ярошенко в роботі з прототекстом.

Як майстер словесного живопису й звукопису, П. Тичина для кожної «пастелі» знаходить свою тональність і свій «сюжет». У першій поезії ранок – це й початок доби, і ранок життя; візуально вона нагадує зворушливу ілюстрацію в дитячій книжці: «Пробіг зайчик. / Дивиться – світанок! / Сидить, грається, / Ромашкам очі розтулює...» [558, с.61]), – а тому й прототекст (принаймні на перший погляд) може здаватися примітивною дитячою поезією. Утім, зовнішня простота (примітивність, дитинність, наївність) є оманливою. Мав рацію В. Юринець, коли зауважував, що ця «наївність – це теж певна культурна позиція, плід упертої праці» [675, с.3]. Рядки П. Тичини – це геніальна у своїй простоті й безпосередності імітація первісно-дитинного цілісного бачення світу. У другій частині прототексту ця імітація змінюється іншою словесною картинкою, у якій повновладно панує метафора: «А на сході небо пахне. / Півні чорний плащ ночі / Вогняними нитками сточують. / – Сонце – Пробіг зайчик».

У метатексті В. Ярошенка ключовими інтертекстуальними прийомами є заміна й травестування. Замість зайчика («код» сентиментальності, дитинності) у метатексті з'являється цуцик. І хоча В. Ярошенко, як і автор «Пастелей», активно застосовує зменшено-пестливу лексику («цуцик», «руденький», «з хвостиком»), сентиментальний флер метатексту руйнується. До цього спричинилися,

по-перше, специфічні художні деталі («сів, чухається», «закислі очі продирає»), по-друге, просторічна лексика. Прототекст навмисно баналізується: там, де в П. Тичини «на сході небо пахне», у В. Ярошенка – «із кухні борщем пахне» [301, с.31]; а сонце наприкінці перетворилося на кістку, яку вхопив цуцик.

Подібна інтертекстуальна стратегія застосовується і в другій пародії В. Ярошенка. Ключовими образами прототексту є «залізний день» і «добре вино». Радісний погідний ранок (дитинство) у другій частині «Пастелей» поступається місцем «залізного дню». Епітет «залізний» у цьому світлому гармонійному світі, де панує любов, втрачає негативні конотації (залізний – жорстокий, залізо – зброя) й набуває значення міці, молодого повносилля. Рядки П. Тичини: «Розцвітайте, луги! – / : я йду – день – / *Пасітесь, отару!* – / : до своєї *любої* – день» [558, с.62], – нагадують стилістику біблійної Писні над піснями. Символіка «доброго вина» у свідомості компетентного реципієнта асоціюється з вином як напоєм богів, еліксиром життя, жертвою, радістю, істиною тощо; у християнстві цей образ пов'язаний із таїнством Євхаристії.

Варіанти прочитання цієї метафоричної картини можуть різнитися, утім, В. Ярошенко не переймався сакральною символікою. За вихідний пункт для своїх гіперінтертекстуальних вправ він обрав дієслово «випив». Метафору «залізного дня» витісняє образ пияка Гната Голоблі (антропоніми в пародії підкреслено «простацькі», що увиразнює схильність скриптора до травестування); а замість вина в метатексті згадується ханжа (напій на основі денатурованого спирту, лаку чи політури). Додаючи до базових понять прототексту власні деталі, поет досягає того, що сакральні нотки прототексту зникають, а читач поволі занурюється в атмосферу суспільного дна: скажімо, заклик «розцвітайте, луги!» перетворюється в метатексті на «розцвітай, мій носе!»; «колотися, серце!» на «ой, товктимуть кулаки». Наслідком «пере-писування» прототексту стає огидна сцена п'яної бійки.

У третій «пастелі» П. Тичина змальовує настання вечора / періоду життєвої зрілості. Півтони, неяскраві барви доповнює ніжна мелодія («коливалось флейтами»). Характеризуючи майстерність Тичини-пейзажиста, С. Сфремов слушно зазначає: «Вся природа в творах Тичини живе, – не тими живе заялуженими образами, які вже відгонять утертим шаблоном і тому втратили свою свіжу образність, блискучість новини, а образами глибоко оригінальними, аж несподіваними часом, як от у циклі “Енгармонійне”, як у більшості прекрасних “Пастелів”, що їх надзвичайна простота дорівнює тільки їхній образності потужній. Як і Уїтман, уміє Тичина всилувати природу, щоб заговорила на нові голоси навіть там, де, здається, неможливо знайти щось нове та саме тим новим і прекрасне» [171, с.619].



В. Ярошенко в третій пародії замість пейзажу знову змальовує приземлену побутову сценку, у якій батько лупцює закоханих; звуки флейти перетворюються на ревище («ще гучало ревами / Там, де милі зійшлись»).

У четвертій пародії відбувається цілковита підміна «кодів» П. Тичини: «Укрийте мене, укрийте: / Я – ніч, стара, / Нездужаю...» перетворюється на «Умийте мене, умийте...» За об'єкт пародіювання В. Ярошенко обирає не лише четверту поезію із циклу «Пастелі», а й одну з характерних прикмет ідіостилю П. Тичини – «дитинність». Характеризуючи ранню лірику поета, С. Єфремов занотував: «Наче дитина безпосередня або безжурне пташеня – грається-пересипається тими згуками поет, до його говорить, озивається ласкавим словом вся природа» [171, с.619]. Намагаючись наблизитися до поетичної манери П. Тичини, репрезентованої, скажімо, у поезії «А я у гай ходила», скриптор імітує дитяче белькотання («Тицинка я, / Невмивана. / Упала в мед, / Вмастила вид. / Помийте “отут”, мамо. / Та хай дульний Михайль<sup>2</sup> мовчить» [301, с.32]), але це може викликати в читачів не розчулення, а роздратування.

Уточнюючи інтертекстуальні характеристики поетичного циклу В. Ярошенка, варто зазначити, що автор вдається не так до пародіювання, як до травестування прототексту: навмисне знижує стиль, застосовуючи просторіччя й згрубілу лексику. Коли він береться за «Пастелі» П. Тичини, із прототекстом відбувається те, що і з пастелями-картинами при неналежному зберіганні чи необережному поводженні: фарби обсипаються, малюнок перетворюється на невиразну пляму. Це нагадує спробу дорослого зімітувати дитячі малюнки на асфальті: спокушений позірною простотою, він береться за крейду, але замість зворушливої картинки виходить примітивна мазанина, карикатура.

А можливо, В. Ярошенко якраз і прагнув досягнути такого ефекту; навмисно деструктуючи прототекст і доводячи до абсурду його питомі прийоми й засоби, він, можливо, спробував похитнути авторитет П. Тичини – геніального поета (не варто забувати, що 1920-ті – це доба літературних дискусій, палкого протистояння представників різних літературних організацій, коли пародії ставали дієвим знаряддям полеміки й літературної критики). Утім, причини, що спонукали В. Ярошенка взятися за перо, могли бути й іншими. Можливо, має рацію Н. Науменко, коли зауважує, що «ця пародія не така вже й невдала, адже вона досягає своєї критичної мети, застерігаючи від нетворчого наслідування стилю П. Тичини» [363, с.152].

<sup>2</sup> Можливо, натяк на Михайля Семенка, що інспірує згадки про літературну дискусію й суперництво двох поетів.

Ще один приклад пародійного опрацювання прототексту П. Тичини пропонує **Едвард Стріха** (Кость Буревій) у циклі «Радіопародези». Поезія «П. Тичина» має за ключовий прототекст хрестоматійний вірш «Не Зевс, не Пан...», утім автор вочевидь не так переймається викриттям певних недоладностей творчої манери поета, як кепкує з його людських пристрастей і слабкостей. Перший рядок прототексту перетворюється в метатексті на «Я – Дух, я – Бог, я – Саваоф!» [543, с.29] Семантика такої трансформації прозора. Провідним мотивом прототексту є заперечення релігійного світовідчуття й ствердження, натомість, кларнетизму (нової системи, котру С. Єфремов характеризує як «радісне світовідчуття, не на ідеї особистого божества засноване, а на пантеїстичному вбиранні в себе ритму і руху і згуків з усього незмірного космосу» [171, с.618]). Едварда Стріху, як можемо перекоонатися, не вражає й не цікавить метафізична гармонія й музика космосу, усі його міркування стосуються претензій П. Тичини на роль лідера пролетарської поезії. Комічний ефект виникає вже при зіставленні початкових рядків метатексту: від пафосної самопрезентації: «Я – Дух, я – Бог, я – Саваоф!», – автор миттєво прокладає місток до травестійних «космічних грамофонів». Останній образ є семантично містким, базовим для інтерпретування метатексту. Рання творчість П. Тичини традиційно асоціюється із *сонячними кларнетами*; із плином часу поетові довелося пристосовуватися до нових суспільних реалій, наслідком чого стала поступова деградація його таланту. Осмислюючи симптоми духовної кризи генія, Є. Маланюк у поетичному циклі «Сучасники» скрушно визнав: «Від кларнета твого – *пофарбована дудка* зосталась» [319, с.47].

Твір поета-емігранта датований листопадом 1924 р., до 1928 р. (коли була опублікована пародія Едварда Стріхи) ця деградація стала ще помітнішою. І кларнет, і дудка (попри різницю в статусі, зумовлену відмінністю високого й низького, масового й елітарного мистецтва) потребують від музиканта певної виконавської майстерності; натомість патефон – це не музичний інструмент, а лише технічний пристрій, що дозволяє відтворювати звуки, записані на платівці. Різниця між кларнетом і патефоном – це різниця між творенням і від-творенням, повторенням (а почасти й спотворенням) певного мистецького (музичного) явища. Застосований Едвардом Стріхою образ сприймається як зауальований натяк на остаточне згасання непересічного поетичного хисту П. Тичини й перетворення його на ремісника, котрий продукує тексти на замовлення влади.

Травестійний ефект у метатексті виникає завдяки використанню просторічної лексики («наорюють»), а головне – завдяки підміні базових понять. Так, планети в Едварда Стріхи перетворилися на плафони (асоціа-

тивний ряд: планети – небо – зорі – «живе» світло; плафон – світильник, «мертве», штучне світло; утім, мотивація такої заміни може бути простішою: ці поняття належать до різних семантичних пластів так само, як космос протиставляється міщанському побуту, так і рання творчість Тичини протиставляється його поезії кінця 1920-х років; а може, пародист просто скористався грою слів: пла-нети – пла-фони). Містерійні рядки П. Тичини, що відображали первісну злитість усього суцього («Я був – не Я. Лиш мрія, сон. / Навколо – дзвонні згуки»), перетворилися в метатексті на пародійне самовихваляння генія, котрий протиставляється звичайним людям («Я був – не Я, не Ви, Ніхто. / Навколо грубі люди»).

Символічними атрибутами поета є «святий хітон» та «епітрахіль» (можна сприймати ці образи як натяк на походження П. Тичини й широке застосування релігійної лексики в його ранній ліриці). У третій строфі згадується членство П. Тичини у ВАПЛІТЕ, у четвертій обігрується назва незавершеної поеми «Чистила мати картоплю». У фінальних рядках пародії знову «акордяться плафони» й грають «космічні грамофони» (у прототексті й метатексті дублюються 2 і 16 рядки). Якщо у творі В. Ярошенка чіткіше виявилися особистісні інтенції, то поезія Едварда Стріхи здається більш концептуальною. Вона є прикладом реалізації критичної функції пародійного тексту, спрямованого проти надмірного уславлення митця, що поступово перетворюється на його іконізацію.

Два приклади іронічної гри з прототекстами запропонував **Л. Первомайський**. У першому – поезії «**Павло Тичина**» – об'єктом насмішки стала не так творчість (представлена низкою характерних образів і мотивів), як особистість класика. Починається пародія словами: «Боже мій, собачка! / Друзі, я боюся... / Що це? Відкіля це? / А які клаки?!» [394, с.39]. «Собачка» в цьому творі (як і в пародійному циклі В. Ярошенка) – це травестований Тичинин «зайчик» із циклу «Пастелі» й поезії «А я у гай ходила»; крім того, об'єктом іронії вочевидь стала любов поета до зменшено-пестливої лексики («зайчиків», «голубок», «ластовеняток», «брівоньок», «очиць», «хмарок», якими сповнені «Соняшні кларнети»). Перший і другий рядки метатексту містять цікавий штрих до психопортрету П. Тичини. У спогадах сучасників він змальований як ніжна, мрійлива, вразлива людина, «дивний мрійник з очима дитини й розумом філософа, з вразливою, спраглою краси душею художника» [171, с.620] (С. Єфремов). Особливу поетову чутливість (аж до хворобливості) констатує й В. Еллан [166, с.77-79]. До цієї вразливості додавався страх; як зазначає В. Панченко, «полохливість була суттю натури Павла Тичини» [386, с.59]. Саме полохливість зумовлює різку зміну тональності в пародії Л. Первомайського: «собачка» – «собака» –

«вовкулака» з величезними кликами (у цьому текстовому фрагменті можна розпізнати відгомін «Плуга»: «Вітер. / Не вітер – буря! / Трощить, ламає, з землі вириває...») [558, с.89]).

Мотив мандрівки («Я надігну сакви / І піду в мандри...») можна інтерпретувати як алюзію на поезію П. Тичини «Я знаю...» (із закликом «Так годі спати! виходьте на дорогу!») [558, с.119], а радше – на поему-симфонію «Сковорода». У наступних рядках пародист наводить кілька алюзій – згадок про популярні твори поета: «Може, хто впізнає, / Що іде Тичина, / Саме той, що якось / Вірші написав: / про *оркестр космічний* / та про *революцію*, / та про революцію, / ту, що *чабани...*» В останній строфі Л. Первомайський механічно поєднує два прототексти – трансформовані рядки з четвертої поезії циклу «Пастелі» («Ніч стара, нездужаю... / Ой, укрийте.. вкрийте! / Мабудь, що замерзну, – / От якби на піч») і фінальні рядки з хрестоматійної поезії «На майдані»: «Вечір. Ніч».

Другий метатекст (поезія Л. Первомайського «Тичина в Кримських “Курені”») з погляду інтертекстуальної «техніки» є заримованим переліком назв відомих творів П. Тичини і лаконічних цитат із них («Курінь», «Вітер з України», «В космічному оркестрі», «Чистила мати картоплю»); на «змістовому» рівні пародист іронізує з того вихолощеного ідеального образу, який намагалися сформувати у свідомості сучасників сам поет і його оточення. Цей ідеалізований митець навіть під час вакацій у Криму не дозволяв собі відпочити, «Жив лише “*вітром з України*”, / Їв абрикоси, мандарини. / Скоромного, – біг-ме! – Ні-ні...» [636]), переймався лише творчими проблемами, уникаючи спокус і байдикування. Фінальні рядки пародії є цитатою з шостої поезії циклу «В космічному оркестрі»: «*Хлюпни нам, море, свіжі лави! / О земле, велетнів роди!*» [558, с.233] (завдяки образу моря ця цитата органічно вмонтовується в метатекст). Оскільки залапковані рядки йдуть одразу після констатації: «Мелодії щось вийшли мляві», – можемо припустити, що в такий спосіб пародист перебирає на себе функцію критика, вказує на творчі проблеми, зниження мистецького рівня творів П. Тичини кінця 1920-х років.

За принципом контамінації змодельована й наступна пародія – «**Вже славлять**», автор якої залишився невідомим (у збірці, упорядкованій В. Атаманюком, під цим твором фігурує лише підпис «Негативи»). Заголовок, що дублює перший рядок твору, можна інтерпретувати буквально – як свідчення глорифікації П. Тичини в радянському ідеологічному дискурсі й непрямо – як необов’язкову алюзію на другу поезію із циклу «Мадонно моя». Ця поезія П. Тичини є ключовим прототекстом для автора пародії, який копіює першу й другу строфи, застосовуючи при цьому прийоми усі-

чення й семантичної заміни. Скажімо, у першій строфі «*Ave Maria*» перетворюється на «*Ave Тичино*» [301, с.32], а в другій – «Здрастуй, *дівчино*» на «Здрастуй, *Тичино*». Словесна гра «дівчино» / «Тичино» виглядає провокативно-фривольно, особливо якщо взяти до уваги попередні рядки, механічно перенесені із прототексту: «На бедрах, як струнах, / лежить рука: / Здрастуй, Тичино, / чия ж ти така?»).

Остання строфа метатексту: «Серед степу, серед піль, / Голосно, всесвітно / По Тичині в'ється хміль / Яблуновоцвітно» [301, с.33], – є контамінацією мотивів із поезій «Трохи не доспиш» («Будь настільки тонкий, / щоб *хміль* поезії / круг тебе / вився» [558, с.348]) й «Не дивися так привітно». Протиставлення першої й другої строф третьої (різні віршові розміри й синтаксичні структури) можна проінтерпретувати як протиставлення двох інтертекстуальних кодів – ранньої творчості Тичини (яку репрезентує цикл «Мадонно моя» зі збірки «Плуг») й творчості кінця 1920-х, характерною прикметою якої є псевдофольклоризм (увага до частівок, інших народно-піснених гатунків), художній примітивізм, «барабанна» риторика. У кожній із трьох строф метатексту повторюється прізвище Тичини: спершу як визнаного майстра слова, згодом у формі словесної гри Тичина – дівчина; у фіналі – через гумористичне обігрування прізвища Тичина й «тичини» (тобто тички, жердини для підтримування витких рослин).

У літературі 1920-х років зафіксована також низка епіграм, присвячених П. Тичині. Скажімо, у збірнику літературних пародій В. Атаманюка була вміщена епіграма «П. Тичина», позначена криптонімом П. Ч. Її перші рядки: «Коханий друже і маестро, / *Вітаю кожен смілий крок*», – можуть сприйматися як алюзія на поетичну присвяту М. Драй-Хмари («*Люблю твою пісню нову, / її могутній язик, / радію кожному слову, / що входить у твій словник*»). У третьому-четвертому рядках епіграми ця компліментарно-віншувальна риторика поступається місцем іронічному зауваженню: «Чому-ж з “Космічного оркестру»” / Такий тоненький голосок?» [301, с.33], – що сприймається як вияв критичної функції метатексту. Так само волів залишитися невпізнаним автор епіграми, що починається словами: «Йде Тичина по Європі, / Як той Фауст по світах» [301, с.34], у якій іронічно прокоментоване зближення поета з ВАПЛІТЕ.

Принагідно варто згадати ще дві епіграми на П. Тичину, із яких одна належить М. Зерову (про неї вже йшлося), а друга – В. Елланові. Останній метатекст (епіграма з дедикаційним заголовком «Павлові Тичині») увійшов до циклу «Мандрівникам (Побажання на дорогу)». У творі, датованому листопадом 1924 р., автор спершу кепкує з надмірної продуктивності В. Поліщука («Коли поїдеш, у дорозі / Міняйсь пером із Валер'яном, – / Тобі це

буде в допомозі, / А він – писати менше стане...» [165, с.102]), а згодом – із некомпетентності самого адресата присвяти: «А ще: доїдеш до кордону, – / Купи “самонавчитель” мов, / Але не помилися знов – / Не Сирії й не Вавілону». У «Дружньому шаржі», підписаному псевдонімом «Селянин», П. Тичина згаданий принагідно – як об’єкт наслідування й нетворчого копіювання. Звертаючись до неназваного адресата, епіграматист заявляє: «*Ти в Тичини не раз крав. / От і зараз розвернув я, / Глянув: прочитав. / (Не дивились очі довго, / Сором помішав)*» [301, с.85].

В епіграмі йдеться про той потужний вплив, який поет мав на письменство 1920-х років. Недооцінювати його було б нерозсудливо, адже, як засвідчує С. Єфремов, «безперечно, творчість Тичини *поклала певну межу* в нашому письменстві і писати після нього так, як писано до нього, можуть хіба великі майстри, що самі творять форми й прокладають шляхи; звичайним же письменникам довелося *перестроювати свою ліру відповідно до того, що задав Тичина, тону*. І ряснота тих, що пишуть “за Тичиною” – з них визначніші: Д. Дудар, Р. Купчинський, О. Бабій – показує, який глибокий тягнеться вже тепер слід за молодим поетом» [171, с.625]. Безпосередні вияви цього впливу були різними, у зацитованій епіграмі проілюстровано факт плагіату, що на той час не було рідкістю.

Наостанок варто згадати фейлетон **Омелька Буца «Біографії великих письменників»**, перший розділ якого присвячений П. Тичині. Іронічні ескапади автора («Павло Тичина своєю славою перейшов межі, до яких доходили Надсон та Олекса Коваленко, і монополізував усі мрії провінційних панночок, що були розподілені між різними ніжними поетами, починаючи від чужоземного Ігоря Северяніна, кінчаючи тубільним Володимиром Сосюрою, і повільно стає зіркою першої великості на поетичному небі... Та де там першої? Не першої, а нульової й навіть донульової великості...» [301, с.36]), сатиричні «колючки» (без яких неможливий фейлетон) зумовлені прагненням допомогти поетові виправити ті хиби й недоречності, які він міг за собою не помічати (для прикладу, «А в музиці Павло Тичина кохається й дійшов у цій галузі значного вдосконалення. Перша невдала спроба диригувати “космічним оркестром” змінилася на вправне керування просвітянським хором...» [301, с.36]). Утім, це лише зовнішня оболонка, за якою приховані й повага до поетичного генія П. Тичини, і визнання його здобутків в історії української поезії.

## Висновки до IV розділу

В інтертекстуальному просторі 1920-х років представлені всі епохи й стилі вітчизняного письменства. Незначна репрезентація давньої літератури зумовлена значною часовою дистанцією, віддаленістю артикульованих проблем, невисокою компетентністю частини літераторів. Найактивніше в цій царині працювали М. Зеров, П. Тичина, М. Хвильовий. Найпомітнішими прототекстами для літераторів доби «розстріляного відродження» були «Слово о полку Ігоревім» і творчість Г. Сковороди, принагідно згадані літописи (києворуські й козацькі), «Повчання Володимира Мономаха дітям», послання І. Вишенського, драма невідомого автора «Милість Бога».

Зацікавлення українських письменників творчістю М. Гоголя спричинило справжній гоголівський «бум» (В. Шевчук). У літературі 1920-х зафіксовано нині 87 різнотипних гоголівських інтертекстем. Найчастіше ці «вкраплення» фігурують у творчості М. Хвильового, на другому місці – К. Гордієнко. Якщо в українському письменстві 1920-х років найчастіше цитованими творами М. Гоголя були «Ревізор» і «Мертві душі», то в сатиричних творах К. Гордієнко вони згадані принагідно. Ключові гоголівські прототексти – «Ніч перед Різдрвом», «Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем», «Сорочинський ярмарок» і «Майська ніч, або Утоплена». К. Гордієнко стилізує оповідь «під Гоголя», застосовує інтертекстеми, що допомагають творити колоритний топос українського пореволюційного села, увиразнити характеристики персонажів. Утім, принципово важливими видаються не так зовнішні перегуки, як внутрішня спорідненість, орієнтація К. Гордієнко на гоголівські принципи моделювання художнього світу.

Безсумнівним лідером за частотністю згадок у художніх творах є Т. Шевченко. Цитати й алюзії з його творів, ремінісценції з життєпису Кобзаря фігурують у доробку всіх чільних письменників 1920-х років, які належали до різних літературних організацій, від неокласиків (М. Рильського, М. Зерова, П. Филиповича) до прихильників літературного авангарду (М. Семенка, Л. Чернова, Гео Шкурупія, Є. Яворовського, О. Влизька, Гео Коляди та ін.). У проаналізованих творах зафіксовані такі основні тенденції: 1) пошанівне ставлення до Т. Шевченка (що може сягати регістрів канонізації іконописного «батька Тараса»); 2) творення образу Шевченка-революціонера, ревного борця із соціальною несправедливістю, предтечі тогочасних революціонерів; 3) прагнення осучаснити Шевченка, зробити його спільником в оновленні мистецьких принципів і прийомів;

4) як опозиція до спроб кумиризації Кобзаря постали інтимізація образу, епатаж, бунт і спроби повалення Шевченка-ідола.

В українському письменстві 1920-х років виявлено також 26 інтертекстем, що переадресовують читачів до постаті й доробку І. Франка. У процесі дослідження з'ясовано, що найбільшими симпатиками Каменяра були М. Рильський і В. Підмогильний. Джерелом інтертекстем найчастіше ставала Франкова поезія й ліро-епос, меншою мірою проза. На противагу до офіційного дискурсу, що пропагував образ Франка-революціонера, атеїста й виявляв увагу до раннього періоду його творчості, письменників 1920-х більше приваблює пізній Франко-мислитель (значна частина інтертекстем запозичена зі збірки «Semper tūo», поеми «Мойсей»).

Тичинівські інтертекстеми в українському письменстві 1920-х виявлені в доробку М. Зерова, Є. Плужника, В. Сосюри, П. Филиповича, Д. Фальківського, М. Хвильового та ін. Найпоказовішою формою рецепції виявилися епіграфи, внутрішньотекстові цитати й пародії. У творах письменників «першого ряду» (М. Хвильового, В. Сосюри, П. Филиповича та ін.) інтертекстеми з творів П. Тичини відтілюють провідний мотив, емоції ліричного героя, натомість у доробку початківців, письменників «другого ряду» (П. Руніна, Ф. Малицького та ін.) поява таких інтертекстем зумовлена потребою знайти опертя для власних суджень в авторитетних сентенціях відомого поета.



## **РОЗДІЛ V. «З ЧУЖОГО ПОЛЯ»: РОЛЬ І ФУНКЦІЇ ЗАРУБІЖНОГО ПИСЬМЕНСТВА В ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ 1920-Х**

В інтертекстуальному просторі українського письменства 1920-х років найширше представлені античне письменство (264 інтертекстуальних одиниць), а також російська (229), англійська (119) і французька (103) літератури. До ядра «іноземного пантеону» увійшли: із російської літератури – Олександр Пушкін, Михайло Лермонтов, Сергій Єсенін, Олександр Блок; із англійської – Вільям Шекспір, Артур Конан Дойл, Джордж Гордон Байрон, Герберт Уеллс, із французької – Віктор Гюго, Анатоль Франс, із німецької – Йоганн Вольфганг фон Гете, Генріх Гейне, з італійської – Данте Аліг'єрі, Франческо Петрарка, з іспанської – Мігель де Сервантес. Принадно в інтертексті фігурують згадки про американських, бельгійських, норвезьких, польських, шведських письменників. «Східний вектор» представлений дуже скромно (інтертекстемами з творів Гафіза, Мігрі Хатун і Рабіндраната Тагора). З огляду на те, що цей масив інтертекстем надзвичайно широкий і розмаїтий, видається за доречне обмежитися лише найпоказовішими прикладами.

### **5.1. Античність як основа формування інтертекстуального дискурсу «розстріляного відродження»**

Вплив античної міфології й культури на формування європейської цивілізації складно переоцінити. Як слушно зауважує О. Турган, античність – «цілісний світоглядний космос, єдиний організм, до якого зверталися і звертаються культури різних народів» [576, с.72]. Навіть втративши історичне підґрунтя, вона «продовжувала жити у новій ролі – скарбниці сталих нормативних образів для всіх видів художньої творчості. Ця моделююча функція античної міфології як системи, що була колись змістом і формою античного світогляду, стала спадщиною інших культур, байдужих до внутрішнього змісту античної культури, до світу її людей, до духовної основи їх» [576, с.73]. Образи й мотиви давньогрецької й давньоримської міфології, літератури, історії зберігають свою значимість і статус «ядерних» в українській літературі упродовж XIX – XX ст. Завдяки античності в українському культурному просторі сформована низка загальноприйнятих,

зрозумілих для більшості художньо-психологічних «кодів». Важливу роль античність мала і в становленні пореволюційного українського письменства. Дуже промовистою в цьому контексті була позиція М. Хвильового, який у памфлеті «Про демагогічну водичку, або справжня адреса української ворончини, вільна конкуренція, ВУАН і т. д.» (із циклу «Камо грядеши») наполягав, що *«нове мистецтво мусить звернутися до зразків – античної культури. Азіатський ренесанс – це епоха європейського відродження плюс незрівняне, бадьоре й радісне грецько-римське мистецтво»* [620, с.442]. Проблема ставлення до античності, можливість застосування її здобутків творцями пролетарського мистецтва – один із важливих напрямів літературної дискусії 1925-1928 рр.

Характерним прикладом ідеологічної негації класики є брошура «Азіатський апокаліпсис», у якій Я. Савченко, опонуючи М. Хвильовому (й А. Луначарському, який твердив, що грецьке мистецтво є тим джерелом, із якого пролетаріат має брати зразки для своєї художньої культури), доводив непотрібність античності для пролетарського письменника. Визнаючи, що «античне мистецтво, антична культура від століття до століття, з епохи до епохи жила в свідомості культурного людства, як *колосальна традиція*, що сприймалась *без жодного контролю й критики*, як *канон*, чи як непорушна, застигла у віковій славі, нормативна, геніями стверджена й освячена, мистецька категорія» [457, с.15], критик доводить, що з плином часу вона поступово, але неухильно втрачала актуальність і цінність, перетворювалася на мистецький баласт: «Попередні стадії історичного процесу геть до кінця вичерпали її патос, динаміку її, – акумулізовані в найвищих зразках мистецтва, – життєвої енергії, її форми, її гармонію, філософію, її глибокий тонус биття. Вона перестала бути фактором розвитку, а тільки стала об'єктом вивчення в кабінетах учених, зробилась символом прекрасного минулого, стала перед очі людства, як чудесний і глибокий досвід, що в ньому відбилися і навіки застигли думки, почуття, страждання, радощі і творчі вершини античного суспільства, античної історії» [457, с.15]. Покликаючись на принципи історичного матеріалізму й діалектики, Я. Савченко виголошує присуд цій культурній традиції: «Нові епохи не можуть найти в античній культурі адекватного виразу своїй соціальній, політичній, філософській і мистецькій свідомості, не можуть нічого взяти звідти в свою соціальну механіку, не можуть увійти в живий зв'язок з нею, бо ж історичний процес не тільки останніх десятиліть, а й навіть останнього століття виявляє себе в безкінечно складніших формах, нечувано поширюючи межі життя, витончуючи і збагачуючи психіку, у ньому стільки переплітається і діє економічно-громадських причин і імпульсів, що не

може бути й мови про будь-яку аналогію з античною добою» [457, с.15]. Наводячи низку ідеологічних аргументів, які здавалися йому нищівними, критик підсумовує свої міркування такою емоційною тезою: «Чи “зійдуть митці-комунари на гору Гелікон і засвітять там світильник”? Тим паче – ні. Не бачить їм “ні Гелікона, ні світильника”. Значить? Значить, – да буде пролетарське мистецтво мінус “греко-римський плюс”. І хай “мерці ховають своїх мертвих”» [457, с.46].

Відповіддю на ідеологічно забарвлені інсинуації Я. Савченка була стаття М. Зерова «Наші літературознавці і полемісти». Неокласик рішуче протестує проти спроб здати античність в «архів людства», закидає опонентові невігластво («Я. Савченко, видимо, не знає тієї літератури, яку знають т. Луначарський і М. Хвильовий, а тому і висловлюється не скрізь і не завжди обережно» [191, с.524]) й рішуче підтримує тезу М. Хвильового про те, що «етичний ідеал еллінської давнини», «життєрадісність греко-римського мистецтва» мають стати тим зерном, «що з нього прорости має пишна рослина соком віків напоєної і при тому світлої, не пригніченої внутрішньо життєтворчості» [191, с.252]. На думку вченого, гомерівські поеми є такими ж актуальними, як і колись, але ця актуальність специфічна, загальнолюдська («Грецьке середньовіччя одійшло в минуле, а любов Гектора до Андромахи від того не стала анахронізмом»). На думку М. Зерова, засвоювати традиції античності необхідно, однак ця праця має бути творчою: «Мавпувати Гомера, його засоби, вірш і інше, брати його як норму, користуватися з нього, як із збірника літературних рецептів, – річ безперспективна, педантична і невдячна. А от знайти в ньому щось цінне для нас, пристосувати до сучасного світосприйняття й смаку, взяти собі за приклад не аптечного учня, що виконує рецепти, а бджолу, що літає по квітках, витягти з нього медову росу еллінської життєрадісності, як про те марить Хвильовий, – це завдання високе, складне і вартє многолітньої праці» [191, с.529].

У літературній практиці 1920-х років засвоєння античної культури було процесом природним і об'єктивним. До скарбниці хрестоматійних античних образів, мотивів, художніх засобів апелювали представники різних літературних організацій, прихильники різних концепцій розвитку пролетарського письменства. Як слушно зазначає О. Гальчук, «звернення українських письменників 1920-1930-х років до античного тексту – один із виявів “культурного вибуху” доби модерну. Загальною мотивацією звернення є, по-перше (як і для попередніх історико-літературних епох), пошук оптимальних художніх концептів для моделювання образу сучасної дійсності через аналогію і зіставлення з минулим (...) По-друге (і в цьому

особливість історичного “моменту”), звернення до античності покликане актуальністю питань, пов’язаних зі ставленням до класичної спадщини загалом і до античної як чинника національної традиції зокрема, порушення яких викликане проблемою естетичних орієнтирів новітньої літератури. Античну образність незрідка застосовували як *pro* і *contra* в дискусії, вона виступала “маркером” ідейних позицій, альтернативою нігілізму, що зароджувався» [94, с.394-395].

У процесі дослідження інтертекстуального простору 1920-х років було з’ясовано, що найактивніше до античної спадщини зверталися неокласики М. Зеров і М. Рильський (до слова, М. Драй-Хмара й П. Филипівич у ставленні до античності виявляли значно менший ентузіазм). Інтертекстеми цієї групи (здебільшого алюзії) зафіксовані у творах Г. Брасюка, О. Влизька, К. Гордієнка, М. Івченка, І. Кочерги, В. Підмогильного, Є. Плужника, І. Сенченка, П. Тичини та інших авторів (усього в цьому переліку фігурують 47 прізвищ). Форми рецепції античної літератури й міфології традиційні – епіграфи, цитати, алюзії, рідше – твори за мотивами античного прототексту, переспіви тощо. Загалом в українському письменстві 1920-х років виявлено 264 приклади власне інтертекстуальності: 7 епіграфів (із творів Гомера, Овідія, Горация; 6 – у поезії М. Зерова, 1 – у романі Ю. Яновського «Майстер корабля»), 9 цитат (із Гомера й Горация – у творах І. Кочерги, М. Йогансена, І. Сенченка), 248 алюзій (тричі згадані назви художніх творів, 35 разів – імена відомих митців, 210 разів – імена персонажів античної міфології). Прикметно, що античність у культурній свідомості 1920-х років постає не як джерело цитат (на відміну від Біблії), а передовсім як скарбниця традиційних образів і мотивів. Літературу Давньої Греції представляють 9 авторів (Алкей, Аристофан, Архілох, Гесіод, Гомер, Піндар, Сапфо, Софокл, Феокрит), літературу Давнього Риму – 7 авторів (Басс, Вальгій, Вергілій, Гораций, Овідій, Проперцій, Тибулл).

Найпопулярнішим представником **давньогрецького письменства** в інтертекстуальному просторі 1920-х є **ГОМЕР**. Його «Іліада» й «Одіссея» були тими класичними текстами, на яких формувалися покоління майстрів слова. О. Добринчук, студіюючи рецепцію поем Гомера в українському письменстві й літературах західноєвропейських країн, дійшла висновку, що вже «починаючи з античних часів, поема Гомера впливала на формування літературної традиції і спонукала античних авторів звертатися до сюжетів та образів “Іліади” для аксіологічного переосмислення відомих конфліктів і колізій. В усі культурно-історичні епохи “Іліада” й “Одіссея” піддавалися активним рецептивним трансформаціям. Письменники ХХ – початку ХХІ ст. прагнуть не лише до продовжень, дописувань, “апокрифі-

зації” загальновідомого традиційного матеріалу, зокрема до гомерівського епосу, але й до його осучаснення» [151, с.3].

Основний масив гомерівських інтертекстем становлять алюзії, інші типи інтертекстуальності застосовуються епізодично. Так, в українському письменстві 1920-х виявлені лише дві цитати з «Ілліади». Цікаво, що обидва автори – і **М. Йогансен** у романі «**Подорож ученого доктора Леонардо...**», й **І. Сенченко** у «**Подорожі до Червонограда**» – використали одне прецедентне висловлювання: «Прийде час, і загине велика Троя». У прототексті ці слова промовляє Агамемнон до пораненого Менелая, вісуючи поразку троянського війська. Семантичним ядром інтертекстеми є мотив неминучої загибелі (або наближення драматичних подій). У романі М. Йогансена ця цитата, наведена українською мовою, означає неминучу втрату новизни в стосунках закоханих: «Він знав, що і для нього це перше завершення не буде останнє, що другі й треті ночі будуть розкішніші й повніші від цієї боязкої й дикої. Але він знав також, що тій розкоші й повноті скоро буде край, нехай місяць, нехай півроку, але вони висхнуть і осиплються. *Прийде час, і загине велика Троя*, і прекрасна Альчеста так достеменно хвилюватиметься і чекатиме, як він тепер хвилюється і чекає» [210, с.490]. І. Сенченко цитує вказане прецедентне висловлювання російською мовою, комунікативний контекст – іронічний (до п'яного персонажа уві сні приходять Коряк, Микитенко, Кулик, Шмигельський, Коваленко, Забіла й починають, «як середньовічні савонароли», докоряти йому: «А що, а що, не ми казали? Хіба казали не ми! *Будет некогда день, и погибнет великая Троя...* А тепер він, як і всі його товариші, лежать, упившись куркульським самогоном» [474, с.108]). Із прототекстом цю цитату зближує мотив пророкування про занепад / деградацію. У цьому контексті можна згадати також специфічні алюзивні епіграфи М. Зерова: у поезіях, написаних за мотивами «Одіссеї», неокласик вказує на той фрагмент поеми, який став для нього поштовхом до написання власного твору. Для прикладу: «Лотофаги» (1926) – «Одісея. IX, 82-104», «Лестригони» (1926) – «Одісея. X, 80-134», «Karnos tes patridos» (1931) – «Одісея, I, 44-61», «Телемах у Спарті» (1934) – «Одісея, IV, 1-304».

У творах українських письменників зафіксовано також дев'ять алюзивних антропонімів – згадок про давньогрецького поета у творах М. Рильського («Плещуть на вогкому березі води, ясні й переливні», «Рибальське посланіє», «Мороз холодні вікна помережив», «Олександрія»), О. Влизька («Гесіод»), М. Йогансена («Подорож ученого доктора Леонардо...»), Є. Плужника («Канів»), І. Сенченка («Подорож до Червонограда»), П. Тичини («Розкривши Гомера»). Коло асоціацій, пов'язаних із цим алюзивним

антропонімом, включає наступні рецептивні моделі: 1) Гомер як талановитий поет, співець героїчної минувшини (для прикладу, персонаж повісті І. Сенченка «Подорож до Червонограда», вихваляючи місцевого краснавця, порівнює його з давньогрецьким митцем: «Кузьмо Григоровичу, чи ж ви знаєте, що ви були Геродотом, *Гомером*, Бояном, Нестором своєї рідної Шахівки? Знає? Де ж йому знати, босому, голому! Просто він мав душу і серце і цією душею, серцем цим умів відчутти і зрозуміти, про що гомонять йому степи, ліси, луки, долини, безконечні покоління шахівців, і що чув, про те й розповідав» [473, с.224]);

2) «Іліада» й «Одіссея» як позачасові ідеальні взірці, із якими порівнюють інші літературні твори (у романі «Подорож ученого доктора Леонардо...») М. Йогансен делегує титульному персонажеві такі рефлексії про мистецькі здобутки тубільців: «Народ, про який ти кажеш, дійсно чудний народ. (...) Він скомпонував епічні пісні, *незгірші від кодексів Гомера*. В особі своєї інтелігенції він навіть спромігся створити таку-сяку літературу та, хоч і паршивеньких, істориків літератури. І от цей самий мистецький народ, що дорівнюється в художній умілості навіть негрському, а не тільки японському талантові, цей самий народ зовсім не розуміє краси» [210, с.455]);

3) мотив очікування «нового Гомера», який відобразить добу революції у всій її величі й неповторності (для прикладу, можна зачитувати рядки з поеми Є. Плужника «Канів»: «Новий герой – пілот і інженер – / Зламає звички, примуси і грати, / І буде мудрий дужого вітати – / Його новий всевидящий *Гомер!*») [405, с.208]. До цієї групи належать також інтертекстеми «Гомерове море» (застосована в поезії М. Рильського «Плещуть на вогкому березі води, ясні й переливні»; асоціативний ряд пов'язаний з образом казково прекрасного, непередбачуваного моря, яким мандрував Одісей), «часи Гомера» (асоціативний ряд: давні часи, класична доба, ця інтертекстема зафіксована в «Рибальському посланні» М. Рильського), «томик Гомера» (як уособлення класичної спадщини минулого – у поезії М. Рильського «Мороз холодні вікна помережив»). У поезії П. Тичини «Розкривши Гомера» асоціативний зв'язок із прототекстом (поемою «Одіссея») увиразнює характеристику тогочасної політичної атмосфери України.

Найпопулярнішим персонажем гомерівського епосу в українській літературі 1920-х років був **Одісей**. Здебільшого цей алюзивний антропонім застосовується як символ мандрів. Ці мандрівки в інтерпретації вітчизняних письменників можуть бути виснажливими, сповненими небезпек, а можуть сприйматися як цікава пригода, про яку можна за нагоди розповісти здивованим слухачам. Для прикладу, у поезії **М. Рильського «Як Одісей, натомлений блуканням»** разом з алюзивним антропонімом фігуру-

ють концепти «утома» й «блукання». Ключовим прототекстом цієї поезії є п'ята й шоста пісні «Одіссеї», у яких йшлося про те, як цар Ітаки залишив острів німфи Каліпсо й приплив до феакійської Схерії. Стомлений життєвими незгодами, ліричний герой порівнює себе з персонажем Гомера й мріє, прокинувшись, побачити біля себе Навсіаю, котра є втіленням мрії, краси, гармонії, радості. Мотив зустрічі Одіссея з феакійською царівною оспівав і М. Зеров у сонеті **«Навсіаю»**. Якщо М. Рильський лише принагідно порівняв свого ліричного героя з Одісеєм, то М. Зеров створив яскравий ліричний етюд за мотивами прототексту. У його сонеті пластично змальовані Навсіаю («Як промінь злотний на піску морським!»), гурт служниць («пойнятих острахом німим») і «вбогий пілігрим» Одісей, який занімів «під чарами стрільчастих брів і вії» [189, с.59]. Цей сонет неокласика вирізняється психологічними нюансами й візуальною переконливістю.

Удруге в поезії М. Рильського 1920-х років Одісей згаданий у поезії **«Плещуть на вогкому березі води, ясні й переливні»**. Обидва твори датовані 1919 р.; в Україні ще точилися політичні протистояння; панували голод, холод, кровопролиття. Занурення у світлу, життєрадісну античність було способом хоча б на короткий час абстрагуватися від трагічної реальності. Переадресація до визначної пам'ятки давньогрецької літератури відбувається завдяки двом алюзіям: плескіт хвиль породжує в уяві ліричного героя згадки про «Гомерове море старе, казкове, пурпурове» й Одіссея. Він марить екзотикою далеких фантастичних країн; у шумі річкових вод чуває «подих тропічної тьмяної, п'яної ночі, / Голос гарячих звірів і пахощі квітів звіриних» [432, с.149]; піддавшись чарам давньої поеми, міркує: «Може, де й справді на світі живуть лотофаги щасливі, / Може, існують ще й досі страшні однооки циклопи? / Може, ці зорі, що ясно одбилися в ясному заліві, – / Зевсові очі, що дивляться в очі Європи?» [432, с.149].

Характерною прикметою ідіостилю М. Рильського є поєднання в одному творі різних за походженням традиційних образів і мотивів. Скажімо, в аналізованій поезії більшість інтертекстом переадресовує до «Одісеї» (лотофаги вперше згадані в IX пісні, там само йдеться про циклопів), а от міф про Зевса і Європу є самостійним сюжетом античної міфології (в «Ілліаді» є лише фрагментарна згадка про Європу). О. Гальчук слушно вказує, що перегуки між прототекстом і метатекстом у цій ситуації не обмежуються образно-мотивною сферою: «Інтертекстуальний ефект підсилює розмір вірша: як і гомерівський епос, він написаний гекзаметром. Якби не рік написання, то “Плещуть на вогкому березі води...” можна було б вважати за зразок стилізації (...) Та думається, що в 1919 р., яким датований твір, ремінісценція ідилічного епізоду “Одісеї” була спрямована на образ

минулого. Текст сприймається як своєрідна авторська поетична реакція на події громадянської війни» [94, с.202].

У поезії М. Рильського «**Мандрівники**» (із збірки «Крізь бурю й сніг», 1925), як і в попередньому творі, застосований мотив протиставлення нецікавої, сірої буденності яскравому світу фантазій, у який залюбки поринає ліричний герой. Для нього сьогодення – це «біль», «нудьга», «натомлені нерви». Перехід у віртуальний світ, населений персонажами Гомера, змальований як раптова подія: «І враз – натомлені притихли нерви». Перед внутрішнім зором ліричного героя проступають обриси екзотичних далеких країн, незвичайних народів; він уявляє себе мандрівником, який ступив на невідомий острів: «Хто ж мешканці? Гостинні, / зчаровані навіки *лотофаги*, / що мелють п'яних лотосів зерно / на простих жорнах і під просту пісню? / Чи одноокий і жорстокий *настур* / своїх овечок ввечері рахує, / обпершись на дубову булаву?» [432, с.216]. Як і в попередньому творі, згадки про далекі краї викликають у поета асоціації з мандрами Одиссея. Втретє лотофаги й циклоп Поліфем з'являються в поезії «**Діти**»: ліричний герой повернувся з далекої мандрівки й збирається розповісти маленьким слухачам «про дальні береги та про чудні народи», однак його фантазія надто скупа, порівняно з гомерівським епосом: «Ще й слова не сказав, – а вже багряні води / В очах їм мерехтять. Хвиліное корабель, / І пальми золоті на тлі чужих земель / Кивають вітами і в гості закликають... / Що ж ти розкажеш їм? Хіба вони не знають, / Як у солодкім сні дримає лотофаг, / Як вабить спів сирен в запінених валах, / Як чорний Поліфем в страшній своїй печері / Хапає мандрівців для дикої вечері?» [432, с.271]. Змальовані в «Одіссеї» дивовижні мешканці далеких островів бентежать уяву письменників і читачів у ХХ столітті, не зважаючи на велику часову дистанцію, соціально-економічні й політичні зміни.

Принагідно згадки про Одиссея зринають у рефлексіях персонажів, які подорожують морем. Скажімо, в оповіданні **Ю. Шовкопляса** «**Порт Пірей**» головний герой, який мандрує Егейським морем, іноді звертає увагу співрозмовника на кам'яні острови архіпелагу, де колись жила Сапфо, учасники легендарної Троянської війни, де мандрував нещасливий Одиссей. Із образом гомерівського персонажа пов'язані концепт «одиссея» (мандрівка) й алюзивний заголовок «Одіссея». Для прикладу, **Остап Вишня** в усмішці «**Крим**» згадує, що в давнину корінними мешканцями півострова були таври й кіммерійці (ця ремінісценція провокує в письменника асоціативний зв'язок з «Одіссеєю» Гомера). У третій частині поеми «**Чумаки**» **М. Рильський** часто звертається до читачів із декларацією творчих принципів і намірів. Тим реципієнтам, які сподіваються знайти в ній розпо-



віді про карколомні пригоди, він повідомляє: «Чумацької не ждіте *Одіссеї*: / Часи старого епосу пройшли» [432, с.202]. **О. Влизько** в поетичному циклі «**Гесіод**» нарікає, що в українській літературі немає письменника, який зміг би втілити в слові бурхливу революційну епоху, де «на кожному кроці *Одіссея*» [86, с.122]. Ця семантична модель застосована також в оповіданні І. Дніпровського «Марія радости» й новелі І. Микитенка «Ідіот». Зрідка в інтертекстуальному просторі 1920-х актуалізуються інші традиційні мотиви «Одіссеї». Скажімо, у драмі М. Куліша «Комуна в степах» застосований традиційний мотив невпізнання: коли Вишневий, як Одісей, повертається після тривалих виснажливих мандрів на свій хутір, його спершу впізнають лише собаки.

Зазвичай українські письменники застосовують алюзії – імена гомерівських персонажів у традиційному значенні. Для прикладу, **Пенелопа**, услід за Гомером, мислиться як вірна дружина (така інтерпретаційна модель, пов'язана з мотивами родини, подружнього життя, зафіксована в романах «Робітні сили» М. Івченка й «Недуга» Є. Плужника). Натомість П. Тичина в поезії «Розкривши Гомера» (1918-1919) застосовує інтертекстуальний антропонім для змалювання поточної політичної ситуації: Україна асоціюється з Пенелопою, яка чекає на повернення царя, а «закордонні женихи» – із інтервентами, які в часи Гетьманату й денікінщини намагалися загарбати її багатства. Донька феакійського царя Алкіноя **Навсікая** в поезіях неокласиків М. Зерова («Саломея», «Навсікая») й М. Рильського («Як Одісей, натомлений блуканням») змалювана як ідеальний образ чистої, ніжної, вродливої, розумної дівчини. Для М. Рильського цей образ такий вагомий і привабливий, що в поемі «Крізь бурю й сніг» він афористично іменує себе співцем «рибалок, меду й Навсікаї» [432, с.198].

Окремо варто розглянути інтертекстами, що переадресовують до поеми Гомера «Ілліада». **Єлена Троянська** (Гелена, Олена – в українському письменстві 1920-х років застосовані різні варіанти написання цього антропоніма) у творах українських письменників репрезентована у двох різних іпостасях. По-перше, як антипод Навсікаї. Скажімо, у драмі І. Кочерги «Марко в пеклі» цей образ є символом підступної краси; у поезії М. Рильського «Молочно-сині зариси ланів» – зрадливості («Хіба немає світу і світів / Поза лицем зрадливої *Гелени*?» [432, с.135]). У «Невеличкій драмі» В. Підмогильного цей антропонім акцентує увагу на тому, що талановитий біохімік Славенко – невіглас у питаннях культури й історії: «“Я не знайду вже такої другої *Олени*. В житті Олена трапляється тільки раз”, – подумав біохімік сумовито. Не дурно ж це ім'я вславлено в якійсь *грецькій чи римській епопеї*, яку він вивчав колись у гімназії і якої назву, як

водилось, забув» [401, с.679]. Комічний ефект виникає завдяки порівнянню витонченої Олени Троянської, визнаної найпрекраснішою із земних жінок, із покоївкою Оленою, про яку відомо, що вона була «грубувата в манерах, схильна до лайки, ласа на гроші» [401, с.679]. По-друге, як прекрасна жінка, котра стала жертвою сліпої долі.

Окрім принагідних згадок про Єлену, в українському письменстві 1920-х років виявлені також два ліричні етюди, у яких вона є центральною постаттю. Ідеться про дві поезії **М. Рильського** – «Поет» (датується 1928 р., увійшла до збірки «Де сходяться дороги») й «Вона йшла по місту в час облоги» (зі збірки «Крізь бурю й сніг», 1925), які, не зважаючи на часову дистанцію, можна сприймати як ліричний диптих. У першому творі змальований «експозиційний» епізод – гостювання троянців у Спарті за мить до викрадення цариці Парісом та початку великої війни. У поезії згадані образи «рожевоперстої» Гелени й мікенського царя Агамемнона. На відміну від інших творів неокласика на теми античності, у вірші «Поет» немає проекції давно минулих подій на авторське сьогодення; він виглядає як поетична ілюстрація-коментар до гомерівського прототексту. У поезії «Вона йшла по місту в час облоги» автор уникає прямого номінування героїні, застосовуючи натомість займенник «вона»; але такі художні мотиви, як «місто в час облоги», згадки про «Парісові чертоги», юрбу старих троян, дозволяють легко ідентифікувати і героїню, і прототекст. У цьому творі Єлена змальована як символ довшеної краси, споглядання якої зворушує навіть жорстокі серця троянців. Замість спланованої жорстокої розправи, вони завмирають із вигуками «хвала тобі, богине!» [432, с.222].

До поезій цього «диптиха» тематично тяжіє й третій вірш – «**Ні, зорянице, злотом і рубіном**», ключовою постаттю якого є **Паріс**. Якщо в перших двох творах він є лише статистом у процесі розгортання драматичних подій, то в аналізованій поезії герой змальований у ситуації вибору: безсмертні богині, спокушаючи, обіцяють простому пастухові з Ілліону найцінніші дари – мудрощі, владу, кохання. Від того, що він вибере, залежать долі багатьох народів. Ця поезія є ліричним етюдом за мотивами гомерівської поеми. Принагідно в українському письменстві 1920-х років згадані **Ахілл** – як герой, вірець мужності, сміливості й краси («Буває день: в запоні попелястій», «Олександрія» М. Рильського; у романах «Подорож ученого доктора Леонардо» М. Йогансена й «Доктор Серафікус» В. Домонтовича обігрується парадокс про Ахілла й черепаху); **Ніоба** – як символ трагедії матері, яка втратила дванадцятьох дітей (поема «Крізь бурю й сніг» М. Рильського); історія **Пріама** є символом трагічної загибелі роду («Фея гіркого мигдалю» І. Кочерги), образи **Гектора** й **Андромахи** застосо-

вані зі зміною семантичного «коду» (у прототексті вони є чоловіком і дружиною, натомість в оповіданні В. Підмогильного «В епідемічному бараці» таким прізвиськом іменують сестру Ганнусю із сином – за їхній симбіотичний зв'язок і надмірну серйозність), **Аякс** у поетичному циклі М. Хвильового «Досвітні симфонії» змальований у складному переплетенні індивідуально-авторських асоціацій як символ маскулітної потуги й звитяги («*Аякс... Аякс... / Син чоловічий у стихії, / в гармонізації природи. / Син чоловічий йде! / За кроком крок – / іде! / І сниться йому море, / І сниться йому шторм. / А він такий похмурий... / Але він все поборе! / Але він все поборе!*») [619, с.60]. Як можна переконатися, гомерівський дискурс в українському письменстві 1920-х років репрезентований доволі широко й розмаїто; ключовим типом інтертекстуальності в межах цієї тематичної групи є алюзія – письменники згадують про гомерівських персонажів, які утілюють певний психотип чи певні екзистенційно значимі ситуації.

Згадки про інших представників давньогрецького письменства в інтертекстуальному просторі 1920-х років принагідні й нечисленні. **Архілох** (у поезії Є. Плужника «*Їх меншає – я знаю тільки двох*») та поеми М. Рильського «*Крізь бурю й сніг*») і **Алкей** (у тій же поезії Є. Плужника) змальовані як талановиті поети («*Серед шалених прерій / І в тундрі, де сивіє бідний мох, / Нам світять Гейне, Тютчев, Архілох*») [432, с.197]. О. Досвітній у романі «*Кварцит*» двічі згадує **Піндара** (коли персонажі сперечаються про те, що «сиводавні елліни мали більше приємності з *Піндара*, аніж, далеко пізніше, французи з *Вольтера*») [159, с.43] й коли Платон заявляє: «Коли таке, щоб виправляти огріхи головотесів, як це ласкаво робив Гоголь, – писати не можна, то давайте базикати про цукерки, як *Піндар* про циркачів. Це найлегше й цілком аполітично» [159, с.46]. Оскільки головні персонажі цього твору – здебільшого представники творчої інтелігенції, такі розмови виглядають цілком органічно, а згадані інтертекстеми покликані засвідчити високий рівень ерудиції. **Аристофан** у романі Г. Шкурупія «*Двері в день*» згаданий як талановитий драматург-класик, який міг би позаздрити тому розмаїттю матеріалу, який має письменник у ХХ столітті. Епізодичними є вкраплення в інтертекстуальне плетиво українського письменства 1920-х років згадок про **Гесіода** («*Гесіод*» О. Влизька) й **Софокла** («*На узліссі*» М. Рильського).

На окрему увагу в межах цієї групи заслуговує поезія **М. Рильського** «*Сафо до Афродіти*» (1918). Провідним мотивом прототексту – гімну Сафо «*До Афродіти*» («*Барвношатна владарко, Афродіто...*») – є скарга на нерозділене кохання. Оскільки назва поезії неокласика фактично дублює заголовок античного твору, можна припустити, що це поетичний переклад

чи варіація на тему прототексту. Утім, таке припущення виявляється хибним; поезія неокласика – оригінальний, самостійний твір. Якщо в прототексті лірична героїня благає богиню допомогти причарувати коханого; то ліричний герой М. Рильського, навпаки, просить: «Не плети для мене / Золотого невода», «Не буди, богине, / Ти ночами темними / У душній постелі / Серця молодого!» [432, с.164-165]. «Невід» у цьому художньому контексті є символом неволі, примусу, якого неможливо позбутися, адже «світ увесь для мене – / Невід золотий».

**Літературу Давнього Риму** в інтертекстуальному просторі 1920-х років представляють сім авторів, із-поміж яких найчастіше зринає ім'я **ПУБЛІЯ ОВІДІЯ НАЗОНА**. Цікава біографічна фабула й поліфонічна творчість цього давньоримського поета спричинилися до постання в європейському культурному просторі різних рецептивних моделей, які змінювалися з плином часу. Для прикладу, Відродження, Бароко й класицизм сприймали Овідія як автора «галантних історій про кохання на ефектному тлі величної доби героїв і богів» [97, с.165], а його творчість – як розвагу. Згодом ця рецептивна модель була витіснена концептом «Овідій – вигнанець». Як зазначає І. Давиденко, «з першої половини ХІХ століття намітилася нова тенденція, яка характеризується активними спробами митців творчо досягнути повноту особистої трагедії насамперед через зіставлення власної долі з досвідом Овідія» [136, с.20]. До слова, ця модель є панівною і в українському письменстві 1920-х років. Українська овідіана має давню історію. Одним із перших системних досліджень у цій царині була книжка Є. Пеленського «Овідій в українській літературі» (Краків-Львів, 1943). Принагідно можна згадати студії В. Брюховецького, О. Гальчук, І. Давиденка, М. Ільницького та інших літературознавців, у яких висвітлені окремі проблеми рецепції Овідія в українському письменстві 1920-х років, здебільшого об'єктом наукових студій були твори М. Зерова.

Лідер неокласичного «п'ятірного грона» був одним із найактивніших ретрансляторів творчості Овідія в пореволюційній українській літературі. У його активі – україномовні переклади фрагментів із «Любовних елегій» («Полудень», «На смерть Тібулла»), «Фастів» («Кінець Аріадни»), «Метаморфоз» (дев'ять текстових фрагментів), «Сумних елегій» («Життя поета»), а також російськомовний переклад «Ариона». В оригінальних поезіях **М. Зерова** фігурують низка алюзій, а також два епіграфи з творів Овідія, зокрема з «Фастів» (ІІІ-470) і «Сумних елегій» (ІІІ, 10). Під час інтерпретації цих творів варто брати до уваги не лише безпосереднє джерело надтекстової цитати, а й інші класичні прототексти. Так, у сонеті «**Тесеї**» (1921) заголовок актуалізує у свідомості реципієнта мотиви, пов'язані з образом

міфологічного персонажа. Після цього починає «працювати» епіграф із Овідієвих «Фастів»: «...perjure et perfide Theseu!». Надтекстова цитата зву- жує інтерпретаційне коло, акцентує увагу реципієнта на історії взаємин Тесея й Аріадни (маркерами, що вказують на міфологічний прототекст, є образи Аріадни й чорного вітрила, яке герой забув поміняти на біле, чим спричинився до смерті батька). Як відомо, М. Зеров був не лише глибоким знавцем античності, а й перекладачем. У його доробку можна відшукати начерк перекладу третьої частини Овідієвих «Фастів» («Кінець Аріадни»). Наведений епіграф корелює зі сповненим трагізму монологом-скаргою Аріадни: «Я нарікала раніше: “Кривоприсяжний Тесею!” / Але тим самим і Вахс – горе моє! – завинив...» [189, с.318]. Фінальні рядки сонета: «І перед смертю, мов німий докір, / Все увижав седмицю білих зір – / Золототканий пояс Афродіти» [189, с.58], – також містять покликання на «Фасти» (мова йде про відповідь Лібера Аріадні: «“От запурука тобі: поглянь же на цю діадему, – / Дивний Вулканів утвір, дар Афродіти тобі...” / Так він мовляє і дев’ять перлин на вогні обертає; / В небі вінець золотий сяє дев’яткою зір» [189, 319]. Під час творчого опрацювання М. Зеровим античного про- тотексту діадема перетворилася на пояс, а кількість зір-перлин зменшилася з дев’яти до семи, утім, ці семантичні трансформації не принципові. Важ- ливо, що в наведеному творі епіграф обмежує коло можливих інтерпре- тацій, сформоване заголовком, а також містить елементи характеристики персонажа (вказує на його зрадливість і підступність).

У поезії «**Овідій**» (яка в збірці «Камена» 1924 р. увійшла до циклу «Media in barbaria», а у виданні 1990 р. – до «Олександрійських віршів») неокласик наводить епіграф із третьої книги «Сумних елегій»: «Suppositum stellis nunquam tangentibus aequo – Під зорями, що ніколи не торкаються хвиль» [189, с.81]. Надтекстова цитата запозичена з десятої елегії, у якій висловлені враження Овідія від першої зими в Томах (9-10 рр. н. е.). Із «Сумних елегій» на сторінки зеровського «ліричного портрета» потрапив не лише епіграф, а й низка мотивів, які під пером неокласика набули но- вих семантичних відтінків: інформація про сарматів, бссів і гетів «стяг- нена» в лаконічну згадку про варварів («Та моря тужний рев, та варвари довкола»); застосовується і протилежний прийом: Овідієва згадка про напади зухвалих ворогів у фіналі зеровської поезії перетворюється на колоритну батальну сценку: «І от риплять вози, копита б’ють по кризі, / Вривається сармат, і все плюндрує вкрай, / І бранців лавами вигонить за Дунай...» [189, с.82]. Змальовуючи чужину, неокласик, узоруючись на Ові- дія, згадує не лише непривітну холодну зиму, а й безрадісну весну, приход якої не приносить ліричному героєві полегшення: «Убогий, дикий край!

Весною бруд і холод» [189, с.82]. Поезія неокласика датована 3.08.1922 р. Як відомо, у цей час він перебував у Баришівці (заради здобування «хліба насущного» працював учителем у місцевій соціально-економічній школі). Згадуючи про вигнанця Назона – старого, кволого, «забутого всіма, закинутого в краю, де цілий рік негода, та зима, / Та моря тужний рев, та варвари довкола...» [189, с.81]), – поет натякає на власне вимушене «вигнання» з голодного Києва. І хоча воно було добровільним, ліричний герой М. Зерова так само нудиться й страждає в оточенні «варварів». Отже, у цій ситуації епіграф вказує на прототекст, знання якого корегує інтерпретаційну діяльність, формує емоційне тло рецепції.

Двічі в інтертекстуальному просторі 1920-х років (у доробку М. Зерова) були згадані назви творів Овідія. Про поезію «Овідій» уже йшлося. Другий твір неокласика – поезія «**Безсмертя**» (1923) – є поетичною декларацією тези про універсальний характер творчості давньоримського класика, яка переживе віки, не зважаючи на моду, немилість влади («Хай Цезарь злоститься, і хай літа вигнання / Зігнуть високий стан і сивину вплетуть»), інші суспільно-політичні реалії (революції, війни, зміна цивілізаційних формацій тощо). У поетичну тканину органічно вплітаються алюзивні заголовки з елементами емоційної характеристики, натяки на відомі твори класика: «Вінець Овідія довіку не зів'яне: / Безсмертний "*Плач*" його, гіркий і незрівняний, / *Елегії* душні, як цвіт весняних лоз, І чари сонячні його "*Метаморфоз*", / І мудрі тонкощі ученого кохання...» [189, с.82].

З алюзивним антропонімом Овідій в українському письменстві цієї доби пов'язані дві інтерпретаційні моделі. Перша (домінантна) зорієнтована на концепти «вигнання», «чужина», «смуток», пов'язані з останнім періодом життя давньоримського поета. Для прикладу, центральний персонаж поеми **М. Рильського «На узліссі»** – книжник-анакорет – цілковито дистанціюється від реальності; поринувши в художній світ класичних текстів, «блукає він, мандрує по морях / З улюбленцем премудрої Афіні; / Шукає з Фавстом молодощів шлях, / З *Овідієм сумує на чужині*, / І Дон-Кіхотів поділяє гнів / В борні з ворожим плем'ям вітряків» [432, с.67]. У поезії **М. Хвильового «У полі голосить мати»** Овідій постає як «старець-вигнанець», уособлення життєвого трагізму [619, с.70-71]. У цьому контексті варто згадати й російськомовний цикл **М. Зерова «Барышевка»** (1921), у якому поет, розмірковуючи про реалії баришівського побуту в порівнянні з життєвими перипетіями вигнанця Овідія, риторично запитує: «Не дан ли нам удел *Овидия* / На савроматском берегу?» [189, с.121]. Згадки про «Письма с Черноморья» й «Скорби» корелюють з оригінальною поезією неокласиків, які у творчості намагалися вирватися з культурної ізоляції «Болотяної Лукрози».

Інша рецептивна модель пов'язана з амплуа Овідія – класика світової літератури, чії книжки стали традиційною лектурою освічених людей різних часів (ця модель застосована в повісті **М. Івченка** «Напосні дні»). **Ю. Шпол** у романі «**Золоті лисенята**» згадує про давньоримського поета, коли характеризує добу революції й громадянської війни – «найнетривкіший із усіх часів»; на думку оповідача, «уся розмаїтість подій тодішньої багатогранної доби цілком і вповні вкладалася в образ, утворений ще не за наших часів велетнем глибокої давнини, поетом химерних перетворень – *Овідієм Назоном*» [671, с.257]. Алюзивна словесна формула «поет химерних перетворень» дозволяє зрозуміти, що в цій ситуації йдеться про поему «*Метаморфози*» – хрестоматійний твір давньоримського поета, який від часів середньовіччя до ХХІ століття входив до переліку обов'язкової лектури для здобувачів класичної гуманітарної освіти. У деяких випадках українські письменники вдаються до факультативних інтерпретаційних моделей; для прикладу, **М. Рильський** у «**Рибальському посланні**» згадує Овідія в колі давніх і нових письменників, які полюбили риболовлю й залишили у своїх творах ліричні описи – «одбите в них святе лице природи, / Заквітчана берегова трава / І простих душ немудрії слова» [432, с.161].

Після Овідія другим давньоримським поетом, до якого активно зверталися українські письменники 1920-х років, був **КВІНТ ГОРАЦІЙ ФЛАКК**. Як слушно зазначає Т. Шевчук, його літературна спадщина «становить не тільки золотий фонд античної літератури епохи принципату, але й впевнено проходить крізь століття як взірць досконалої форми, теорії поетичного мистецтва та привабливої філософії поміркованого, мудрого світосприйняття. Оди, еподи, сатири й так звана “Наука поезії” (“Послання до Пізонів”) Горація стали еталоном та своєрідною точкою відліку для багатьох видатних європейських митців» [663, с.22]. До популяризації поетичної творчості давньоримського класика найбільше доклався **М. Зеров**; ідеться не лише про його переклади (неокласик презентував українським читачам 24 оди Горація, еподи «На Альфія», «До римського народу», сатиру «Тільки і мрії було...», «Послание к Пизонам – Об искусстве поэзии»), а й про полемічні виступи на захист Вергілія, Горація, Овідія, інших майстрів слова Давнього Риму, яким пролетарські критики, подібні до Я. Савченка, винесли вирок, наліпивши ярлик «поетів аристократичного кола», «великих облесників». У примітках до збірки «Камена» неокласик наполягав на тому, що «римські автори золотого віку цікаві для нас не тільки як учителі стилю, але і як автори, близькі нашій сучасності своїми настроями й чуттями. Учасники великого революційного зрушення, вони теж приймали революцію, змінляли дорогу (“вехи”), з тривогою вглядалися у майбутнє і,

заспокоєні, співали гімни новому порядкуві, вітаючи його як еру вселюдського щастя. Перечитуючи Вергілія й Горація, Тібулла й Овідія, уважний читач легко розпізнає контури “вічної казки”, перипетії “давньої й щораз нової історії» [191, с.379]. Не зважаючи на жорсткі випадки опонентів, М. Зеров не відмовився від тези про користь засвоєння пролетарськими письменниками античного мистецтва. Низка інтертекстем, генетично пов'язаних із поезією Горація, зафіксована і в його оригінальній творчості.

Так, у поезії «Елій Ламія» (1922 р.) джерелом надтекстової цитати є «Ода 17. До Елія Ламія» Горація. Латиномовна апеляція «*Aeli vetusto nobilis ab Lamo...* – Елію вельможний зі старовинного Ламія» прямо кореспондує із заголовком-антропонімом. Елій Ламія – поет і державний діяч, римський консул, представник давнього уславленого роду, який своїми коренями сягає Лама – володаря лестригонів, сина Геракла й Омфали. Як відомо з історії античного письменства, Горацій присвятив Ламієві два твори (26-ту оду з книги I-ї та 17-ту з книги III-ої – саме вона стала для неокласика текстом-донором). Згадуються ці дві оди і в останніх рядках його поезії: «Там, між позовклих книг, найкращий мій клейнод, / Лежить автограф двох Горацієвих од» [189, с.81]. Як вказував А. Содомора, «серед перекладів М. Зерова немає тієї оди, яка адресована Елієві Ламію. Є зате її відлуння – оригінальна поезія “Елій Ламія”, що має своїм епіграфом початкову фразу Горацієвої оди: *Aeli vetusto nobilis ab Lamo...* Елій Ламія, консул третього року нашого літочислення, знаний у Римі вельможа, літератор, згадує таке важливе для нього, ще за дитинних літ, перебування у домі державного діяча і письменника, опікуна поетів Валерія Корвіна Мессали, де звучали голоси славетних поетів, серед них – і “многодумного Флакка” (такий епітет – від особливої схильності Горація до філософських роздумів). М. Зеров, наче перехопивши думку Ламії (може, й своє літературне середовище згадуючи), кладе її на папір такою ж, хоч і помежованою розділовими знаками, фактично ж неперервною, як сам перебіг часу, поетичною фразою» [529, с.111].

За версією неокласика, Елія Ламія найбільше цінує не багатство, славу, почесні, а знайомство зі славетними поетами й філософами свого часу: «Приязні їхньої невимушений знак / Цінно я над усі тріумфи й консулати». Так виникає ідеальний образ своєрідного «духовного братства», який так вабить поета. У цій ситуації епіграф вказує на твір, який став для нього каталізатором, спонукав до написання оригінальної поезії. За прикладом М. Зерова Ю. Яновський обрав до роману «Майстер корабля» епіграф з оди Горація «Римській державі»: «*O navis, referent in mare te novi Fluctus?* (переклад: «О корабле, тебе вже манить хвиля Моря?»)). Через образ корабля,



на який чекають мандри в далекі простори, епіграф прямо кореспондує із заголовком («Майстер корабля»), у творі реалізується змістово-фактуальна функція надтекстової цитати. Ще один гораціанський епіграф зафіксований у романі **М. Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію»:** «Coelum, non animum mutant qui trans mare cur gunt» («Небо, а не душа змінюється, коли за море мандруєш») [210, с.391]. Назву й епіграф поєднує мотив мандрівки.

Якщо вірити **А. Любченкові**, ще одним прихильником творчості Горація в літературі 1920-х років був М. Хвильовий. Змальовуючи в оповіданні «**Його таємниця**» поїздки в зруйновані голодом полтавські села, він цитує рядки давньоримського поета: «Але мені спали на думку зовсім інші улюблені його рядки з *Горація*, бо я вже помітив, що в ньому накипає гнів: – “В годину розпачу умій себе тримати і в хвилі радості захочуй супокій”... Микола мовчав, спустивши голову. Потім, зітхнувши, прокидаючись з гризотної задуми, додав: – Так, так... “однаково прийдеться умирати – о, Деллію коханий мій!”» [316, с.434]. У цьому фрагменті зацитовані рядки з оди «До Деллія» (II, 3) у перекладі М. Зерова. Інтертекстема з твору Горація має ситуативний і характерологічний плани: по-перше, виконує стримувальну функцію (оповідач прагне застерегти М. Хвильового від нерозважливих учинків), по-друге, вказує на прихильність письменника до пропагованих Горацієм чеснот – «ясності духу, далекого од тривоги і принад буденного життя, – aequam mentem» [191, с.334], філософської рівноваги. Згадку про те, що речник «азіатського ренесансу» мав пієтет до вказаних рядків давньоримського поета, А. Любченко продублював і в «Нотатках до спогадів про Хвильового». На жаль, докладнішої інформації про особливості рецепції М. Хвильовим творів Горація поки що не виявлено (принаймні, коли йдеться про інтертекстуальний підхід, а не зіставно-типологічний).

Низка автентичних й «апокрифічних» цитат із творів Горація виявлена в історичній драмі **І. Кочерги «Фея гіркої мигдалю»** (1925). Усі вони інкрустовані у мовлення одного персонажа – судового канцеляриста Крякви. Інтертекстема сприяє його характеристиці: у розмовах із різними людьми Кряква понад усе намагається підкреслити свою освіченість, однак лише половина цих афоризмів автентична. Для прикладу, персонаж двічі цитує латинський вислів «Mea virtute me involvo» (прикметно, що в першій ситуації автор транскрибує його українською мовою, а в другій наводить переклад: «О, блазнаве надворній! О вчинки непристойні! *Одягаюся у свою добродітель, як каже Горацій*, і не слухаю» [264, с.42]). Прототекстом цієї інтертекстеми є «Оди» (III, 29, 49-56) Горація. У наступному фрагменті

Кряква емоційно вигукує: «Дражливе кодро поетів, генус ірритабіле, як каже поет Горацій!» [264, с.91], – тут застосований прийом двомовного дублювання інтертекстеми, яка переадресовує компетентного читача до «Послання» (II, 2, 102-105). В інших ситуаціях канцелярист цитує насправді не Горація, а Вергілія («Quorúm pars mágna fui» – з «Енеїди», II, 6), юридичний збірник «Дигести» (I, 3 – «Honeste vivere, alterum non laedere») або й просто влучні висловлювання: «О, словеса непристойні! О, блазнаве безсоромні. О, грішники нутрістінні, як каже Горацій» [264, с.45]; у другому випадку цитування набуває бурлескного відтінку, адже в уста Горація вкладена українська приказка: «Кряква (рве волосся). От лихо мені тяжке. Попав, як каже поет Горацій, з дощу та під ринву... (Тре чоло.) Ну, гаразд, один біс пропадати, чи так, чи інак» [264, с.93].

У колі гораційвських алюзій в українському письменстві 1920-х років виокремлюються дві групи. Перша, пов'язана з концептом «Горацій – поет», деталізується через різні моделі ставлення до класичної спадщини. Для прикладу, **Є. Плужник** у поезії «**Читаю Сінклера й ходжу на біржу праці**» згадує «шкільного Горація» як символ минулого. А **М. Рильський** в останній поезії триптиха «**Шорсткі слова**» саркастично протиставляє світлу гармонійність давніх поетів і сучасні вимоги до літератури. Символом класичного мистецтва у неокласика є серце (традиційна семантика цього концепту включає емоційність, добро, милосердя), сучасного – перець (асоціативний ряд: гострий, пекучий, їдкий). Поезія структурується як діалог «прогресивних» критиків і письменника, зорієнтованого на традиційні, загальнолюдські цінності: «Більше перцю в слово, більше перцю! / Піднебіння загрубіло в нас. / Що вже нам *Горацій чи Пронерцій?* / Та ж тепера електричний час! / Більше перцю в слово, більше перцю! / Більше прянощів і солі всмак! / ...А поет їм скромно: більше серця? / ...А вони: ото смішний дивак!» [432, с.308].

Друга група асоціацій пов'язана зі специфічним світовідчуттям Горація, що зросло на ґрунті епікуреїзму. Життєвим ідеалом поета є помірність у всьому, гармонія між веліннями серця й розуму, почуттями й обов'язком, зближення з природою. Так, ліричний герой поезії М. Рильського «Друге рибальське посланіє, зовсім не до рибалки адресоване» декларує прагнення смиренно утекти, «мов *Горацій*, / На вогкий шовк родимих берегів, / Де я зростав, де слухали мій спів / Лелеки й чаплі – не панфутуристи, / Де тепле небо, де повітря чисте» [432, с.268]. В оповіданні М. Хвильового «На озера» згадка про Горація з'являється у зв'язку з особливим прозорим

<sup>1</sup> Цей образ можна сприймати як алюзію на поему М. Хвильового «В електричний вік» або ж як символ доби.

настроєм, який оповідач відчуває на полюванні: «Коли місця біля вікон зайнято, я виймаю з ягдташу *Горація* й перегортаю сторінки. Мій *епікурейський настрій* цілком відповідає віршам римського поета» [619, с.232].

Принагідно в інтертекстуальному просторі українського письменства 1920-х років зринають згадки про **Публія Вергілія Марона**, його твори («Спартак» П. Филиповича) й персонажів («Крізь бурю й сніг» М. Рильського). Коло асоціацій: Вергілій – «улюбленець камен», який вабить серця й чарує читачів («Елій Ламія» М. Зерова); «добрий Вергілій» – як символ класичного дискурсу («Рибальське посланіє» М. Рильського); «мудрий Вергілій» у третій поезії із циклу М. Рильського «З весняного зошита» постає не як реально-біографічна особа, а як персонаж «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі.

Вияткова роль в інтертекстуальному просторі 1920-х років відведена **ПЕРСОНАЖАМ АНТИЧНОЇ МІФОЛОГІЇ**. Найчастіше тут фігурують Прометей і Афродіта (Венера), рідше – Аполлон, Діоніс, Зевс, Діана тощо. Дуже симптоматично виглядає гендерний зріз: героїв-чоловіків тут 40 (125 алюзій); героїнь-жінок – 19 (55 алюзивних одиниць). Як засвідчило проведене дослідження, у вітчизняному письменстві 1920-х років найбільшою популярністю користувався **ПРОМЕТЕЙ**. Інтерпретація цього традиційного образу в художній літературі вже була предметом наукових студій. Цікаві міркування з цього приводу можна знайти, скажімо, у монографії Р. Труссона («Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne»), наукових студиях О. Лосєва [306] й Г.-Г. Гадамера [88]. Зважаючи на значимість прометеївського міфу в історії європейської культури, Г.-Г. Гадамер вважав за доцільне надати йому статус міфу європейської долі. У «пролетарській» літературі України 1920-х років інтерес до образу Прометея частково інспірований творцями нової ідеології. Так, М. Геллер пише про три головні лінії в утопічній системі К. Маркса, одна з них – «прометейсько-фаустівський мотив, віра в необмежені можливості людини» [99]. Відомо також, що К. Маркс у передмові до своєї докторської дисертації назвав Прометея «найшляхетнішим святим і мучеником у філософському календарі». Така інтерпретація «вічного» образу поширилася і в масовій свідомості «Країни Рад». Образ Прометея трактувався як символ світла, розуму, жертвності в ім'я людства, тирано- й богоборства [93]. Порівняння Маркса й Леніна з Прометеем стало одним із поширених топосів радянської масової культури. Х. Гюнтер підкреслює: «Не можна не помітити особливу пристрась тоталітарних культур до міфу про Прометея. Якщо соціалістичний Прометей виявляється в образі надлюдського героя праці, то націонал-соціалістичний – в образі духовно-героїчного носія факела “вищої арійської

людяності”...» [134]. Ці міркування більше стосуються радянської літератури 1930-х років, коли відбувалося ствердження соцреалістичного канону; упродовж 1920-х років однозначної пролетарської заангажованості в трактуванні образу Прометея ще не було. Разом з ідеологізованими варіаціями традиційного образу існували й оригінальні авторські моделі.

У вітчизняному літературознавстві специфіку інтерпретації прометеївського міфу досліджували здебільшого на матеріалі творчості Тараса Шевченка (часто – у порівнянні з концепціями польських і російських романтиків; у цьому контексті варто згадати праці Є. Нахліка, Ю. Вавжинської). П. Филипович свого часу звертав увагу на прометеїзм у творчості Лесі Українки. Сучасна дослідниця О. Турган студіювала прометеївські мотиви в українській літературі XIX – початку XX ст. Найближчим до цієї студії є дослідження О. Гальчук, у її статті містяться цікаві міркування про особливості опрацювання прометеївського міфу в поезії П. Тичини. Однак ці студії не вичерпують обрану проблему. В українському письменстві 1920-х років виокремлена низка творів, у яких фігурує образ Прометея. Доцільно поділити їх на дві більші групи. До першої належать твори, у яких цей традиційний образ згадано принагідно – у тому чи тому історико-культурному контексті, до другої – більші за обсягом твори, що є розгорнутим варіантом прометеївського міфу.

У творах першої групи найпоширеніший концепт «Прометей – бунтівник (революціонер)». Це безпосередньо пов'язано з суспільно-політичними реаліями доби. Один із прикладів цього концепту є в поезії **М. Драй-Хмари** (1921): «Хмеліють хмари, хвилюють в трансі. / Повстань, титане молодий! / Хай запалають протуберанці: / На бій, на бій!» [161, с.61]. Замість прямої номінації традиційного образу поет застосовує перифраз «молодий титан», який, поєднуючись із мотивом повстання, асоціюється з Прометеем. **М. Йогансен** у першій поезії із циклу «**Революція**» кваліфікує бунт Прометея проти самодержця Зевса як першу світову революцію [210, с.77]. У такий спосіб відбувається легітимація Жовтневої революції; її репрезентовано як кульмінаційний епізод серії народних повстань, ватажки яких ведуть свою генеалогію від прабатька всіх «революціонерів» – античного титана Прометея. Прикметно, що в художніх творах 1920-х віддзеркалена також практика самоототожнення персонажів-протагоністів (революціонерів-підпільників, а також науковців) із Прометеем. Так, один із персонажів повісті **М. Івченка** «**У сонячній колі**» заявляє: «Я мушу перемагати світ, робити його покірним своїй волі, дарма що він випорскує з-під моїх рук, дарма що я й сам від себе випорскую. Я є бунтар, син Прометея, і на бунті складу собі голову» [203, с.554]. Схожі

сентенції виявлені в нарисі **О. Копиленка** «Ессе homo» («Я часто фантазував: мені здавалось, що я великий Прометей, вирвався з неволі і сховався в печері на верхівлі найвищої гори і в самотині готуюсь до нового виступу – нести в грудях людству іскру полум'яну» [250, с.59]), оповіданнях «Записки Холуя» **І. Сенченка**, «Останнє слово» **О. Слісаренка** («Я, до революції затиснений у куток своїм оточенням, одразу відчув себе звільненим Прометеем...» [522, с.238]). Найвиразніше цей концепт презентований у романі **В. Чередниченко** «За плугом». Один із його героїв власну статтю, у якій ідеться про культурну відсталість, бюрократизм та інші негативні явища сільського буття, підписав не справжнім прізвищем, а промовистим псевдонімом – «Житняківський Прометей» [640, с.99]. Тут виявляється не лише бажання зберегти анонімність, аби уникнути помсти фігурантів сатиричного допису, а й прагнення дистанціюватися від примитивності оточуючих, засвідчити власну винятковість.

Інший важливий аспект інтерпретації прометеївського міфу в українській літературі цього періоду – оголошення античного титана символом технічного прогресу. Як відомо з давньогрецької міфології, саме він показав людям, як видобувати метали й обробляти їх, створив науку про числа, відкрив мистецтво письма. Він приручив тварин, збудував перший корабель, дав хворим ліки... Апелюючи до античного міфу, українські письменники надають Прометею статус покровителя науки й винахідництва. Один із персонажів роману **Г. Брасюка** «Донна Анна» працює над винаходом, який має змінити життя людства; антична алюзія («Ганна побожно дивилася на Ніка. Він був той Прометей, що мав дати нову іскру людству» [63, с.231]) патетично відтінює значимість його праці.

У культурній свідомості людства Прометей більше відомий як викрадач вогню. У циклі **М. Рильського** «Адоніс і Афродіта» замість прямої номінації персонажа застосовано перифраз, що містить вказівку на традиційний мотив: «...Накресливши суворо й строго / Сплетіння голубих шляхів, / В які нас поведеш чертоги / Ти, що красу огню живого / Украв у сп'янутих богів?» [432, с.251]. Символіка вогню, який Прометей викрав і подарував безсилу, змученому хворобами й труднощами людству, тлумачиться в літературі й філософії по-різному. Вважається, що йдеться не про звичайне багаття, а про іскру божественного вогню, сакральний дар, світло знання [306]. Цікаве трактування символіки прометеївського вогню є в згаданій повісті **М. Івченка**. Її герой-протагоніст **Іван Семенович** рефлексує: «Плюс родить Прометей вогонь, що силою своєю пронизує всі щілини ества світового, що дає провід людському життю, що кидає вогняні думки на тисячоліття вперед. І виходить, що це не так і погано. Але другий кінець

цієї сили просто гнітить і розкладає людську істоту. (...) По-моєму, сучасній людині треба більше спортів, полювань, змагань... Тоді з неї випариться там уся лють. А Прометей вогонь вона пустить на творення нового життя» [203, с.569]. Як бачимо, прометейський вогонь мислиться тут як певна форма життєвої енергії, що має бути скерована на досягнення суспільно значимої мети.

У добу еллінізму здобуває популярність міф про творення людей Прометеєм. Г.- Г. Гадамер констатує: «Прометей стає антрополостом, митцем – творцем людини, а це означає: людина уже не співвіднесена з божественним порядком, проти якого вона здатна піти і від якого може зазнати краху, але вона передана самій собі й наділена здатністю усвідомлювати свої знання й уміння» [88]. В українському письменстві 1920-х років цей мотив фігурує в поезії **П. Филиповича «3 античних барельєфів»** (1923). Поет моделює фінальну стадію творення Прометеєм людства, коли в тіла «холодних, нерухомих немовлят» ясномудра Мінерва вдихає свій «дар іше недовідомий» – розум, дух життя [601, с.76]. Образ титана-богоборця фігурує також у поезії П. Филиповича **«Тремтіла тінь, і вечоріли хмари»**. Антична алюзія застосована тут як декоративний елемент у структурі ліричної пейзажної замальовки – картини настання вечора, боротьби світла й темряви [601, с.22]. Цікавою з огляду на актуалізовану наукову проблему видається також поезія **О. Влизька «Рейд»** (1930). Поет асоціативно пов'язує маяк із прикутим Прометеєм, а велич розбурханої стихії – із повстанням титанів [86, с.71]. Мотив страждання закутого Прометея принагідно згаданий у поемах Л. Чернова («Кобзар на мотоциклі») й М. Хвильового («В електричний вік»), «Запільних нарисах» і «Славгороді» К. Гордієнка [115] (антична алюзія набуває тут бурлескного відтінку).

Найцікавішими з огляду на інтерпретацію образу Прометея видаються твори В. Поліщука й П. Тичини, віднесені до другої групи. «Оновлена легенда» **В. Поліщука «Прометей і людство»** датується жовтнем 1929 р. У цій авторській моделі прометейського міфу помітні сліди двох ключових прототекстів – звичної міфологічної матриці й трагедії Есхіла «Прометей закутий». Авторський домисел виявляється в монументальних пейзажних замальовках, психологічному нюансуванні поведінки персонажів, моделюванні окремих фабульних ситуацій. Поема В. Поліщука тяжіє до поетики кіно. Перший її «кадр» демонструє читачам урочисту красу Кавказьких гір; за мить перед їхнім зором постає Прометей (скориставшись термінологією О. Білецького, лаконічний опис його зовнішності можна кваліфікувати як «архітектурний портрет», візуально подібний до роденівського «Мислителя»). Наступний «кадр» – потік внутрішнього мовлення протагоніста –

демонструє його протест проти застигості, «математично-рівноважного блага» олімпійських богів. За версією В. Поліщука, Прометей бунтує не лише проти влади Зевса, а й проти всього застиглого, мертвотного, того, що гальмує потік буття. Наслідком цих рефлексій стає рішення створити людей. На відміну від античної міфології, Прометей у В. Поліщука – одноосібний деміург, який усі «свої найкращі соки» втілив у «росток крихкого людства» [410, с.148]. Однак новостворені істоти виявилися слабкими, не здатними опиратися стихіям; перші труднощі занурюють їх у безодню відчаю. Захищаючи своє творіння, Прометей вступає в конфлікт із Зевсом. У палку промову титана органічно вплітаються окремі міфологічні «коди»: згадка про те, що саме Прометей допоміг Зевсові перемогти батька й здобути верховну владу; сюжет про Пандору і її зловісну скриньку; викрадення вогню й інші дари Прометея людям.

Надалі Поліщуків поема з незначними варіаціями ретранслює провідні мотиви Есхілової трагедії: Прометея карають, приковуючи до скелі (в Есхіла це роблять Влада, Сила й Гефест, у В. Поліщука – Гермес і Гефест). В Есхіла Гефест прохромив Прометееві груди залізним клином; В. Поліщук тяжіє до пафосної орнаментальності, тому в його версії міфу фігурує алмазна паля. В Есхіла прикутого Прометея відвідують Океаніди й Океан (повелитель стихій обіцяє ублагати Зевса, аби він пробачив Прометееві непослух). Натомість у поемі В. Поліщука до страдника спершу приходять його дружина Азія (в одній із версій античного міфу вона вважається матір'ю Прометея), а вже згодом Океаніди й Океан, які намовляють страдника покаятися. Мотив зустрічі Прометея з безумною рогатою Йо (Io) В. Поліщук також запозичив в Есхіла. Подібними є й фінали обох творів: до Прометея з'являється Гермес, вимагає розповісти Зевсові таємницю його долі. Не отримавши відповіді, Громовержець насилає на бунтівного титана орла, який має клювати його печінку, а згодом скидає його в Тартар (у В. Поліщука фігурує лише перший мотив). Фінальні рядки аналізованих творів суттєво відрізняються: в Есхіла скеля з прикутим Прометеем провалюється в безодню (це має викликати в глядачів емоційний шок); а В. Поліщук вкладає в уста античного титана пророцтво про грядуще визволення людства від тиранії. Читач має переконатися, що саможертвоність Прометея не була марною, її логічним завершенням став «Великий Жовтень».

«Прометейський цикл» **П. Тичини** в українському письменстві 1920-х років стоїть осібно. Найперше тому, що твори, які до нього належать, позбавлені відтінку героїзації античного титана. Цікаві штрихи щодо рецепції прометейського міфу в поезії П. Тичини висловила О. Гальчук [93], однак не всі аспекти проблеми розкриті в її статті. Найперше, варто

звернути увагу на хронологію: над поемою-феєрією «Прометей» автор працював у 1917-1923 рр., цикл «В космічному оркестрі» датується 1921 р., поезія «Прометей» – 1921 / 1922, «Ходить Фауст» – 1923, «Слався» – 1926. Як бачимо, більшість зазначених творів з'явилася на початку 1920-х років (вочевидь, інтерес до постаті Прометея інспірований подіями революції й громадянської війни); у другій половині 1920-х років він поволі згасає. Як слушно вказала О. Гальчук, ранній П. Тичина в образі Прометея «побачив не пафосно-оптимістичний, а трагічний знак сучасної епохи» [93, с.72].

Найповніше тичининська версія прометеївського міфу репрезентована у двох незавершених текстах: перший анонсується у 12-томнику як «уривки із незакінченої феєрії», другий – як «уривки з поеми». Елементи класичного прометеївського міфу з'являються у цих творах П. Тичини спорадично, наприклад, у монолозі героя («Очима я огонь ясний побачив. / Почув я серцем, як страждав народ. / Руками виборів, одняв у бога / і бідним людям зніс на землю світ...») [558, с.468]. Перед читачем постає прикутий Прометей, який кілька тисяч років чекає на визволення. П. Тичина традиційно ігнорує поширений у міфології мотив звільнення Прометея Зевсом, оскільки це може заперечити героїчний статус персонажа. За версією українського поета, титана ціною власного життя визволила німфа Етео. З античного міфу П. Тичина запозичив лише образи Прометея й німф-океанід, згадки про подвиг титана задля порятунку людства, мотив покарання за бунт.

Український поет творить оригінальний художній світ, що розгортається в координатах символічно-притчового часопростору. У його поемі люди знаходять Прометея, але відмовляються його звільнити. Для «нової людини» (ідеться про ключову фігуру пролетарського мистецтва) античний герой є анахронізмом, «цікавим маніяком» [558, с.474]. Розчарування змушує титана замислитися: «Чи не прийдеться знов огонь той красти, / борються, однімають – лиш не в богів, / а в вас, лихії люди?» [558, с.478]. П. Тичина не просто презентував читачеві чергову версію античного міфу; очевидно, він насамперед намагався попередити людство про небезпеку тоталітаризму. «Прометей» сприймається як твір-застереження, набуваючи, як слушно твердить О. Гальчук, жанрових прикмет антиутопії. Усвідомлюючи похмурість змальованого майбутнього, у першому фрагменті – уривку «феєрії» рабам (Чорним і Білим) та апологетам тоталітарного ладу – поет протиставляє прометеївців, які піднімають повстання проти тиранії.

У другій поезії із циклу «**В космічному оркестрі**» (1921), характеризуючи вітаїстичну енергію всесвіту, поет мимохіть згадує античних титанів. Безпосередньо репліка про міфічного героя з'являється в четвертій поезії циклу. Змальовуючи містерію буття, поет нотує: «Вічно юний, пер-



вісний і дикий, / творець, на власнім творі розп'ятий, – / це він на незглибній глибині шаліє й казиться / без берегів! (...) Безумний корабель, нагрудений вітрилами, / якір, що в пісні над безоднями заякорить не може, – / це він прометейно в майбутнє ридає / і не вертається ніколи» [558, с.158]. Концепт «прометейно» асоціативно пов'язаний із поняттями стихії, бунту, перебудови світу.

Поезія «Прометей» П. Тичини датована початком 1920-х років. О. Гальчук слушно вважає цей твір завершальним акордом однойменної «поеми-символіки». Структурується він як монолог прикутого Прометея, який тисячоліттями терпів муки. Змінювалися царі, титан сподівався на визволення, однак кожен наступний тиран надсилав йому нових «орлів та коршаків». Бунт Прометея, який «рвонув усе це к чорту, аж камінь закричав!...» [558, с.362], асоціюється з революцією, на переможному шляху якої – без ліку людських жертв. Бунтівний титан усвідомлює власну моральну провину, однак не зупиняється: «Піду життя творить нове – хоч би й по трупах – Сам! Так мусить бути» [558, с.362]. У структуру давнього міфу інкорпорується ідеологія новітніх революціонерів, для яких мета виправдовує засоби. «„Новий” Прометей, – висновує О. Гальчук, – страшна пародія на того, чие ім'я – знак любові до людей, сміливості духу й поступу» [93, с.74]. Утім, пародією тичинівська версія античного міфу стає хіба що у свідомості сучасних реципієнтів. Автор таких варіантів прочитання передбачити не міг.

Прикмети «пародіювання» помічаємо і в наступній поезії – «**Ходить Фауст**» (1923) зі збірки «Вітер з України». Прикметно, що із 29 рядків поетичного тексту мовна партія Прометея становить лише 3. Із висловлювань Фауста його опонент постає як бунтівник, котрий прагне «світ творить новітній». Однак той же Фауст висловлює сумнів, що новітнім прометеям вдасться ошчасливити людство. На противагу опонентові, Прометей поводить як типовий люмпен-революціонер – звинувачує його й погрожує фізичною розправою. Завершальним акордом у системі «метаморфоз» тичинівського Прометея є поезія «**Слався!**». Ім'я Прометея у творі не згадане, однак рядки «Сам ти був до скелі кутий» прямо натякають на нього. Від трагедійності образу Прометея в однойменній поемі-феєрії й «пародіювання» (у поезіях «Прометей», «Ходить Фауст») автор переходить до принципів абсурду. Образ Прометея втрачає тілесну визначеність і перетворюється на порожній символ-імітацію, оживити який не здатні псевдореволюційні риторичні конструкти на кшталт: «Вічний, вічний, нерозгадний, / нерозривний наш, / скрізь твоє дихання бурі, / скрізь твоя душа» [558, с.400].

До популярних образів давньогрецької міфології, які українські письменники експлуатують у своїх творах, належить **Аполлон** – покровитель

музики, віщування й лікування. Після публікації книги Ф. Ніцше «Народження трагедії» (1870-1871) Аполлон і Діоніс почали сприймати не лише як боги, а й як два первні, що формують дух європейської культури. За твердженням філософа, «Аполлон як бог усіх сил, що творять образи, одночасно є й богом, який віщує майбутнє. Етимологічно він означає “блискучий”, божество світла, що панує і над прекрасною видимістю душевного світу фантазії» [367, с.25]. З образом Аполлона пов'язані такі поняття, як почуття міри, свобода від диких поривань, сповнений мудрості спокій.

В українському письменстві 1920-х років Аполлон здебільшого згаданий у зв'язку з концептами «мистецтво», «поезія». Для прикладу, у поезії П. Филиповича «Не сонце – п'яна шинкарка» ліричний герой, який «в уяві усе з'єднав: / Вечірню заграву неба, / Покору змарнілих трав» [601, с.30], названий «спадкоємцем Феба». Зазначена інтертекстема виявляє прихильність поета (а разом із ним – інших учасників неокласичного «п'ятірного трона») до аполлонівського мистецького первня. У поезіях П. Филиповича («Кому не мріялось, що є незнана Муза») й М. Рильського («Прийшла, прийшла-таки, нарешті!», «До музи») Аполлон згаданий принагідно як покровитель муз і мистецтва. У творах українських письменників, які тяжіли до пролетарської ідеології, цей міфологічний образ набуває негативних конотацій – як символ мистецтва, відірваного від потреб сьогодення. Для прикладу, О. Влизько у вірші «Поет» дорікає сучасникам за небажання співувати будні: «Один закоханий у грудень, / Другий бандуриться в лісах, / А ти махнув на “сірий” будень, – / Сидиш із *Фебом* в небесах!» [86, с.40].

Друга рецептивна модель, пов'язана з концептом Аполлон – утілення досконалої чоловічої краси, виникла на стику міфології й пластичних мистецтв. В українському письменстві 1920-х років вона застосовується переважно з гумористичним відтінком. Скажімо, Ю. Смолич у повісті «Господарство доктора Гальванеску» використовує цю інтертекстему для характеристики зовнішності Чіпаріу. Герой нарису І. Сенченка «В порту» також із гумором порівнює себе з давньогрецьким богом («Ви смієтесь собі й думаете, бач, який *Аполон* знайшовся, нечесаний. Цілком справедливо, але я на додаток іще і неголений. Але ви всетаки дивитесь на мене в цьому секрет» [472, с.30]). Якщо в обох попередніх випадках асоціація персонаж / Аполлон була пов'язана з фізичною вродою, гарною поставою, то в усмішці Остапа Вишні «Пляж» порівняння представників партноменклатури з Аполлоном Бельведерським має виразний іронічний відтінок. Із образом Аполлона в давньогрецькій міфології пов'язаний також сюжет про перетворення німфи Дафни на лавра. Цей мотив принагідно обігрується в поезії М. Рильського «В освяченім гаю, де зеленіє лавр» (1922).

Важливою фігурою античного пантеону й одним із найпопулярніших богів Давньої Греції є **ДІОНІС** – бог рослинності, родючості, покровитель виноградарства й виноробства. У європейському мистецтві він перетворився на універсальний культурний символ. Ф. Ніцше в статті «Діонісійський світогляд» доводив, що діонісійське мистецтво «ґрунтується на грі зі сп'янінням, з екстазом. Дві сили найперше приводять природну людину до сп'янілого самозабуття: поклик весни й наркотичний напій. Символом їх впливу є образ Діоніса. *Principium individuationis* в обох станах порушується, суб'єктивне змітається з дороги бурхливою енергією загальнолюдського й навіть всеприродного. Діонісові свята знаменують не тільки союз між людиною й людиною, – вони примиряють і людину з природою» [367, с.204].

В українському письменстві 1920-х років функціонують кілька рецептивних моделей, пов'язаних із образом Діоніса (Вакха). *Перша*: Діоніс – символ вітаїзму, радості, природного життя. Найвиразніше ця модель заявлена у повісті **М. Івченка «Напосні дні»**. Рефлексії про Діоніса й діонісійство є визначальним елементом моделювання образу Григорія Сковороди. Український любомудр репрезентований у цьому творі не як холодний анахорет, а як людина, у душі якої борються аполлонівське (розум, мораль) і діонісійське (чуттєвість, стихійність). Спершу ця боротьба прихована від стороннього ока: Сковорода переконує себе, що «воля все перемаже. Треба власну натуру добре загнущати. Тоді нічого не буде страшно, розіллється ясно в душі *голос ранкового бога молодості, бога народження світу, бога юного, радісного, п'яного радістю Вакха*» [203, с.336]. Однак після знайомства з Марійкою його душевна рівновага похитнулася: герой відчуває нездоланне прагнення «схопитись і побігти назустріч пестливим хвилям вітру! Вийти на луки й крикнути стоголосо на байраки! Сочно поцілувати бога *Діоніса*» [203, с.343]. Кульмінаційним моментом цього протиборства є сцена, коли Сковорода, зібравшись у дорогу, бачить сплячу дівчину. Перед внутрішнім зором героя постало символічне видіння: «Веселий чорнобордий *Діоніс* – а борода м'яка йому, як шовк, – наливає в келих червоного вина й, сміючись, примовляє: Пий! Хто ти? *Я первосвященик життя!* Пий! І було радісно літати в п'яній парі вина й спускатися в прірву. Хто скарав мене, що мені не входить в свята святих? Хто, як не ти, Боже, створив цю красу? Будь благословенна навіки!» [203, с.352]. Зібравши всю волю, Сковороді вдається уникнути спокуси Діоніса й повернутися до того трибу життя, який він для себе обрав.

Як бога виноробства, Діоніса часто зображають із чашею в руках. Така візуальна проекція присутня, скажімо, у поезії **М. Рильського «Грім**

**одгримів, і солодкою млостю спокою»** (1921). У процесі інтерпретації цього твору знову зринає зацитована теза Ф. Ніцше про поклик весни й наркотичний напій як дві потужні сили, здатні привести природну людину до сп'янілого самозабуття. Ліричного героя М. Рильського п'янить весна – пора буяння природи й людських почуттів, його «щастю нема берегів, – / І на землі небожителі ходять блаженні: / Флейти торкається Пан, чашу підняв Діоніс» [432, с.169]. М. Рильський моделює романтичну проекцію цього образу, однак у свідомості українських письменників фігура Діоніса із чашею в руках найчастіше асоціюється не з екстатичним сп'янінням від любові, а з банальним пияцтвом. Такий варіант інтерпретації зафіксований, для прикладу, у драмі **І. Кочерги «Алмазне жорно»** («О, то виходить, пан комендант однаково дужий так на *полі Бахуса*, як і на полі Марса. Рицарський звичай, що й казати» [264, с.135]) й повісті **І. Сенченка «Червоноградські портрети»** («Ці гроші підхопив Фесько Кандиба, котрого, проте, всі червоноградці звади Феськом Андібером, і, ніби вломивши ноги, зник за рогом крамниці. За сім хвилин, випередивши на півгонів хлопчину – клієнта баби Ковалихи, – він з'явився, озброєний *еліксирами й приладдями веселого бога Вакха*» [473, с.266]). Постійними супутниками Діоніса (традиційними образами українського письменства 1920-х років) є Пан, сатири й вакханки.

Особливий інтерес у межах цієї тематичної групи викликає поезія **В. Поліщука «Воскресіння Діоніса»**. Художня концепція твору наближається до ніцшеанського розуміння діонісійства. Протиставляючи піднесене / екстатичне й буденне / приземлене, філософ твердив: «Захват діонісійського стану з його знищенням звичайних обмежень і кордонів існування тримає в собі, поки зберігається певний летаргічний елемент, у якому тане все, що було пережите в минулому. Цією прірвою забуття світ буденності відділяється від діонісійської дійсності. Але як тільки повсякдення знову починає усвідомлюватися, як таке, воно викликає огиду (...) Діонісійське як вищий світопорядок мислено протиставляється буденному й гіршому: грек прагнув абсолютної втечі з цього світу провини й долі. Він і не думав утішатися світом, який чекає на нього після смерті» [367, с.215]. У поезії В. Поліщука привертають увагу два ключові мотиви. Перший – властиво діонісійський – це втеча від повсякдення. У добу драматичних суспільних зрушень ліричний герой вирішує «взяти в революції одноденний одпуск»:

В час, коли все кинулось сторч головою в боротьбу,  
В час, коли маси пішли в кривавий огонь,  
Ми хочемо на хвилину побуть  
Осторонь [410, с.53].

Війна, руйнування старого світу протиставляються «людському, суто людському» бажанню «поза війною творити». Із образом Діоніса в цьому творі пов'язані такі семантичні «коди»: «бризки радощів», «нектар», «виноградні вінки Еллади», «новітні вакханки», «блискучі очі» (як вказівка на особливий екстатичний стан), «сонячної радості поновлені шати». Другий мотив акцентований у заголовку – «Воскресіння Діоніса». Згадуючи про те, що «Діоніс умер в Елевсизі», поет не так переадресовує читачів до елевсинських містерій, як наполягає на заміні світоглядної парадигми – із похмурої старозавітної на радісну античну. Якщо «революція скинула старого, бородатого бога Саваофа» – нехай на його місці «*воскреснуть* боги Греції» [410, с.54]. Поетична декларація «Я – Діоніс, – я народився ново» може бути прочитана і як своєрідний світоглядно-естетичний маніфест поета, для якого ірраціональність, чуттєвість, імморалізм і стихійність були іманентними прикметами стилю життя й творчості, а найперше – як ретрансляція ніцшеанської тези про наступ «трагічного століття» й пришестья «філософа Діоніса». У фінальних рядках поезії, намагаючись поєднати стихії діонісійства й пролетарської революції, ліричний герой заявляє: «Я знаю, ми потім підемо знов у боротьбу. / Нас захопить революції вир. / Але зараз я, Діоніс, до вас іду, / І нехай будуть підняті ваші чола – / Я знов прийшов у мир!» [410, с.54].

Антична (здебільшого давньогрецька) міфологія в інтертекстуальному просторі займає ключові позиції – разом із біблійними образами й мотивами. Так само, як і біблійні, ці образи нерідко зазнають семантичних трансформацій, пов'язаних з ідейним мікрокліматом доби. Але найпоширенішим трансформаційним механізмом є редукція: із широкого спектру міфологічних проєкцій виокремлюється головна, інваріантна модель, що перетворює той чи той образ на алегоричну репрезентацію певного психотипу чи екзистенційної ситуації. Для прикладу, **Зевс** є уособленням грізної влади («Образ» А. Любченка, «Червоноградські портрети» І. Сенченка; в останньому творі цей образ набуває гумористичного відтінку); **Геркулес** (Геракл) – утіленням сили («Автомат» К. Гордієнка, «Червоноградські портрети» І. Сенченка); **Орфей** – символічною репрезентацією геніального митця («Хірон» М. Зерова, «Фрідріху, чим не Орфей ти?» Є. Плужника, «Не злато, ливан і смирну» П. Филиповича); **Крез** – прикладом багатія, у деяких творах ідеться про багатство не лише матеріальне, а й духовне («Донна Анна» Г. Брасюка, «Місто» В. Підмогильного, «Ти прийшла» В. Сосюри, «Золоті лисенята» Ю. Шпола).

Образи **Дедала** й **Ікара** фігурують у творах М. Рильського, В. Сосюри, М. Семенка, Ю. Шовкопляса. Найважливіші інтерпретаційні моделі: 1) Де-

дал – втілення одвічного людського прагнення літати («Дедал безсмертний, втілення пориву» М. Рильського); 2) згадки про винахід Дедала як символ сучасного технічного прогресу («Знов той же Сфінкс, і знову жде одгадок» М. Рильського), 3) історія Дедала й Ікара як художня модель непоправної втрати («Як проходжу я мимо» В. Сосюри). **Тесей** в українському письменстві 1920-х років згаданий не як утілення певного людського психотипу, а як герой міфологічної фабули: Тесей і Аріадна («Тезей» М. Зерова), Тесей і амазонки («Милість Бога» Л. Старицької-Черняхівської), Тесей і Мінотавр («Порт Пірей» Ю. Шовкопляса).

В інтертекстуальному просторі українського письменства 1920-х років найпопулярнішою представницею пантеону античних богинь була **Афродіта**. Цей традиційний образ зафіксований у творах Г. Брасюка, Остапа Вишні, О. Влизька, А. Головка, І. Дніпровського, В. Домонтовича, М. Зерова, І. Кочерги, М. Куліша, Я. Мамонтова, Є. Плужника; але найактивніше він представлений у творчості **М. Рильського**. У поезії «**Веранда, виноград, гудіння бджіл у білім**» (1921) неокласик влітає ім'я давньогрецької богині в рефлексії ліричного героя про вічне повернення й вічну новизну життя: «Щороку з білих пін виходить Афродіта, / І плещуть навкруги з еронтами тритони, / Та кожний раз у ній загадка нерозкрита, / І мають новий зміст незмінні закони» [432, с.155]. У поезії «**У теплі дні збирання винограду**» Афродіта змальована як покровителька пристрасного кохання, а у вірші «**Нашу шлюбну постелю вквітчали троянди пахучі**» оприявнюється друга іпостась Кіпріди – опікунки породіль. У поезії «**Несіть богам дари! Прозорий мед несіть**» ліричний герой закликає приносити в жертву богині мед, золотий ячмінь, достиглі яблука й виноград; згадана тут і «пара голубів, покірних Афродіті» – характерна прикмета традиційного образу античної богині.

За міфічним переданням, Афродіта за допомогою чарівного пояса могла закохати в себе будь-якого чоловіка, однак для смертних такі стосунки нерідко завершувалися смертю (як це сталося з Адонісом) або болісним розривом. Цей міфологічний мотив художньо опрацьований у поезії «**Отрута**» (1926). Як відомо, давні греки мали два антитетичні образи Афродіти: 1) Афродіта-Уранія – покровителька чистого кохання, сім'ї; 2) Афродіта-Пандемос – богиня хтивості й тілесних насолод. На думку А. Краєвої, «хоча давня Афродіта з крові Урана навряд чи несла в собі одухотвореність, вона була переосмислена Платоном як небесна у зв'язку з походженням від неба – Урана. Афродіта Пандемос для Платона вульгарна, доступна й зрозуміла всім, не така давня і не пов'язана з небом, а донька Зевса й малозначної Діони» [266, с.47]. У вказаній поезії презентована друга іпо-

стась богині. Неокласик протиставляє спокусу, гонитву за тілесними насолодами, якими Афродіта зачаровує обранця, й традиційні цінності (гармонію і спокій подружнього життя). Ліричний герой застерігає читачів від спокуси: «Не вабся, хлопчику! Той мудрий, хто втіка, / Хто знає, що несе трутизна Афродіти», адже «вона, життя нове – повік жива – зачавши, / Не попрощавшись, тебе лишить назавше, / Але й людський уже тебе не приїме світ!» [432, с.259].

Популярним сюжетом давньогрецьких міфів була розповідь про кохання богині до прекрасного Адоніса. До мотивів цього міфу М. Рильський звернувся в поетичному циклі «**Адоніс і Афродіта**» (1926). На перший погляд, назва циклу виглядає парадоксально: у першій поезії «Сажотрус за всіх найбрудніший» немає жодних натяків на античність (формально вона виглядає як уявний діалог ліричного героя з коханою); у другій – «Хвала жонглерам і артистам» – поет спершу моделює міський пейзаж (рекламні вогні над містом, трамвай, криві вулиці, кінотеатр), а згодом розмірковує про долю сучасників («Ми помремо на переломі, / На повороті до мети...»). Античні алюзії з'являються лише в останньому катрені. Ліричний герой оспівує кохання як вічне, але завжди нове почуття: «І хто збагне, що завжди в світі, / Міняючися, як *Протей*, / Цвіт, висвячений *Афродімі*, / Щораз по-новому цвіте?» [432, с.251]. У третій поезії неокласик намагається пов'язати давнину й сучасність, адже «солом'янські романтики щасливі» люблять і страждають так само, як і давні греки. Згадка про Адоніса й Афродіту озвучена лише в четвертій, завершальній поезії циклу. Ліричний герой звертається до Прометея з низкою риторичних запитань: «В які нас поведеш чертоги / Ти, що красу огню живого / Украв у сп'яненних богів?»; на якому роздоріжжі зійдуться три ворожі сили – «ненависть, голод і *любов*»; «якими вітами обвита, / Якою святістю свята, / Водою вічною обмита / Для Адоніса Афродіта / Розкриє пристрасні уста?» [432, с.252].

Чи можна стверджувати, що Афродіта й Адоніс постають у цьому творі символами чуттєвого кохання, яке постійно відроджується у віках? До такого варіанту інтерпретації схиляється, зокрема, О. Гальчук. Дослідниця вважає, що в цьому ліричному циклі М. Рильський звертається не безпосередньо до античних міфів, а до двох текстів-посередників: «Актуально звучить і вірш М. Рильського “Адоніс і Афродіта”, античний “слід” якого є результатом рецепції “Метаморфоз” Овідія В. Шекспіром у “Венері і Адонісі”, а відтак неокласик вдається до семіотизації третього ступеня. В англійського Барда Венера втілює земне, чуттєве кохання, невід'ємне від світу, що її оточує. Так “виникає ренесансна концепція єдиного ланцюга буття. Всесвіт, прагнучи гармонії, не заперечує закону кохання, яке дає

йому життя і вічне відродження» [7, 771]. Проте довершена краса Адоніса нагадує прекрасну, але все-таки скульптуру, тому його смерть сприймається як помста природи за порушення її законів. Фінал поеми трагічний, але не безнадійний: Адоніс відроджується у квітці. Натомість у М. Рильського антагонізму між протагоністами немає, вони – символи вічного кохання, яке автор протиставляє «тимчасовому»» [94, с.212]. Чи варто вважати шекспірівську поему прототекстом ліричного циклу М. Рильського? Твори англійського й українського поетів поєднують: 1) образ Адоніса; 2) мотив пристрасного поцілунку, на який сподівається богиня. Однак у поемі Шекспіра змальована Венера (як і в «Метаморфозах» Овідія), а в Рильського – Афродіта<sup>2</sup>. Застосування різних антропонімів може свідчити про те, що поети зверталися до різних прототекстів. Поетичні рядки «якою святістю свята», адресовані в поезії М. Рильського Афродіті, не пасують шекспірівській героїні, яка намагалася присилувати Адоніса до інтимних стосунків. Згадка про поцілунок може переадресовувати як до початкових рядків шекспірівської поеми, так і до давньогрецького міфічного матеріалу, адже, на відміну від твору англійського митця, стосунки Афродіти й Адоніса мали еротичний характер. Шекспірівські Венера й Адоніс не можуть сприйматися як символи вічного кохання, адже це почуття було не взаємним.

Загалом же робити якісь чіткіші висновки про інтертекстуальну природу циклу М. Рильського складно, адже метатекст дає надто мало матеріалу для аналізу. Як слушно зазначає О. Гальчук, зв'язок цього твору з прототекстом «забезпечується лише пунктирним відтворенням відомого міфічного сюжету та називанням піднесених у ранг образів-символів персонажів, через які порушується значно ширша за любовну проблематика, – суспільна, онтологічна, філософська» [94, с.314]. У творах інших українських письменників алюзивний антропонім Афродіта (Венера) застосовується як: 1) універсальний комплімент, уособлення жіночої вроди («Донна Анна» Г. Брасюка, «Шахта “Марія”» І. Дніпровського, «Фея гіркого мигдалю» І. Кочерги, «Вічний бунт» М. Куліша, «Республіка на колесах» Я. Мамонтова) або ж, навпаки, потворності («Пляж» Остапа Вишні); 2) експлу-

<sup>2</sup> Цікаво, що в поезії М. Рильського Венера безпосередньо згадана лише один раз – у поезії «М. Зерву»: «Закоханий у вроду слів, / Усіх Венер єдину піну, / Ти чародійно зрозумів / І мідних римлян, і Тичину» [432, с.361]. У цьому контексті можна згадати також поезію «Анхізів син, вклонившись богині»: ім'я Афродіти / Венери в ній не згадане, застосована лише перифрастична характеристика: «Це ж їй молились зграї лебедині, / Їй, що вродилась у прибрежній піні» [432, с.222]. Однак окремі деталі (згадка про Енея, народження богині з морської піни, а особливо – лебедині зграї) натякають на те, що йдеться саме про Венеру. Фінальна згадка про троянські кораблі й «ряд очей, прихильних і ворожих», які «на них дивилися із чертогів божих», дозволяє висувати, що ключовим текстом-першоджерелом для неокласика була Вергілієва «Енеїда», у якій богиня намагалася захистити свого сина від недоброзичливців.



атується мотив народження богині з морської піни («Бур'ян» А. Головка, «Вона зійшла до моря. Хто вона...» Є. Плужника); 3) зрідка трапляються інтермедіальні аналогії, пов'язані зі скульптурою Венери Мілоської («Доктор Серафікус», «Аліна й Костомаров» В. Домонтовича).

Популярним образом античної міфології була також **Діана (Артеміда)**. Для прикладу, можемо звернутися до однойменного сонета М. Рильського, у якому художньо опрацьований міфічний сюжет про Діану й Ендіміона. У двох катренах змальовані юнак, який заснув на місячній поляні, й богиня, яка спершу схилилася над ним «в нестримному бажанні», а згодом поспішно втекла від спокуси. У завершальних тривіршах актуалізується тема творчості. На думку О. Гальчук, «у творах М. Рильського, де до інтимної долучається тема мистецтва слова, його діонісійство аполлонізується – поезія проголошується інтимною сферою, а кохання перетворюється на джерело творчості, складаючи, таким чином, гармонію побутування поета. Так, у сонеті “Діана” відбувається переливання любовного мотиву в естетикологічний, що можна простежити і на розгортанні сюжету (...) Бажання автора поєднати раціональне й емоційне видають у ньому поета з характерною настановою на їх синтез. При цьому античний текст постає інтерпретацією тексту вторинної семіотизації, адже, за спостереженням І. Качуровського, “Діана” М. Рильського “безпосередньо перегукується із секстиною Ф. Петрарки» [94, с.238]. Аналізований сонет цікавий також тим, що М. Рильський показує тут Діану не в традиційній іпостасі – як сувору, неприступну у своїй цноті мисливицю, а як закохану слабку жінку, яка мріє про взаємність у коханні. Зазвичай Діана в рецепції українських письменників постає втіленням жіночої краси й органічного зв'язку з природою («Автомат» К. Гордієнка, «Світляки», «Робітні сили» М. Івченка).

Принагідно в інтертекстуальному просторі 1920-х років фігурують й інші фемінні образи античної міфології: **Афіна** («3 античних барельєфів» П. Филиповича, «За плугом» В. Чередниченко), **Галатея** («Друге народження» М. Драй-Хмари, «Романтичні зустрічі» Л. Первомайського, «Місто» В. Підмогильного, «Галатея» О. Чабана), **Іфігенія** («Під чорною короговою» М. Чернявського), **Медя** («Славгород» К. Гордієнка), **Тірца** («В потоках» Г. Брасюка) та ін.

Отже, на основі опрацьованого матеріалу можна стверджувати, що античне письменство й міфологія належать до ядерних текстів українського письменства 1920-х років. Вітчизняні літератори охоче апелюють до творів і «біографічного інтертексту» Гомера, Овідія, Горація, а особливо – до образів і мотивів давньогрецької й давньоримської міфології, які стали невичерпним джерелом прецедентних ситуацій, архетипних образів і традиційних сюжетів.

## 5.2. Між «модерним москвофільством» та українізацією: парадокси рецепції російської літератури

Українсько-російські літературні контакти упродовж XIX–XX ст. були одним із важливих чинників розвитку вітчизняного письменства. Як слушно зазначає П. Михед, «прикметною рисою культурного спадку України є щільне і масштабне зрощення з метропольною російською культурою. Саме під впливом останньої на теренах сучасної України сформувався гетерогенний і різновекторний культурний простір, який не є найсприятливішим для розвитку національної культури. (...) Наявність різнорідних елементів у системі культури, підпорядкованих різноспрямованим парадигмам, породжує постійне поле напруги, що резонує в різних сферах національного буття, спричиняючи конфліктні ситуації всередині державного організму, опір якого послаблюється. Таке суспільство дуже чутливе до інонаціональних віянь, що може бути використане не на користь державі. Іншими словами, належність окремих культурних фрагментів до ще недавно метропольної культури не дозволяє витворити єдиний культурний простір, а зрештою – єдине національне тіло, що є важливою умовою розвитку політичної нації» [344, с.25].

У літературі «розстріляного відродження» цю небезпеку найгостріше відчув і полемічно обґрунтував М. Хвильовий у 13-му розділі книжки «Апологети писаризму», що мав провокаційну назву «Московські задрипанки»: «Оскільки наша література стає нарешті на свій власний шлях розвитку, остільки перед нами стоїть таке питання: на яку із світових літератур вона мусить взяти курс? У всякому разі не на російську. Це рішуче і без всяких застережень. Не треба плутати нашого політичного союзу з літературою. Від російської літератури, від її стилів українська поезія мусить якомога швидше тікати. (...) російська література тяжить над нами в віках, як господар становища, який привчав нашу психіку до рабського наслідування. Отже вигодовувати на ній наше молоде мистецтво – це значить затримати його розвиток» [620, с.573].

Ця емоційна реакція М. Хвильового може здатися надто гострою, однак таке враження хибне. Апологет «азіатського ренесансу» дуже чітко відчував важливість історичного моменту: завдяки революції на початку 1920-х років Україна опинилася на культурному перехресті й визначалася з естетико-ідеологічними пріоритетами. На думку Ю. Шевельова, у перспективі перед українськими літераторами було два шляхи: «Перетворитися на провінцію Москви, хай тим часом з допущенням, в обмежених масштабах, місцевої мови, але тільки для обслуговування технічних потреб та ідеологічних вимог центру, чи зберегти свою самобутність, – це було питанням

усіх питань. І хоч ніхто не ставив його просто так, в цьому була глибинна суть “літературної дискусії”» [659, с.11]. Небезпека зовнішньої культурної експансії (русифікації) посилювалася слабкою опірністю національного організму: кілька поколінь українських письменників сформувалося під впливом тези про абсолютну вищість російського письменства. Переважна більшість представників літературного відродження 1920-х років починала свою творчу діяльність із ґрунтовного вивчення (а інколи й некритичного наслідування) російської класики. Рецензії на дебютні збірки молодих літераторів рясніли згадками про сліди навчання в росіяни.

Для прикладу, М. Зеров у відгуку на ранню поетичну творчість М. Рильського наголошував, що вона «має на собі печать хорошої школи (російської): почувасться і Блок, і Ін. Анненський, і добре простудійований Пушкін» [191, с.260]. Цю тезу критик докладніше розгорнув у рецензії на другу збірку молодого поета «Під осінніми зорями»: «Рильський стоїть під впливом російської поезії, пише, так мовити б, оглядаючись на неї, але вбирає і перетворює в собі інші, не зауважені другими сторони російської поетичної творчості. В той час, як на Загула, Я. Савченка, Семенка та Слісаренка (Тичина стоїть окремо, як поет з усієї генерації найбільш самостійний) впливають головним чином Бальмонт та І. Северянін, *Рильський переживає в собі російську поезію трьох різних фаз її розвитку*. У нього помічаємо впливи класичної школи; символістів, що з’єднали новий, почасти позичений за кордоном зміст з ясною і викінченою формою, як Блок та Ін. Анненський, – і нарешті «преодолевших символізм» *російських неореалістів*» [191, с.263]. Відгомони цього літературного учнівства помітні й у творчості М. Рильського 1920-х років. Інтертекстуальне поле його поетичних збірок рясніє алюзіями, епіграфами й цитатами з творів О. Пушкіна, І. Анненського, М. Лермонтова, Л. Толстого, І. Тургенева, С. Аксакова, а також Ф. Достоєвського, В. Іванова, О. Купріна, В. Короленка, В. Маяковського, П. Плетньова, Ф. Тютчева<sup>3</sup>.

Згадка про М. Рильського в цьому контексті є найпоказовішою, але не винятковою. За М. Зеровим, «*російська символічна поезія 1900-х та 1910-х рр. мала величезне значення для українських поетів*. Вона поширила їх поетичний світогляд, перекинула їм містки до найновішої французької та німецької поезії (нарешті український поет в масі став віч-на-віч з першими джерелами). Вона ж поставила перед авторами і високі технічні вимоги» [191, с.323]. 1920 р. у передмові до збірки «Нова українська поезія» критик занотував: «Спочатку поезія її з’являється в світ *вся позначена російськими настроями* (ранній Семенко), але згодом вона спромагається

<sup>3</sup> У цьому переліку персоналії російських письменників поставлені за пріоритетністю згадок в інтертекстуальному полі поезії М. Рильського.

на свої власні ходи, аж поки не появляє *П. Тичину, що зумів поєднати і водно переплавити технічні тонкощі чужої школи і своєрідні особливості українського поетичного мислення*» [191, с.325]. До кола поетів, які зуміли уникнути російського впливу або органічно переплавили його у власній творчості, С. Єфремов додає й Т. Осьмачку: «З усієї групи поетів причетних до символізму чи не найцікавіший либонь наймолодший з них Тодосій Осьмачка (народ. 1895 р.). Він (збірка поезій – “Круча”, 1922) ще не зовсім ясний читачеві, та може, й сам для себе не усвідомив своєї сили, але вона в нього безперечно є, і то своя власна, не позичена, не вичитана з російської поезії, як у його товаришів» [171, с.641].

М. Хвильовий також не уникнув потужного «натиску» російської культури. Як зазначає Л. Ушкалов, «батько Хвильового, певно, росіянин з роду, “ніколи не говорив по-українськи”. Під його впливом хлопець “рано перечитав російських класиків, добре ознайомився з Діккенсом, Гюго, Флобером, Гофманом (звісно, у російських перекладах)...” (2, с.840). А найбільше враження справила на Миколу трійця радикальних російських публіцистів XIX століття, “що не сходила з батькових уст”, – Белінський, Добролюбов і Писарев. Отже, до шістнадцяти-сімнадцяти років Хвильовий “під ідейною орудою батька” ґрунтовно “вивчив російську класичну літературу, найперше народницьку”» [589, с.165-166]. Ця літературна «школа» віддзеркалилася і в оригінальній художній творчості письменника у формі інтертекстем із творів І. Тургенева, Ф. Достоєвського, О. Блока, М. Горького, А. Чехова, а також К. Бальмонта, І. Еренбурга, С. Єсеніна, М. Лермонтова, О. Пушкіна, М. Салтикова-Щедріна, Л. Толстого та ін. Ю. Шерех у передмові до памфлетів М. Хвильового констатує: «Було б взагалі хибно применшувати зв’язки Хвильового з російською літературою й культурою. Не йдучи в заглиблену аналізу, обмежуся на зовнішньому показнику. У памфлетах Хвильового розкидана ціла низка побіжних посилань на різні твори й авторів. Письменник не добирав їх у процесі наполегливої праці. Це ті імена, що приходили спонтанно, в бігу асоціацій. Більше, ніж свідомий добір, вони здатні виявити, чим саме інтелектуально живився і жив Хвильовий» [659, с.56].

У процесі дослідження інтертекстуального поля памфлетів учений з’ясував, що кількість покликань на російські джерела в них майже дорівнює кількості покликань на українські (а коли йдеться про дореволюційний період, майже вдвоє перевищує їх). Посилання на європейську белетристику й публіцистику також здебільшого наведені в російських перекладах. За справедливим зауваженням Ю. Шевельова, «ці цифри і висновки, що з них випливають, не повинні нас дивувати. Болівар вивчав право в Мадриді. Ганді був вихованцем Оксфордського університету. Творець самостійної

Гани Квама Нкрума – продукт американських і англійських університетів. В процесах визволення колоній провідні діячі як правило рекрутуються з-поміж тих, хто був вихований у метрополії або на культурі метрополії. Хвильовий закликав до культурного розриву з Росією не тому, що він її не знав, а саме тому, що він аж надто добре знав її» [659, с.57].

Про необхідність виведення української культури з російської сфери культурних впливів писали й інші чільні представники літературного відродження 1920-х років. Скажімо, М. Зеров у рецензії на книжку П. Тенянка «До раю золотосяйного» наполягав на тому, що «українській поезії треба багато учитися, але учитись їй треба не в Надсона і не в другорядних російських перекладачів, а в великих майстрів слова, поетів античності, новоевропейських класиків. І засвоювати їх треба з оригіналів, а не з російських перекладів» [191, с.221].

В українському письменстві 1920-х років помітні два ідейні напрями. З одного боку – *«модерне москвофільство»*. Цей термін запозичений з однойменної брошури Д. Донцова (1913) й трактується як «поширена в певних колах нашої інтелігенції безмежна пошана до російської культури і якась дивна духовна залежність від поглядів, що панують у поступових російських колах» [156, с.18]. Д. Донцов справедливо зазначає: «Майже ціле життя українське до того ступеня пересякнуто російськістю», що є реальна небезпека втратити власне національне обличчя: «А тим часом вплив сеї останньої зовсім не є такий уже спасенний, як багато хто думає. Скорше навідворот. Сей вплив виявляється в трьох напрямках. По-перше, він відриває нас від безпосереднього контакту з європейським культурним світом. По-друге, сьому впливові завдячуємо ми те абсолютне нерозуміння природи соціально-політичних явищ, яке є так характерне для країни з нерозвиненим політичним життям і яке так фатально відбивається на цілій ідеології сучасного українського міщанства. Про се говоритиму далі, а тепер зупинюся на третім результаті діяння російської культури. Маю на увазі виховувані нею специфічні риси російської вдачі, що, як соціальні цінності, мають, безперечно, негативне значення» [156, с.20].

Від часу, коли Донцов писав ці рядки, до появи «Апологетів писаризму» М. Хвильового ситуація докорінно не змінилася. Російська культура залишалася пріоритетною для багатьох вітчизняних літераторів. Із другого боку – концепція вестернізації української літератури, що проходила під гаслом орієнтації на «психологічну Європу», й українізації всіх сфер суспільно-політичного й культурного життя. Наслідком українізації й гострих літературних дискусій стало часткове збалансування інтертекстуального простору 1920-х років. Російська література займає в ньому одне з чільних

місць – разом із античною, англійською, французькою. Позицію безумовного лідера утримує вітчизняне письменство, що є свідченням національної повноцінності та його здатності задовольняти найрізноманітніші культурні запити.

У процесі дослідження російського сегменту інтертекстуального простору вітчизняного письменства 1920-х років зафіксовані такі визначальні тенденції. З'ясовано, що найактивніше до інтертекстем цього типу апелювали М. Рильський, М. Хвильовий, В. Домонтович, М. Семенко, Остап Вишня та ін. Якщо античне письменство та європейські літератури найширше репрезентовані в інтертексті через алюзії (інші типи й форми інтертекстуальності застосовуються не так активно), то в рецепції російської літератури кількісно значний масив алюзивних одиниць (150 інтертекстем) органічно доповнюють епіграфи (31) й цитати (48). Найчастіше у функції надтекстових цитат українські письменники експлуатують прецедентні висловлювання з творів О. Пушкіна, С. Єсеніна й О. Блока (рідше в інтертекстуальному просторі фігурують твори М. Лермонтова, І. Анненського, В. Александровського, В. Іванова, А. Жарова, М. Кузміна, В. Маяковського, Вл. Нарбути, М. Некрасова, Г. Петнікова, Ф. Тютчева). Епіграфи з творів російських письменників найчастіше застосовуються в доробку неокласиків М. Рильського й М. Зерова. В інших літераторів звернення до російського письменства є несистемними.

Найпопулярнішими об'єктами цитування були твори О. Пушкіна, М. Лермонтова, С. Єсеніна, М. Некрасова, О. Блока. Дослідження алюзивних одиниць засвідчило інтерес до особи й творів О. Пушкіна, Л. Толстого, М. Лермонтова, Ф. Достоєвського, І. Тургенєва, С. Єсеніна, О. Блока, К. Бальмонта, М. Горького та ін. Як бачимо, картина доволі строката; в інтертекстуальному просторі 1920-х років представлені класики, автори творів зі шкільних читанок і сентиментальних романсів, популярні письменники 1920-х років, зокрема культові С. Єсенін, О. Блок, В. Маяковський й одіозні апологети пролетарської літератури Д. Бедний, Г. Гладков, О. Серафимович. Усього у творах представників літературного відродження 1920-х років виявлені імена 56 російських письменників. Позицію лідера ділять О. Пушкін і С. Єсенін; крім того українські літератори часто апелюють до творів М. Лермонтова й О. Блока, рідше – до художньої спадщини Д. Андрєєва, К. Бальмонта, І. Буніна, М. Горького, Ф. Достоєвського, В. Маяковського, М. Некрасова, С. Надсона, Л. Толстого, І. Тургенєва, Ф. Тютчева, А. Чехова та ін.

Популярність **Олександра ПУШКІНА**, безумовно, пов'язана з його авторитетністю, універсальністю таланту, репутацією класика. В автобіографіях у переліку російських авторів, які найбільше на них впливали,

українські письменники найчастіше згадують О. Пушкіна (7 разів), М. Лермонтова й Л. Толстого (по 5 разів), М. Горького (4), Ф. Достоевського, С. Надсона, М. Некрасова, І. Тургенева (по 3 рази). Нині в інтертекстуральному просторі 1920-х років зафіксовано сім пушкінських епіграфів, із них чотири – у доробку **М. Зерова**. Тема «О. Пушкін і М. Зеров» заслуговує на окрему увагу, принагідно поки що варто згадати про статтю лідера київських неокласиків «Пушкін в українській літературі», численні переклади, алюзії й цитати з його творів. В. Брюховецький у літературному портреті неокласика зафіксував такий факт: «Розповідають, що в ті роки (середина 1920-х – Л. С.) Микола Зеров залюбки повторював пушкінські слова: “Приятно дерзкой эпитафмой / Взбесить оплошного врага”...» [64, с.122]. Навіть перебуваючи на Соловках, він не полишав перекладати поезію О. Пушкіна «До Овідія», читав лекції про «Класову природу пушкінської творчості в судженнях сучасних критиків», «Біографічні повісті про Пушкіна», «Дуель і смерть Пушкіна», «Пушкіна і літературну боротьбу декабристів», «Творчі етапи Пушкіна», «Мову Пушкіна» [64, с.147].

Якщо звернути увагу на датування тих віршів неокласика, у яких фігурують епіграфи з російського письменства, можна помітити цікаву закономірність: цикл «Воспоминания и размышления», що містить епіграф з О. Блока, написаний у 1919 р., поезія II із циклу «Сонетоїди» (Ф. Тютчев) – у 1920 р., поезія XIV із циклу «Сонетоїди» (О. Пушкін) – у 1921 р., «Есть роза дивная» (О. Пушкін) – 1921 р., «Колун» (М. Лермонтов) – 1921 р., «Олександрія» (М. Кузмін) – 1922 р., «Безсмертя» (О. Пушкін) – 1923 р., «Мої серпневі дні і безголосі ночі» (О. Пушкін) – 1925 р. У творах, написаних у другій половині 1920-х років, епіграфів із російського письменства не виявлено, загалом кількість епіграфованих творів тут незначна. Тобто можна говорити про поступове витіснення російського письменства з інтертекстурального поля поетичної творчості неокласика.

Поезію XIV-у (із циклу «Сонетоїди») випереджає надтекстова цитата – рядок О. Пушкіна «Суровый Дант не презирал сонета...». Ці твори об’єднує спільний мотив – увага до сонета і його строфічних варіацій, пієтет до найвідоміших творців (Данте й Петрарки, Шекспіра й Камоенса, Вордсворта й Дельвіга – у Пушкіна; Байрона, Пушкіна, Лермонтова, Мінаєва – у М. Зерова). Однак, якщо для російського класика сонет є актуальним поетичним гатунком («И в наши дни пленяет он поэта»), то в постреволуційну добу він, як твердить ліричний герой М. Зерова, поволі «зсох, зів’яв, зачах / В максимільян-волошинських листах», «І втратив ти ліро-епічний звук, / Скотившись з верховин шляхетних епопеї / В безодні мадригалу й епіграм / На жертву гнівно-говірким струмкам» [189, с.77].

Другий і третій епіграфи фігурують у російськомовних поезіях неокласика. До вірша «**Есть роза дивная**» за мотто обрано пушкінський рядок «...Среди минутных роз неувядаемая роза» (епіграфований текст розгортає заявлений у прототексті мотив). У поезії «**Овидий**» перший рядок є варіацією пушкінського епіграфа: «Утешься: не увял Овидиев венец» – «Венец Овидия вовек неувядаем» [189, с.124-125] (цей художній прийом зберігся і в україномовній поезії «Безмертя» із циклу «Олександрійські вірші»: «Вінець Овідія довіку не зів'яне» [189, с.82]). Після відвідин місцевості, де перебував на засланні класик давньоримської поезії («С душой задумчивой, я ныне посетил / Страну, где грустный век ты некогда влачил»), ліричний герой О. Пушкіна приміряє на себе його вінець і доходить висновку: «Как ты, враждующей покорствуя судьбе, / Не славой – участью я равен был тебе». Із претекстом О. Пушкіна поезію неокласика єднає мотив незнищенності класичної спадщини, переконаність, що Овідієва слава не загубиться у віках, що його талановиті твори залишаться в культурній пам'яті поколінь. У цьому творі епіграф ретранслює провідний мотив, стає поштовхом для власних поетичних рефлексій М. Зерова.

У поезії «**Мої серпневі дні і безголосі ночі**» (1925 р.) неокласик наводить у ролі надтекстової цитати рядки «...Вновь я посетил / Тот уголок земли...» [189, с.83]. Їх варто сприймати не як самодостатнє, семантично «автономне» висловлювання, а як знак прототексту, що зумовлює необхідність шукати в епіграфованому тексті й інші сліди присутності тексту-донора. Для ліричного героя О. Пушкіна відвідини «опального домика», де він «провел / изгнанником два года незаметных», стають стимулом для розгортання низки спогадів – за аналогією до цього М. Зеров також відновлює в пам'яті минуле («...прогулянки, веселі та погожі, / Коли, не знаючи ні прикрих дум, ні втрат, / Ми сповивали ніч у серпантин цитат, / Признань захованих і явних декламацій» [189, с.83]). Присутність пушкінського прототексту виявляється також на рівні характерних топосів: «Вот холм лесистый, над которым часто / Я сиживал недвижим» (у Пушкіна) – «Самотні спомини на сірому узбоччі Широко скруглених і вицвілих *горбів*» або «Скривилась *мельница*, насили крылья / Ворочая при ветре...» – «Край придорожніх верб і мудрих *вітряків*» (у Зерова). Споріднює твори й мотив ностальгії за минулим, елегійний настрій. Неокласик відчуває світоглядну, настроєву близькість до О. Пушкіна, що й зумовлює вибір епіграфів до згаданих творів.

Заспівний рядок пушкінської поезії «Вертоград моей сестры...» застосовує в ролі епіграфа у своїй поезії «**Меди та пахощі живиці**» ще один представник неокласичного «п'ятірного грона» – **М. Рильський**. Як відо-



мо, поезія О. Пушкіна була поетичним переспівом біблійної «Пісні пісень» (4 : 12–16). Зважаючи на це, вона сприймається як текст-посередник, що переадресовує читачів до першоджерела, додаючи до його тлумачення певні семантичні модифікації. Біблійний «вертоград» пов'язаний із символічною раю, прекрасного саду, у якому дівчина чекає коханого. У М. Рильського цей образ набуває нових конотацій: для неокласика це «божий сад», місце, де немає «ні міді, ні мечів, ні криці!», де не чинні «далека смерть, забутий яд!», лише «дзвенить відро в ясній криниці, / І в тихім куриві живиці / Цвіте прозорий вертоград» [432, с.159].

Пушкінський епіграф до усмішки **Остана Вишні «Гурзуф»** можна кваліфікувати як ситуативний (до його постання спричинилися позалітературні реалії). У травні – червні 1924 р. гуморист відпочивав у Нижньому Симеїзі. Після поїздки до Криму з'явилася збірка «Кримські усмішки» (Х.: ДВУ, 1925). Зважаючи на специфіку усмішки як розважального жанру, письменник намагався не напружувати читачів інтелектуальними вправами й одразу ж у формі невимушеної бесіди пояснив, що зумовило вибір епіграфа: «Хароший вірш? Це – не я. Це Олександр Сергійович *Пушкін так писав, будучи в Гурзуфі*. Той О.С. Пушкін, що оце 8 червня 1924 р. *минуло сто двадцять п'ять років з дня його народження* (...) Проте чому при нагоді не згадать і про його та ще *сидячи в Гурзуфі під знаменитим його (О.С. Пушкіна) платаном чи дивлячись на синє море з його (О.С. Пушкіна) гроту у великій над морем скелі...*» [76, с.257]. Тобто автора цікавить не так поезія «К морю» (з якої автор зачитував два останні катрени), написана в Криму, як події, пов'язані з ювілеєм класика, й пушкінські «місця пам'яті» в Криму.

Останній пушкінський епіграф маємо в оповіданні **О. Демчука «Хрещатий барвінок»** (1927 р.). Ідеться про рядки з хрестоматійної поезії «Брожу ли я вдоль улиц шумных»: «И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть». На думку О. Пашко, завдяки двом епіграфам – пушкінському та есенінському – тут «створюється узагальнюючий образ Поета, який благословляє землю, де так миттєво згасла його юність (пор.: «Я пришел на эту землю, чтоб скорей ее покинуть»)» [391, с.136].

Ключовим текстом О. Пушкіна в інтертекстуальному просторі 1920-х років є поема «Євгеній Онегін». Із цього прототексту запозичена низка цитат, він найчастіше фігурує в масиві алюзивних одиниць. Об'єктами цитування були як загальновідомі пушкінські афоризми, так і цитати, що не стали прецедентними висловлюваннями. Для прикладу, у романі **А. Голловка «Мати»** змальовано епізод, коли один із персонажів проходить повз школу й чує рядки класика: «Цигуля прислухався з усмішкою – який воно урок? – не розібрати гаразд, чи задачу рішають? Раптом у тиші грудний

голос Докії Петрівни роздільно слово по слову й виразно: “*Крестьянин – торжествуя – на дровнях – обновляет путь*”. “Диктант!” – усміхнувся Цигуля. У класі дитячі голоси хором проказали за вчителькою, і стихло знову, тільки шерех у класі» [110, с.386]. Ці пушкінські рядки із п’ятого розділу поеми «Євгеній Онегін» поступово втратили зв’язок із прототекстом і почали функціонувати як самостійний твір, що увійшов до шкільних читанок як зразок пейзажної лірики. Згадка про нього увиразнює інформацію про шкільний канон словесності, зорієнтований до революції переважно на російське письменство.

Цікавіший приклад інтертекстуальності маємо в романі **В. Домонтовича «Аліна і Костромаров»**. Змальовуючи історію кохання титульних героїв, український прозаїк наводить рядки з 9-ї частини першого розділу, які не увійшли до канонічного тексту «Євгенія Онегіна». Вони присутні лише в рукописі А, у чистовому варіанті поеми лише вказано номер і проставлено крапки, що означали пропущений текст. Звернення до маловідомої цитати засвідчує ерудицію письменника й передбачає орієнтацію на взірцевого читача, який зможе не лише розшифрувати безпосередній сенс інтертекстуального вкраплення, а й визначить його джерело. Завдяки цитаті з твору російського класика («Але чи міг Костомаров говорити інакше, а не повторюючи тільки слова Генріхові? Ми всі говоримо сказаними словами. *Пушкін* цілком справедливо зауважив: “*Любви нас не природа учит, А Сталь или Шатобриан!*..” Кохання було сприйняте через романтиків. У звуках музики Аліна й Костомаров навчилися розуміти свою любов» [155, с.203]) В. Домонтович підкреслює «літературність» почуттів Костомарова, його невміння висловити емоції власними словами.

Перетворення окремих фраз із поеми «Євгеній Онегін» на прецедентні висловлювання відбувалося не лише завдяки безпосередньому ознайомленню з прототекстом, а й завдяки тексту-інтерпретанті – однойменній опері П. Чайковського. Ці афоризми О. Пушкіна допомагають чітко й влучно схарактеризувати певну життєву ситуацію. Для прикладу, коли один із персонажів повісті **І. Микитенка «Антонів огонь»** розмірковує про товариша, який щойно отримав диплом лікаря, йому на гадку приходять слова Ленського (із розділу VI, ч. XXI): «*Що день грядущий мне готовитъ?*» [338, с.134]. Застосована інтертекстема, по-перше, окреслює ситуацію життєвої невизначеності, тривоги за майбутнє; по-друге, відображає культурний рівень мовця, який невдало перекладає прецедентне висловлювання. В оповіданні «**Березневі вітри**» **М. Івченко** згадує рядки з експозиційної характеристики Євгенія Онегіна: «Але професор на мить спиняється й, одійшовши осторонь, зацікавлено й гостро оглядає мене. Ти, Оксюшо,

тепер хоч куди! “*Как денді лондонській одет*”. Їй-богу, тобі тепер тільки за дівчатами...» [203, с.479]. Вказане прецедентне висловлювання традиційно застосовується для характеристики відповідного стилю одягу й поведінки персонажів. Убрання змінює людину, надає їй поважного й привабливого вигляду. Це стосується й персонажа вказаного оповідання.

Поема «Євгеній Онегін» часто фігурує і в масиві пушкінських алюзій. Це може бути, наприклад, натяк на культурні смаки й претензії міщанства, коли класичний твір переходить у ранг «товарів масового споживання». Така інтерпретаційна модель заявлена у повісті **К. Гордієнка** «**Автомат**». У цьому творі є цікавий епізод у церабкопівському ресторані: до нього заходять представники різних соціальних груп і роблять замовлення, що відображає їхні потреби, уподобання й фінансові можливості. Замовляти можна страви й музику; більшість публіки обмежується стравами й напоями, лиш окремі клієнти, прагнучи підкреслити свій статус культурної людини, виокремитися на загальному тлі, вимагають додаткової поживи для душі, а не лише шлунка: «Зайшов якийсь студент, замовив собі яєшню й кислого молока. Військовий – шашлика, пляшку пива (...) Потім зайшла якась літня дама з чоловіком, замовила “шніцель по венськи” і Євгенія Онегіна. Незабаром перед нею парувало м’ясо. Дама витягла з муфти хусточку, витерла очі. Порожня тарілка давно вже стояла перед нею, а Євгенія Онегіна все не подавали» [113, с.146]. Дієслово «не подавали» у цьому контексті доволі промовисте – як свідчення переходу мистецького артефакту в ранг «товару», перетворення класики на непманський кітч.

Ця тенденція віддзеркалена і в романі **О. Досвітнього** «**Кварцит**», щоправда, у серйознішому контексті – дискусії персонажів-інтелектуалів про шляхи розвитку мистецтва: «Опера – це похоронна процесія, що в її ритми й динаміку аж ніяк не можна вкласти райдужного змісту життя чи життєвої перспективи. Огей бере із рук сусідки докурену цигарку і товче її в попільничці на столі. – Знаєте оперу “*Євгеній Онегін*” і твір Пушкіна “*Євгеній Онегін*”? Опера – це вихолощений нежиттєвий твір, недогризки великого твору. Це “сентиментальна попсована історія” з “Євгенія Онегіна” для слинявих панночок, оброслих салом паній та панів, отих пересичених, що ви про них казали, і аж ніяк не твір “Євгеній Онегін”» [159, с.26]. Принагідна згадка про оперу П. Чайковського фігурує і в оповіданні **С. Жигалка** «**Степом**» (у такий спосіб один із персонажів-провінціалів намагається засвідчити свою причетність до високої культури).

Із персонажів О. Пушкіна в інтертекстуальному просторі української літератури 1920-х років статусу традиційного образу набуває лише Тетяна Ларіна. Прикметно, що титульний герой поеми згадується лише принагідно.

Скажімо, у повісті **М. Хвильового** «Сентиментальна історія» головна героїня, здивована екзальтацією Чаргара після повідомлення, що вона збирається одружитися з діловодом Куком, проводить аналогію з персонажами російського класика: «Словом, він тільки тепер відчув, як він кохає мене. Я згадала недавній свій жарт про весілля з Куком і спитала, чи не трапилось із ним того, що з *Онегіном*. Коли *Татьяна* була вільна, він її відштовхував. Як вийшла заміж... Ну, ясно: історія повторюється» [619, с.525]. До поеми «**Кобзар на мотоциклі**» **Л. Чернов** додає інтертекстуальний підзаголовок «*Євген Онегін* за сто років». На жаль, зберігся лише фрагмент твору, тому складно сказати, як поет уявляв класичного персонажа в нових історичних умовах. У романі **В. Домонтовича** «**Дівчина з ведмедиком**» про персонажів О. Пушкіна нагадує бонбоньєрка 1920-их років («В такій бонбоньєрці Чацький возив цукерки Софії й Онегін – Таг'яні» [155, с.39]). Але найчастіше пушкінська Тетяна Ларіна сприймається як певний жіночий типаж, що передбачає: 1) портретну подібність до героїні чи наслідування старого стилю («Доктор Серафікус» В. Домонтовича); 2) змалювання героїні як ідеалу жіночності («Pro corde mea» М. Доленга, «Вічний бунт» М. Куліша, в іронічному контексті – у повісті «Автомат» К. Гордієнка); 3) символу вірності шлюбній обітниці («Вузли» П. Костенка).

Прецедентні висловлювання з пушкінських прототекстів – традиційний складник інтертекстуального простору українського письменства 1920-х років. Так, **А. Любченко** у повісті «**Образ**» на позначення важливих подій, що давно минули, застосовує афоризм із поеми «Руслан і Людмила»: «Тут Кость, захопившись, збиваючись трохи на датах і трохи плутаючи наймення, розповів довгу історію про те, як він юнаком пристав був до однієї з революційних організацій (...) Да-а... *Дела минувших дней*. А тепер?» [317, с.38]. Принагідні згадки про цей пушкінський прототекст фігурують також у повісті І. Сенченка «Подорож до Червонограда»; алюзивний антропонім Чорномор згаданий у поемі В. Поліщука «Роден і Роза», а також у романі А. Головка «Мати» (щоправда, у цьому випадку в ролі прецедентного тексту виступає не поема «Руслан і Людмила», а радше «Казка про царя Салтана»). У драмі-феєрії **І. Кочерги** «**Марко в пеклі**» застосований пушкінський афоризм із «Пікової дами» («что наша жизнь – игра»), що вказує на мінливість людської долі (ключовим претекстом, вочевидь, є не повість російського класика, а однойменна опера П. Чайковського). **І. Микитенко** у новелі «**Ідіот**» цитує фрагмент із поезії «Брожу ли я вдоль улиц шумных»: «Тепер, – думаю, – ти нічого мені, куме, не зробиш, я вільний. Господня воля. *Як сказав поет – “мені час тліти, а тобі цвісти”*», так от якраз навпаки вийшло» [338, с.126]; а П. Панч у новелі «З моря» –

прецедентний вислів із поезії «Клеветникам России» («од хладних вод і до пламенної Колхіди» [385, с.191]), що в цьому семантичному контексті асоціюється з концептом «Велика Росія». Ще одна цитата зафіксована в сатиричній комедії **М. Куліша «Отак загинув Гуска»**. Співчуваючи колишньому колезькому секретареві Гусці, який втратив посаду, поважний статус у суспільстві й мріє повернутися в старі добрі часи, П'єр Кирпатенко цитує рядки із поеми О. Пушкіна «Русалка»: «Невольно к этим берегам влечетъ й меня неведомая сила...».

Доволі репрезентативно виглядає масив пушкінських алюзій (30 інтертекстуальних одиниць), тут у різних контекстах згадані ім'я поета, заголовки його творів, імена персонажів тощо. Ці алюзії побутують у творах Остапа Вишні, С. Голованівського, А. Головка, П. Голоти, К. Гордієнка, І. Дніпровського, В. Домонтовича, О. Досвітнього, С. Жигалка, П. Костенка, М. Куліша, В. Поліщука М. Рильського, І. Сенченка, П. Тичини, М. Хвилювого, Л. Чернова, Гео Шкурупія. У цих творах актуалізовані такі ампула російського поета: 1) О. Пушкін – борець із царизмом, однодумець декабристів («Пушкін» С. Голованівського); 2) класик світового письменства, геній, беззастережний авторитет (у такій іпостасі він згаданий у романах «Кварцит» О. Досвітнього, «Аліна й Костомаров» В. Домонтовича, «Мати» А. Головка, повісті «Подорож до Червонограда» І. Сенченка); інколи трапляються й іронічні випадки проти новітніх геніїв, що намагаються вивищитися (для прикладу, в усмішці «Плуг» Остап Вишня згадує священика-поета, який заявляв: «Пописую. Благочинний говорить, що пишу, як *Пушкін*. Коли ціна підходяща, пришлю» [76, с.373]); 3) денді, законодавець моди («Аліна й Костомаров» В. Домонтовича).

У поезії П. Тичини «Перед пам'ятником Пушкіну в Одесі» російський класик презентований як «землі орган могучий» [558, с.187]; але «співрозмовником» ліричного героя тут є не сам поет, а його пам'ятник, який «“вдячній” сини невдячної Росії» поставили боком до народу й до стихії. Часто згадки про російського класика зринають у зв'язку з відвідуванням пушкінських «місць пам'яті» («Крізь бурю й сніг» М. Рильського, «Крим» Остапа Вишні). Прийом уявної телепортації О. Пушкіна в радянську Україну застосований у романі Г. Шкурупія «Двері в день» – головному героєві наснилося, що по дорозі до Держвидаву він зустрів живого класика в чорному костюмі й іспанському плащі [669, с.448], який намагається відмахнутися від надокучливих підлабузників – пролетарських критиків і поетів, що сподіваються на його протекцію. Цю сцену можна сприймати як пародію на численні літературні спроби «оживити» геніїв минулого, надаючи їм статусу революціонерів-більшовиків. Принагідно в інтертексті українського

письменства 1920-х років з'являються згадки про трагедію «Борис Годунов» («Подорож до Червонограда» І. Сенченка), пушкінську няню («Сентиментальна історія» М. Хвильового, «Долина угрів» І. Дніпровського) тощо. Можна висувати, що українські письменники доби «розстріляного відродження» сприймають творчість О. Пушкіна як джерело афоризмів, що дозволяє точно й лаконічно схарактеризувати певну прецедентну ситуацію чи складні стани особистості на історичних роздоріжжях.

В українській епіграфістиці 1920 років виявлено лише дві апеляції до творів **Михайла ЛЕРМОНТОВА**. Перший – у вірші **М. Зерова «Колун»**. Відомо, що лідер неокласиків шанував російського поета, перекладав його твори, написав статтю «Лермонтов в українській поезії». Однак, якщо семантика пушкінських епіграфів прозора, помітний пієтет до прототексту, то в поезії «Колун» зв'язок донора й епіграфованого тексту має ігровий характер. Ці твори об'єднує риторичне звертання (у Лермонтова: «Скажи мне, ветка Палестины: / Где ты росла, где ты цвела? / Каких холмов, какой долины / Ты украшением была?»; у М.Зерова: «Вітай, колуне з колунів, / Щиро омитий нашим потом, – / Скажи, за що тебе factotum / Геть на сокиру перевів?» [189, с.103]). Пафос лермонтовського твору в М. Зерова знижено завдяки бурлескному «оспівуванню» знярядь праці: «Ти всіх високим станом вабив – / Не то джигіт, не то козак, / А наймит взяв кривий держак / І держаком тебе обабив. / І будиш ти веселий гнів / Двозначним виглядом нескритим: / Красуєшся гермафродитом / В родині мужніх колунів» [189, с.103].

До поезії «**Сон**» (1928) **В. Рунін** обрав за мотто рядки з однойменного твору М. Лермонтова: «В полдневный жар, в долине Дагестана, / С свинцом в груди лежал недвижим я...» Надтекстова цитата є маркером зв'язку епіграфованого твору з прототекстом, звідки запозичено не лише мотто, а й окремі мотиви. Смертельно поранений у бою, герой Лермонтова лежить самотній у долині – у В. Руніна поранений солдат-більшовик «впав з коня на шлях / Віддать землі останній рапорт» і залишився сам-на-сам зі смертю [452, с.29]. У переліку пейзажних деталей російський поет згадує палюче сонце («Уступы скал теснились кругом, / И солнце жгло их жёлтые вершины / И жгло меня – но спал я мёртвым сном»); український автор також фіксує подібну деталь: «Був промінь сонця як батіг, / Мов нагаями гріло спину». Спільний для аналізованих творів і мотив смертельного сну. Однак лермонтовський герой у передсмертному сновидінні бачить «сияющий огнями / Вечерний пир в родимой стороне», а рунінський переймається єдиною думкою: «Невже проклятий багатій / Опанував мою Україну?» [452, с.29]. Навіть смерть виявляється безсилою супроти його

ідейного фанатизму: «...в останню ніч глуху, / Крізь мертвий сон, крізь морок ночі, / Лежучи трупом на шляху, / Розкрив я нагло мертві очи», заради того, аби побачити будьонівців, які їдуть звільняти «соняшну Україну». Ця поезія є прикладом інтеграції мотто з класичного твору в ідеологізований дискурс української пролетарської поезії, пристосування його до нових потреб і реалій.

Окрім епіграфів в інтертексті українського письменства 1920-х років, зафіксована низка алюзій і цитат із творів видатного російського поета. Для прикладу, у повісті **І. Микитенка** «**Антонів огонь**» рядки із поезії М. Лермонтова «Пророк» цитує Кость Підгаєцький. Роздратований цікавістю рідних до розповідей брата Миколи, який щойно повернувся з міста з дипломом лікаря, він хоче привернути увагу до власної персони: «Ясно. Я – Великий Вигнанець, щоб визнали. ...из городов бежал я нищий, И вот в пустыне я живу, Питаюсь жирной пищей...» [338, с.114]. Семантика цитати увиразнюється через зв'язок із заголовком прототексту. Пророк М. Лермонтова зазнає зневаги й наруги простолюдю за «любов» і «правди чистої науку»<sup>4</sup>, за свою богонатхненну неподібність до темної маси. Кость також вважає себе невизнаним генієм і з висоти удаваного поетичного таланту таврує міщанство, «глибінь провінції», у яку його закинула доля. Однак насправді він є звичайним «лобурякою», який не бажає працювати. В інтертекстуальному полі цієї поезії привертають увагу дві деталі. Перша – персонаж цитує прототекст мовою оригіналу, тобто російською, виразно дистанціюючись від інших членів родини. Друга пов'язана з трансформацією цитатного матеріалу: пророк М. Лермонтова «господнім даром ситий» (в оригіналі – живе «Как птицы, даром *божьей* пищи»), уникає спокус і життєвих вигод; у метатексті йдеться про «жирную пищу», ця обмовка (за Фройдом) оприявнює справжнє життєве кредо героя, який прагне отримати від життя все, не докладаючи жодних зусиль.

У повісті **І. Дніпровського** «**Долина угрів**» наведені рядки з поеми «Демон». На кінній прогулянці, споглядаючи величну красу Карпат, героїня розмірковує: «О, яка розкіш, – підхопила дочка, – вранці брати кувшин і спускатися по воду». Ця репліка (з огляду на ситуативну подібність) провокує асоціації з поемою М. Лермонтова (асоціативний ряд: дикі гори, річка, прекрасна молода дівчина з глеком у руках): «Пам'ятаєте, – вставила генеральша, – “*тропой идет Тамара за водой*”...» [150, с.193]. Ця інтертекстема є полігенетичною: вона може переадресовувати реципієнта або до п'ятого розділу першої частини («В скале нарублены ступени; / Они от башни угловой / Ведут к реке, / по ним мелькая, / Покрыта белою чадрой, /

<sup>4</sup> Переклад М. Зерова.

Княжна Тамара молодая / К Арагве *ходить за водою*»), або до четвертого розділу другої частини («В торжественный и мирный час, / Когда грузинка молодая / С кувшином длинным за водой / С горы спускается крутой»). У цій ситуації конкретизація прототексту не важлива, адже зазначена цитата виконує не комунікативну, а характеризувальну функцію. За допомогою інтертекстами авторові вдається виразно індивідуалізувати образ героїні як жінки зверхньої й претензійної, яка намагається продемонструвати неабияку ерудицію, однак схильність до цитатного мислення лише чіткіше увиразнює її внутрішню порожнечу.

Ще одна цитата з «Демона» фігурує в драмі **Я. Мамонтова «Княжна Вікторія»**. Сильна текстова позиція (рядки Лермонтова згадані на початку першої дії) надає цій інтертекстемі статусу певного семантичного коду, що визначає особливості інтерпретації метатексту. Драма починається з того, що Себастьян, стоячи перед монастирським вікном, наспіває: «*На воздушном океане, / Без руля и без ветрил, / Тихо плавают в тумане / Хоры стройные светил...*» [323, с.275]. Це іншотекстове вкраплення можна проінтерпретувати прямо (як натяк на аристократизм героя, його любов до опери), однак буде втрачено важливу підтекстову інформацію, пов'язану з вибором прототексту. Як відомо, у прототексті (поемі М. Лермонтова) й тексті-інтерпретанті (опері А. Рубінштейна) ця тирада належить закоханому Демону, який намагається спокусити юну красуню Тамару. Однак не варто переносити відблиск містичного зла на образ самого Себастьяна. Його «оскарвайлдівський» цинізм награний, а безрезультатні спроби спокусити служницю баронеси Дашу позбавлені демонічного флеру.

Мотив смертельної спокуси варто спроектувати на образ головної героїні – княжни Вікторії, яка разом із батьком ховається в монастирі від революційного народу (топос монастиря – ще одна важлива деталь, що зближує драму Я. Мамонтова з прототекстом). Адекватність цієї інтерпретаційної моделі підтверджує й те, що близькі називають героїню Томою, й те, що вона є князівною, як і Тамара в прототексті. У ролі Демона виступає комендант монастиря генерал Букалов. Охоплений пристрастю, він намагається шантажувати княжну можливістю порятунку з цієї кам'яної пастки. Княжна (як і Тамара в прототексті) стає жертвою демонічної пристрасті й гине у фіналі. Отже, у цьому творі лермонтівська інтертекстема є тим семантичним кодом, що допомагає уточнити інтерпретацію метатексту.

У драмі **В. Чердниченко «Артистка без ролів»** цитата з «Демона» також пов'язана з мотивом спокуси й виконує функцію віщування про наближення драматичних подій у долі героїні. Спостерігаючи за Романом, який намагається переконати Аллу повернутися в театр, «Довгань (увіхо-



дить. Якийсь час стоїть на порозі прислухаючись. Усміхається в ознаку, що зрозумів) – Ага, прийшли до Алли *спокусителі*... У біблійі спокуситель завше був один. (Подає руки, сідає в куток, насвистуючи “*І будеш ти царицею мира*”»)» [639, с.61]. Позначені курсивом рядки авторка запозичила з десятого розділу другої частини поеми; однак, на відміну від прототексту, у змальованій ситуації вони набувають іронічного відтінку, адже насправді йдеться не про спокусу й пристрасть, а про театральні проблеми й естетичні настанови героїні. Лермонтовські персонажі в іронічному контексті згадані також в оповідці О. Кундзіча «Дуже просто (З циклу “В ущелинах республіки”»)»: «Муа-Стон (сам до себе): Міров... Міров... Міров... (схвачується. Дивиться на Іванова) Ти Міров?! Ти Міров з юридичного?! Міров, Женька! *Демон* наших курсисток – *Тамар!* Ти робиш у пресі і ведеш суспільство, що не знає мислів, до соціалізму? Наш *демон*...» [281, с.36].

Інтертекстуальний слід зацікавлення **Я. Мамонтова** творчістю М. Лермонтова помітний і в комедії «**Республіка на колесах**». Віддзеркалюючи м’ятежну натуру попівни-анархістки Феньки, телеграфіст Кудалов із пафосом цитує рядки хрестоматійної поезії «Парус» («Кудалов (з пафосом). *А он, мятежный, ищет бури, / как будто в бурях есть покой!* Фенька. Бурі, Кудалов! Бурі! Бурі!») [323, с.224]. **К. Гордієнко** в повісті «**Харчевня “Розвага друзів”**» моделює своєрідну пісенну дуель Оксани й Альоші (жінка співає романс на слова М. Лермонтова «Вихожу один я на дорогу», чоловік – народну пісню «Стоїть гора високая» [118, с.59]), що нагадує українсько-російську поетичну дуель між Миною й Мокієм у комедії М. Куліша «Мина Мазайло». До цього хрестоматійного тексту апелює й І. Сенченко у повісті «Подорож до Червонограда»: «Професор Леонід Енко є науковий співробітник не лише французької косметичної академії ім. сенатора Коті, а й астрономічний експонат Харківського „Вечірнього Туалету», де він розказує про голубих людей космоса, які не вживають рожевої пудри Коті, і про темну ніч, коли – “*в небесах торжественно і чудно*”, – як про це своєчасно й свідчив Міхайл Юрьевич Фламаріон» [474, с.102]. Змальовуючи з гумором втечу головного героя від повсталих примусів, Л. Первомайський в оповіданні «Романтичні зустрічі» наводить інтертекстему з віршованої легенди М. Лермонтова «Утікач»: «Тікати! – майнула думка у моєму мозкові й я ганебно втік. “*Гарун бежал быстрее лани, быстрее, чем заяц от орла*”, пан маршалок Пілсудський вихрем мчав од Києва до Варшави, але я встановив рекорд» [395, 75]. Застосування цитати ситуативне.

У масиві алюзивних одиниць актуалізуються такі рецептивні моделі: 1) М. Лермонтов – класик, талановитий поет («Мати» А. Головка, «Подорож до Червонограда» І. Сенченка, «Із Білої Церкви, мов з чорної ночі»

П. Тичини); 2) порівняння визначних російських і українських поетів: у романі А. Головка є цікава репліка персонажа, що віддзеркалює упереженість до національного генія в порівнянні з представниками культури метрополії: «Чумак вподобав одразу вірші Шевченкові. Читає, читає, бувало, спиниться. Он диви! Дарма, що дідуган незavidний. (В книжці був і портрет автора. “Прирівняла! – з першого ж разу зауважив Чумак, – Пушкін – пан, і Лермонтов – у палетах. А цей в кожусі та в шапці!” Це й призвело до певної фамільярності з боку хлопців). Йй-бо, молодець дідуган» [110, с.365]); 3) М. Лермонтов – гусар (коли М. Хвильовий у новелі «Редактор Карк» згадує про стару лермонтовську пані з гусарів, він покликається на цю прозору аналогію).

Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років класичні тексти письменники часто трактують як архаїчні, варті забуття; їм протиставляють витвори нової доби. У цьому контексті можна звернутися до ліричної комедії **І. Микитенка** «**Дівчата нашої країни**». Цікавим є фрагмент діалогу бригадира бетонярів Антона Шметелюка й дружини інженера Лариси Лотоцької:

«Лотоцька. Цікаво. (Глянула на книгу). *Лермонтов?* О, це чудово. Місити бетон і читати класичну поезію. Що ж, подобається вам Лермонтов?

Шметелюк. *Нічого писав парнишка. Але наші пишуть краще.*

Лотоцька. Це безперечно. Стирання граней, призов ударників до літератури... Наслідки не забаряться...» [339, с.263].

Так інтертекстуальні вкраплення доволі показово характеризують мовців. Змальовуючи Шметелюка й Лотоцьку, автор використовує контрастні інтертекстеми. Перша – фрагмент поезії Лермонтова, що віддзеркалює красу почуттів, захоплення коханою:

И странная тоска теснит уж грудь мою,  
Я думаю о ней, я плачу и люблю.  
Люблю мечты моей создание,  
С глазами, полными лазурного огня,  
С улыбкой розовой, как голубого дня  
За рошей первое сиянье... [339, с.263].

У бригадира бетонярів ця поезія викликала поблажливе «нічого писав парнишка» (зверхне ставлення до класики помітне і в інших персонажів-комсомольців, наприклад, Пронашки). Що ж протиставляється класичному тексту (доволі показово, що автор обрав саме інтертекст російської класики, яка в період русифікації була на п'єдесталі і вважалася іманентно

вищою, ніж класика українська). У мовленні бетонярів фігурують однотипні інтертекстами: на початку п'єси Шметелюк наспівує «Веди ж, Буденный, нас смелее в бой. Пусть гром гремит, пускай пожар кругом...» [339, с.247]. Цю ж пісню співає у другій картині Маша. Також у тексті функціонують ще два пісенні тексти. Першу пісню часто наспівують бетонувальники (її можна кваліфікувати як новітній зразок «трудової лірики»): «Іде, іде ось баддя, / Повная бетону.../ Навались, герой труда, / На півтори тони» [339, с.292]. Другий – витвір одного з персонажів – поета Чайченка, який можна вважати типовим зразком соцреалістичного тексту з його «гордою неоромантичною образністю» (вогонь, слава зоряна, буря, прапор революції). Слова цієї пісні винесені в епіграф: «Нехай же слава зоряна / Летить і в даль, і в шир. / Було в бригаді п'ятеро / І шостий – бригадир» [339, с.243]. Представники різних соціальних груп мають різні читацькі уподобання, що природно; однак у цьому випадку витіснення класики є серйозним сигналом про рівень культурної свідомості героїв.

Із російських поетів «срібного віку» найбільшою популярністю в українській літературі доби «розстріляного відродження» користувалися **Олександр БЛОК** і Сергій Єсенін. М. Рильський свого часу зазначав: «Я належу до покоління, яке не тільки любило творчість Блока, а було зачароване нею. Я належу до покоління, для якого поема “Дванадцять” була здійсненням трепетної мрії, очікуваною і сподіваною радістю. Люди, що одвернулися од поета після появи “Дванадцяти”, тим самим засвідчили, що вони ніколи не розуміли Блока. Сліпі, вони не помічали тих величезних зрушень життя, які бачив своїм віщим поглядом Блок – геніальний і безпощадний заперечувач старого світу. Глухі, вони не чули тієї нової музики епохи, яку фізично відчував Блок» [436, с.28].

Існує чимало авторитетних свідчень того, що рання творчість неокласика розгорталася в силовому полі російського символіста; на це вказували, для прикладу, П. Филипович (Книгар. 1919. №22), М. Зеров (До джерел. Київ, 1926), інші критики. Та й сам М. Рильський цього не приховував; навпаки, у рецензії на книжку А. Баб'юка «Сміх нірвани» (1918), нарікаючи на бідність української поезії, він згадував про талановитого російського письменника як про взірць для навчання й наслідування: «Воно б і хотілось нам мати своїх Едгарів По, Метерлінків, Пшибишевських, своїх Малларме, Верленів, *Блоків*, Інокентіїв Анненських, чи й своїх Рембо або навіть Маяковських, – але чи не замало у нас для такої рафінованої культури ґрунту під ногами? Або – чи не замало поки що талантів? Сумним шляхом іде модернізація нашої літератури» [435, с.10]. Сліди художньої рецепції О. Блока виявилися в образній системі й художніх засобах,

у перекладацьких зацікавленнях неокласика (як відомо, в «Антології російської поезії в українських перекладах» за редакцією Б. Якубського були вміщені два переклади М. Рильським О. Блока – «Грішити в п'янім божевіллі...», «Яка жага безумна – жить...»).

Цей вплив не зник ні в пізнішій неокласичній творчості, ні тоді, коли поетові довелося перебудуватися на соцреалістичний лад: для прикладу, в одіозній заідеологізований збірці «Знак терезів» у поезії «Декларація обов'язків поета й громадянина» рядок «Цар, та Сибір, та Єрмак, та тюрма!» є інтертекстемою, що переадресовує до поезії О. Блока «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?»; а в поезії з промовистим заголовком «Нове життя нового прагне слова» (1932) поет визнає, що ця перебудова для нього дуже повільна й болісна: «Ще Блок, ще Гріг, ще лілія, ще мрія, / Ще колиханя голубливих вод...», однак дійсність вимагає змін: «На вулиці Заливчого Андрія / Тебе чекає цвяховий завод» [433, с.32]. Образи лілій і цвяхового заводу переконливо відображають ідеологічну «еволюцію» митця.

Про те, що книги О. Блока були звичайною лектурою неокласиків, опосередковано свідчить і М. Зеров. В одному з його російськомовних віршів є рядки, що характеризують побут і зацікавлення невеличкого гуртка вчених і поетів, які збиралися на квартирі Б. Якубського:

Там Фет и *нежный* Блок, и чинные “куранты”  
Забвеньє злых тревог и радость в сердце льют.  
И светел, и богат блистательный уют

Под покровительством предстательной Таранды [231, с.8].

Любов М. Зерова до поезії О. Блока відзначає й М. Рильський у статті «Микола Зеров – поет і перекладач»: «Фет – представник “чистого мистецтва”, нехай і так. Проте Фета не викреслити із історії літератури, проте Фета любили і будуть любити минулі й прийдешні покоління читачів. І Зеров любив його. Але ж ще глибше любив він і прекрасно знав Івана Франка і Лесю Українку, Валерія Брюсова і *Олександра Блока*» [435, с.476]. У цьому контексті можна пригадати також спогади С. Зерової про те, що чоловік дуже любив слухати романс на вірші О. Блока «Девушка пела в церковном хоре» у виконанні Олександри Костянтинівни Кисіль [223, с.115]. Сліди захоплення О. Блоком матеріалізувалися в першій поезії з циклу «Воспоминания и размышления» (1919) – «Не любишь ты припоминаний», до якої неокласик дібрав епіграф із поезії російського символіста «Я, отрок, зажигаю свечи» – «Передзакатное селенье / и вечер дымно-голубой» [189, с.111] (рядки Блока зазнали незначних трансформацій, у прототексті – «сумрак мутно-голубой»). Надтекстова цитата підкреслює настрій ліричного героя – «злого, юдольного, невиправного фантазера», який пригадує минуле нещасливе кохання.

У цьому контексті принагідно можна було б згадати й П. Филиповича (який «дуже захоплювався модерною французькою поезією – поетами другої половини XIX сторіччя (Бодлером, Верленом, Теофілем Готьє, Леконт де Лілем) і російськими символістами та акмеїстами (*Блоком*, Бальмонтом, Брюсовим, І. Анненським, Анною Ахматовою, Гумільовим)» [223, с.140]) та М. Драй-Хмару (який у листі до Ю. Клена від 6.5.1937 р. писав: «Сьогодні мені було сумно. Я весь час згадував “Осеннюю любовь” Блока (з “Снежная ночь”, початок: “Когда в листве сырой и ржавой”). Прочитайте, коли ще маєте, Блока» [223, с.53]). П. Тичина в 1920-1922 рр. перекладав драматичну поему О. Блока «Троянда й хрест». Зрештою, цей перелік можна було б продовжувати й продовжувати.

У пошуках цитат та алюзій із творів О. Блока найцікавішим об’єктом дослідження є творчість **В. Сосюри**. Так, його поема «**Відповідь**», опублікована в п’ятому числі журналу «Червоний шлях» за 1927 р., містила два епіграфи – із поеми О. Блока «Дванадцять» і поезії П. Тичини. Вказана поема є найбільш цитованим твором російського символіста; українських письменників приваблював заклик «слухати музику революції» й зображення її як стихії, що має зруйнувати старий світ. Безпосереднім об’єктом цитування стали рядки: «Мы на горе всем буржуям / Мировой пожар раздуем» [534, с.9], що сприймаються як провіщення всесвітньої соціалістичної революції. Епіграф прямо кореспондує з «заспівними» рядками: «Вирує в кожному краю.../ Уже плывуть грозові тучі.../ Шановний пане Маланюче, / ми ще зустрінемось в бою» [534, с.9], і з третім розділом метатексту, у якому ліричний герой безапеляційно виголошує: «Крізь крові чад і куль ридання, / що пробивають волі путь, / вже од *Всесвітнього Повстання* / пани не утечуть» [534, с.14]. Як зауальована алюзія на прототекст, сприймаються також рядки з другого розділу, у якому В. Сосюра полемізує з фінальною сентенцією Блока: «Це правда, пане, так і є, / що світ цілий від крові “багров”.../ та не *Христос на фоні заграв*, / а постать Леніна встає!» [534, с.12].

Поява цього епіграфа у поезії В. Сосюри не випадкова: тоді він активно працював над **перекладом** поеми **О. Блока «Дванадцять»** (опублікований у восьмому числі журналу «Плужанин» за 1927 рік<sup>5</sup>). Утім, застосування терміну «переклад» тут не зовсім доречно; інтертекстуальну специфіку цього твору точніше характеризує визначення «переспів». Сліди втручання В. Сосюри в прототекст помітні на всіх рівнях художньої структури, однак не всі трансформації можна вважати вдалими й виправданими. Загальновідомо, яку важливу роль у поемі О. Блока відіграє

<sup>5</sup> В. Сосюра не був першим перекладачем цієї поеми. Ще 1923 року у львівському видавництві «Нова культура» ця поема вийшла в перекладі В. Бобинського.

символіка числа дванадцять. Акцентуючи увагу на цій художній деталі, російський поет не лише пише про дванадцятьох бійців революційного патруля, а й членує свій текст на дванадцять розділів. Український «скриптор»-перекладач вирішив поділити свій метатекст не на 12, а на 8 розділів-пісень. Перший – п'ятий розділи структурно дублюють метатекст, шостий – восьмий об'єднані в один розділ (скриптор механічно об'єднав усі події, пов'язані із вбивством Катьки); також об'єднані в один розділ дев'ята – одинадцята частини прототексту (що змальовують рейд червоноармійців стривоженим містом); завдяки цим структурним маніпуляціям дванадцятий розділ прототексту перетворився в метатексті на восьмий. У процесі «перекладу» В. Сосюра застосовував такі структурні й семантичні прийоми трансформації прототексту:

1) скорочення / подовження окремих розділів; скажімо, у першому розділі прототексту було 83 рядки, у метатексті стало 84; деякі рядки були стягнуті, деякі зазнали членування («Ветер, ветер! / На ногах не стоит человек» [49, с.7] – «Вітер збиває людину з ніг» [50, с.3]); у 6 розділі прототексту було 18 рядків, у 7 – 42, у 8 – 17 (разом – 77), натомість в об'єднаному 6-му розділі метатексту – 68 рядків; із 11-го розділу прототексту в метатекст не потрапили 11 рядків;

2) вилучення з прототексту релігійної лексики (для прикладу, паремія «На всем Божьем свете!» перетворилася на «по усьому світу!..»; був видалений вигук-апеляція старенької до Пресвятої Богородиці «Ох, Матушка-Заступница!»);

3) найпоширенішою трансформаційною стратегією стала послідовна українізація прототексту; метатекст рясніє питомо українською лексикою й фразеологією, поет зазвичай застосовував не максимально точний відповідник, а максимально експресивний, колоритний («Скользят – ах, бедняжка!» – «і впаде, / ой, леле!», «бродяга» – «нетяга», «гляди в оба!» – «не лови гав!», «не ушел он от ножа..» – «наказав він довго жить», «оторопел» – «мов ворону з пір'ям з'їв» тощо); прикметно, що скриптор вилучив із прототексту концепт «Святая Русь»: «Пальнем-ка пулей в Святую Русь – / В кондовую, / В избяную, / В толстозадую!» [49, с.12] перетворилося на «Ми розстріляєм з тобою Русь / і печену, / і свячену, / й товстозадую!» [50, с.5]; у четвертому розділі характерну для російського фольклору паремію («Крутит, крутит черный ус, / Да покручивает, / Да пошучивает...» [49, с.12]) замінено на українську версію («Він жартує і сміється, / чорним вусом задається» [50, с.5]);

4) додавання окремих семантичних «кодів», що увиразнює прототекст, надає йому більшої сугестивності («И говорит вполголоса: / – *Предатели!*

– Погибла Россия!» [49, с.7] – у В. Сосюри: «І щось він під ніс бубонить: / – *Йуди!* / – Загинула Росія!» [50, с.3]; «Черное, черное небо» – «Дико чорніє небо»; «Ванюшка сам теперь богат...» – «Ну й субчик Ванька, ну ж і гад»);

5) дублювання структурних елементів: «Поздний вечер. / Пустеет улица» перетворене на «Чорний вечір, / біла вулиця»;

6) ті рядки з поеми О. Блока, які здалися скриптору надто вульгарними, замінено на нейтральніші: фраза «Катька с Ванькой занята – / Чем, чем занята?.. / Тра-та-та!» [49, с.11] в українському переспіві звучить як: «Катька з Ванькою, гай, гай, / що там роблять, одгадай!» [50, с.5]; образ повії Катьки, яку О. Блок характеризує за допомогою епітетів «Катька-дура», «толстоморденькая», у метатексті позбавлений зневажливих конотацій («Катьку Ванька обнімає», «а вона сидить як рожа»); просторічна, навмисне звульгаризована мовна стихія прототексту частково нейтралізована («жрала» – «їла», «девка» – «дівчина»);

7) зміни в літературно-художній антропоніміці: Андрюха у В. Сосюри перетворився на Антона (якщо взяти до уваги версію про те, що імена персонажів прототексту Іван, Петро, Андрій дублюють імена апостолів Ісуса Христа, то така заміна є неприпустимою); російське ім'я Петруха в українському переспіві звучить як Петро або Петрунь (замість вульгарно-розбишацької семантики – співчутливо-сентиментальна); інколи «скриптор» вдається до іншого психологічного мотивування поведінки персонажів (для прикладу, у О. Блока Петруха після вбивства коханки крокує дедалі швидше й швидше, а в метатексті «Він ходить забув, не вмів, / мов кобила, що на брак»).

В. Сосюрі не завжди вдається адекватно передавати в метатексті блоківські рубані фрази й лозунги. Для прикладу, рядки з прототексту «Вперед, вперед, рабочий народ» перетворилися на «Гей, рабочий, на огні!». Справедливі докори критиків лунали також із приводу фінального фрагменту, порівняймо:

**У поемі О. Блока:**

...Так идут державным шагом –  
Позади – голодный пес,  
Впереди – с кровавым флагом,  
И за вьюгой невидим,  
И от пули неведим,  
Нежной поступью надвьюжной,  
Снежной россыпью жемчужной,  
В белом венчике из роз –  
Впереди – Иисус Христос [49, с.20]

**У переспіві В. Сосюри:**

Так ідуть вони безсонно.  
Виє пес і дзвонить крок.  
А за снігом і за тьмою,  
не на зорі, не на гони,  
невідомою ходою,  
у віночку з білих роз,  
струнко з прапором червоним  
їх веде Ісус Христос [50, с.9].

Заміна однієї принципово важливої деталі («впереді» – на «їх веде») призвела до формування іншого семантичного коду. Якщо в поемі О. Блока застосовується поетика натяків, недомовок, що спричинилися до появи різних літературознавчих інтерпретацій (зокрема містичних – християнських й антихристиянських), то в переспіві В. Сосюри ця подвійність зникає: Христос із червоним прапором веде за собою червоноармійців. У переспіві українського поета на голові Христа з'явився віночок із білих рож замість троянд (троянда є давнім універсальним символом із багатьма містичними конотаціями, рожа такої символіки не має, тож у метатексті втрачається ще одна важлива символічна деталь). У підсумку маємо не просто українізовану версію поеми «Дванадцять», а новий метатекст, у якому, як у дзеркалі, відбилася особистість перекладача, його модель прочитання О. Блока.

Ще дві інтертекстами з поеми «Дванадцять» знайдені у творах **М. Хвильового**. Так, у новелі «Елегія» цитата російського класика застосовується як газетний штамп, що втратив зв'язок із прототекстом і перетворився на революційне гасло більшовиків: «Тоді біля редакції – теж єдиної газети з великими підзаголовками і з нудними традиційними гаслами – грубим шрифтом – суєтилися газетярі. Кожний знав: – треба скоріш! Треба схопити стос паперу з промовами, статтями про всесвітній пожар: “*Ми на горе всем буржуям / мировой пожар раздуем; / мировой пожар в крови... / Господи, благослови!*” / – треба схопити й бігти, захопити всі переулки, всіх обивателів, щоб – жити один день» [619, с.293]. Удруге це прецедентне висловлювання фігурує в усиченому вигляді у новелі «Злочин»: «На печі шаруділи діти і, мабуть, старший учив меншого: – Та не так, не так. Ти от як... “*ми на горе всім буржуям мировой пожар раздуем*”» [619, с.611]. У цій ситуації інтертекстема є маркером ідеологічного дискурсу, що застосовувався у вихованні дітей і підлітків.

Поетичною «візитівкою» О. Блока є заспівні рядки до поеми «Дванадцять»: «Черный вечер. / Белый снег». На думку А. Якобсона, «перші два рядки – геніально-скупі – визначають тло поеми: Чорний вечір. Білий сніг. Визначається не тільки кольорове (чорно-біле) тло поеми, а й тло смислове, емоційне. “Дванадцять”, як давно помітили, – поема контрастів, колізій, протиріч. Чорне – й біле. Реалізм предметних деталей – і символіка образів-ідей. Старий світ і новий» [677]. У романі **В. Домонтовича** «Доктор Серафікус» вказані рядки прототексту символізують революцію, неоднозначність тієї історичної епохи (білий колір означає надії на краще майбутнє, чорний – смерть, трагізм доби): «Був кінець 18-ого року. Зміна влад, пересування фронтів зробили неможливим для Корвина повернення до Києва. *Чорний вітер, білий сніг!*.. Подув *вітру революції* виніс його з села в снігові про-



стори України» [155, с.433]. Український прозаїк замінив у прецедентному висловлюванні слово «вечір» на «вітер» (цей образ з'являється далі – у 3-му й 5-му рядках прототексту); можливо, автор у такий спосіб прагнув сконцентрувати увагу на стихійності вітру й революції, які неможливо контролювати і які несуть загибель на своєму шляху. Далі, згадуючи про добу революції й громадянської війни, В. Домонтович іронізує з тих наївних романтиків, які сприйняли поему «Дванадцять» як догму: «Блок у свій “скитський” період навчав “слухати” революцію, але не навчав робити її» [155, с.420].

В оповіданні «**Килина**» **Х. Алчевська** цитує 5-й розділ із поеми «Дванадцять». Ці рядки О. Блока читає артистка драматичного театру на вечорі пам'яті партійної діячки Килини, яка померла від сухот. Як зазначалося, поему «Дванадцять» традиційно сприймали як гімн революційній стихії, однак у цьому випадку вибір матеріалу для декламації виглядає абсурдно: «Вихраста голова, – мініатюрна постать і хлоп'ячий голос: “Дванадцять”, “Блока”! безапеляційно заявляє вона і чита, і чита, бойко одрубуючи слова й рядки і отряхуючи своїми чорними як вороняче крило кучерями... Щось розпатлане, таке ж вихрасте як її волосся, чується в її читанню... Нахабно вихляються сюди-туди слова; – якось надто весело й розгнuzдано супроти сумовитого факту Килининої смерти... *У тебе на шеє, Катя, / Шрам не зажил от ножа, / У тебе под грудью, Катя, / Та царапина свежа! / Эх, эх попляши, / Больно ножки хороши! / Гетры серые носила, / Шоколад Минь-йон жрала, – С юнкером гулять ходила; / С солдатъем теперь пошла? / Эх, эх, согреши! / Будет легче для души!* / Роза слухає ці рядки, і на її обличчю виразно проступає подив. Болісно робиться на душі за пам'ять Килини...» [5, с.48]. Штучність і натягнутість виступів була помітна одразу, але декламація Блока перетворила жалобне зібрання на дешевий балаганчик.

В інтертекстуальному просторі 1920-х років, окрім поеми «Дванадцять», функціонують й інші прецедентні тексти О. Блока. Скажімо, **Д. Фальківський** до поезії «**Прийти... І, сівши на ослоні**» підібрав епіграф із хрестоматійного тексту російського символіста (другої частини із циклу «Пляски смерти»): «И повторится все как встарь». Рядки прототексту віддзеркалюють провідний мотив метатексту – незмінну циклічність буття. У романі **В. Минка** «**Беладонна**» в епіграф винесені рядки з поезії О. Блока «Смеялись бедные невежды»: «Мне самому и дик, и странен / Тот свет, который я зажег» [341, с.130]. У метатексті це дике, химерне світло асоціюється з пристрастями головного героя – літуна Владя, який має інтимні стосунки з двома жінками – дружиною начальника Ніною Сергіївною й повією Льолоєю Грінберг. У художню тканину оповідання **І. Багряно-го** «**Біля гори Міградат**» вплетена цитата з поезії О. Блока «Гармоника,

гармоника!»: «“..Неверная, коварная, лукавая пляши! / Развей ты боль отравною / Измученной души!..” Толь перекрутив Блока, але його не турбував гонор автора, він – автор – тут ні до чого і не має ніякого значіння, в даному разі, автор – сам Толь... – *Развей ты боль отравною / Измученной души!.. Ех!*” Сюди Толь втиснув усю свою душу» [21, с.97] (у прототексті: «Неверная, лукавая, / Коварная – пляши! / И будь навек отравною / Растраченной души!»). Вказані рядки мають підкреслити силу почуттів героя, який страждає від нещасливого кохання.

Масив алюзивних одиниць невеликий; О. Блок фігурує у творах українських письменників доби «розстріляного відродження» або як класик, один із найталановитіших представників нової російської поезії («І Белий, і Блок...» П. Тичини), або як автор, у творчості якого втілені негативні для пролетарської поезії прикмети. Скажімо, О. Влизько в триптиху «Воно» іронізує з поетів, зациклених на наслідуванні класики: «І мізки твої / затуляє мроком, – / притхлею прочан! / О слова під Блока! / О любов міщан!» [86, с.94]; а В. Домонтович у романі «Дівчина з ведмедиком» творить образ Стефана Хоминського – химерного апостола нової літератури, який «уважав, що треба рішуче й остаточно розірвати з усім попереднім періодом поезії. Як європейську гнилу буржуазну цивілізацію, так і мистецтво треба заперечити й знищити. В тартарари!.. В штаб Духоніна!.. Він не тільки проти Бальмонта й Блока, але й проти Єсеніна й проти Маяковського. Він проти всіх! Поетів до стінки! À lanterne!.. Усі на боротьбу з контрреволюцією літератури!» [155, с.84]. Як бачимо, О. Блок в українському письменстві 1920-х років постає у двох традиційних амплуа – співця революції й лірика, який відображає тонкощі людської душі.

Великий пласт інтертекстем в українській літературі доби «розстріляного відродження» переадресовує до творчого спадку **Сергія ЄСЕНІНА**. Найґрунтовнішою студією проблеми «С. Єсенін і українська література 1920-х років» нині є кандидатська дисертація О. Пашко [391], у якій проаналізовані основні етапи й характерні особливості української рецепції класика. Авторка досліджувала переклади поезій С. Єсеніна 1923–1930 рр., студії українських літературознавців і критиків, а також художні тексти, у яких фігурують есенінські інтертекстеми. О. Пашко виходила із засад компаративістики, у цій студії застосований інтертекстуальний підхід, окрім того, у науковий обіг уведена низка забутих і маловідомих творів.

Масив есенінських інтертекстем включає 6 епіграфів, 12 присвят, 8 цитат, низку алюзій і прикладів гіперінтертекстуальності. У переліку українських письменників, які апелювали до творчості видатного російського поета, – 31 прізвище. Із них 13-х можна зарахувати до першого / другого «ряду»

в тогочасному літературному «табелі про ранги» (І. Багрянний, Остап Вишня, І. Дніпровський, В. Домонтович, М. Драй-Хмара, Г. Епик, М. Куліш, М. Семенко, В. Сосюра, П. Тичина, Д. Фальківський, М. Хвильовий, Ю. Яновський), решта – менш відомі автори, робкори й відверті графомани (К. Герасименко, П. Голота, К. Гордієнко, О. Демчук, Ю. Зоря, І. Коваленко, О. Корж, В. Кузьмич, Ф. Ладухін, І. Ле, Т. Масенко, Л. Могилянська, А. Побужний, Я. Савченко, О. Саєнко, Є. Фомін, Д. Чепурний, Л. Чернов).

Найширше в інтертекстуальному просторі 1920-х років представлені поетичні присвяти С. Єсеніну. О. Пашко нарахувала 12 україномовних і 7 російськомовних поезій такого типу. У цьому переліку фігурують твори і першорядних майстрів слова – М. Драй-Хмари («Пам'яті С. Єсеніна»), В. Сосюри («На смерть Єсеніна»), Ю. Яновського («С. Єсеніну»), але частіше – другорядних поетів і початківців, імена яких загубилися в літературних архівах ХХ століття, – К. Герасименка («Єсеніну»), Ю. Зорі («Робкор поетові»), І. Коваленка («Єсеніну»), Л. Могилянської («Пам'яті Єсеніна»), А. Побужного («Сергію Єсеніну»), О. Саєнка («Проридав Єсенін і Сосюра плаче»), Я. Савченка («Ми всі потроху погасаєм...»), Є. Фоміна («Сергію Єсеніну»). Більшість цих творів написана упродовж 1926–1928 рр. як відгук на трагічну смерть поета. Їх настроєвий діапазон варіюється від елегійності, співчуття, визнання духовної спорідненості з російським поетом, як у поезії **М. Семенка «Пісня трампа»** («Вип'ю і я – вип'ю / і – п'яний – стрічуся / з ти кого прагне душа / моя. / Може – може теж / повішуся, / але – на жаль – / вісімдесятилітнім я» [468, с.110], гнівних обвинувачень влади в поезії **В. Сосюри «На смерть Єсеніна»** («Так будьте прокляті ви всі! / На смерть поета ви загнали... / На що тепер йому похвали, / ридання, квіти і пісні» [390, с.72]), до зверхнього засудження самогубчих інтенцій у вірші **Ю. Зорі «Робкор поетові»** («Світ – пролетар чека на мене / Я не різатиму вен – / О, ні! – / Бо я – / Не Леопарді / в країні рад / Бо я – / П'ю життя барви / З топки й пера» [193, с.74]). Одні письменники виявляли інтерес до деталей життєпису культового поета (напр., **М. Драй-Хмара** у поезії «**Пам'яті С. Єсеніна**» навів спогади про молоді роки російського митця, його виступ у Петербурзі в 1916 р., коли «життя ще не було пропито / серед повій і гультьяїв, і був він, як ядерне жито / перед грозою нових днів» [161, с.46]), інші звертали увагу на деталі, пов'язані з його смертю й похованням (так, М. Семенко у «Пісні трампа» згадав, що під час похорону труну з тілом поета тричі обносили навколо пам'ятника О. Пушкіну).

Із погляду інтертекстуальності більшість творів цієї групи не надто цікаві, адже безпосередні апеляції до есенінських прототекстів у них відсутні. Скажімо, у маловідомому вірші «На смерть Єсеніна» (1926) В. Сосюра

цитує не самого С. Єсеніна, а М. Лермонтова. Тож О. Пашко вважає за доречне вмонтувати його «в давню традицію російської поезії: присвяти на загибель поетів. Саме текст М. Лермонтова, з його гнівними інвективами на адресу вбивць О. Пушкіна, пошуків вищої справедливості та вищого суду, став прототекстом для вірша В. Сосюри. Насамперед їх споріднює жанр – поєднання елегії з елементами інвективи» [390, с.70]. У поезії **М. Драй-Хмари «Пам'яті С. Єсеніна»** (1926) принагідно згадані улюблені есенінські епітети: «золотий» («а в серці він ще й досі сяє, / мов золотий метеорит» [161, с.46]), «блакитний» («Я пам'ятаю вечір тьмянний / над Петербургом голубим»), окремі топоси есенінської поезії, як: «вітер», «береза», «поле». Найпомітніше есенінський «текст» у поезії М. Драй-Хмари віддзеркалюється в рядках: «І досі, як живі: березки / над ставом, біля кошениць, / співучість польової стежки / і тепле мукання телиць». Тут помітна контамінація кількох есенінських прототекстів. Зайве говорити, що береза – улюблений образ поета, який фігурує в багатьох його віршах, пейзажна замальовка «береза понад ставом» – також не рідкість у Єсеніна (наприклад, «Отражаясь, березы ломались в пруду» [169, с.12], «О тонкая березка, Что загляделась в пруд?» [169, с.51], «В три звезды березняк над прудом / Теплит матери старой грусть» [169, с.60], «Зеленокосяя, / В юбочке белой / Стоит береза над прудом» [169, с.220]). «Тепле мукання телиць» у метатексті переадресовує читачів до поезії С. Єсеніна «О родина!», зокрема до рядків: «О родина, о новый / С златою крышей кров, / Труби, мычи коровой, Ревы телком громов» [169, с.435]. Однак більше, аніж вказані прототексти, неокласика вабить образ самого С. Єсеніна («Блакитноокий, кучерявий, / стрункий, як ясень молодий» [161, с.45]).

Осібнo серед згаданих віршів-присвят стоїть поезія **Ю. Яновського «С. Єсеніну»**. У ній немає ані рефлексій про смерть поета, ані нарікань на несправедливість світу, у якому талановитий митець не мав можливості творчо самореалізуватися. Це й не дивно, адже твір написано у квітні 1925 р., до трагічних подій у готелі «Англетер». Український поет віддає данину поваги ще живому класику («Я люблю тебе, душевного поета» [682, с.48]), захоплюється його творами («його рядки, як меду сот»). Ця поезія нагадує палімпсест, у якому крізь віршорядки Ю. Яновського проступають численні «знаки» есенінського прототексту. Найочевиднішою інтертекстемою є цитата в останній строфі:

Знаю, що життя іде невпинно –  
«Тихо лететься з клену листя мідь»...

Знаю, що й з весняного коріння  
треба вже стежками стугоніть [682, с.49].

Для кращого розпізнавання читачем «чужого слова» Ю. Яновський застосовує графічний маркер (лапки). Утім, це необов'язковий прийом, адже йдеться про хрестоматійний твір С. Єсеніна «Не жалею, не зову, не плачу». Безпосередньо поет апелює до останньої строфи прототексту: «Все мы, все мы в этом мире тленны, / *Тихо льется с кленов листьев медь...* / Будь же ты вовек благословенно, / Что пришло процвеств и умереть» [169, с.69]). Однак на цьому зв'язки з прототекстом не вичерпуються. У рядках: «Я піду з останніми трамваями – / І мене *не клич* і не шукай», – виразно відлунне єсенінське прецедентне висловлювання: «Не жалею, *не зову*, не плачу». Ліричний герой Ю. Яновського, як і С. Єсеніна, рефлексує про плинність життя, проминання молодості. Поезія російського митця має відчутний відтінок елегійності, примирення з неминучим («Будь же ты вовек благословенно, / Что пришло процвеств и умереть»). Натомість ліричний герой Ю. Яновського все ще почувався молодим («Крови молодої, молодої / я співатиму весняний спів») і лише під впливом прототексту замислюється над екзистенційними проблемами. У перших чотирьох строфах метатексту немає мінорного пафосу.

Якщо в С. Єсеніна палітра кольорів включає спокійні, чисті барви – білу, золоту, рожеву, кольору міді («Все пройдет, как с *белых* яблонь дым. / Увяданья *золотом* охваченный», «Проскакал на *розовом* коне», «Тихо льется с кленов листьев *медь*»), то в Ю. Яновського поєднуються зелений («Йде до місяця *зелений* верх»), червоний («Крови молодої, молодої»), срібний («на свої осінні *срібні* дні»), золотий («*золотаві* обрійні вогні»), синій («той мені Єсенін – синій “сон”»), мідний. На момент написання цих творів С. Єсеніну виповнилося 26, а Ю. Яновському – 23. Однак відмінність у світосприйнятті ліричних героїв пов'язана не з різницею у віці, а з інтенсивністю переживань. За 26 років С. Єсенін встиг прожити ніби кілька різних життів; епатажна поведінка, зумовлена прагненням «ярче гореть», повернути до себе увагу, призвела до «вигорання», звідси – передчуття швидкої неминучої смерті.

Єсенінські «сліди» в поезії Ю. Яновського є і в метричному малюнку (п'ятистоповий хорей надає обом творам відтінку елегійної неквапливості, упорядкованості), і в застосуванні повторів: у Єсеніна: «Все мы, все мы в этом мире тленны», у Яновського повтори (тавтологія й анафори) застосовуються тричі («Крови *молодої, молодої*», «*День минув*, як тепла крапля впала, *День минув*, і – знову ніч пливе», «*Знаю*, що життя іде невпинно» (...)) «*Знаю* що й з весняного коріння..»). Триразовий повтор у вірші С. Єсеніна заперечної частки не («*Не* жалею, *не зову*, *не плачу*») посилює враження ліричної схвильованості, у Яновського маємо подвійне заперечення

(«І мене не клич і не шукай»). Услід за Єсеніним, Яновський вибудовує свій твір на антитезі минулого – теперішнього; застосовує традиційну строфу – катрен, перехресне римування, виявляє увагу до звукопису (у есенінському творі наявні алітерації: «Дух бродяжий!» ты все *реже, реже* *Расшевеливаешь пламень уст*», «Тихо льется с кленов листьев медь» та асонанс: «Проскакал на розовом коне», присутні вони і в Яновського: «той мені Єсенін – синій “сон”... Тихо так тополя силується, і його рядки, як меду *сот*» [682, с.48]).

Поезія «Не жалею, не зову, не плачу» є головним есенінським прототекстом аналізованого твору, однак у процесі його інтерпретації не варто обмежуватися лише нею. «День», «ніч», «місяць», «вітер», «молочне марево», «поля», «дорога», «золотаві обрійні вогні», «синій сон», «тополя», «мед» – традиційні есенінські топоси. Коло претекстів у цьому випадку може бути доволі широким. Однак не варто забувати, що в тому ж 1925 р. в «Антології російської поезії в українських перекладах» (Х., 1925) були надруковані два переклади Ю. Яновського із С. Єсеніна – «маленькі поеми» «Товариш» і «Пантократор». Мабуть, із останнього твору «примандрували» в поезію українського письменника такі характерні есенінські образи й мотиви, як: *місяць* («і схопити десь морду місяця / За повід-проміння влучи» [682, с.61]), *мед* («тим же медом струмує плоть» [169, с.61]), *золото* («за мідь золотих осик» [169, с.62]), *тополя* («За молочними горбами Між небесних тополів» [169, с.62]), *вітер* («в небо вирвався вій-вітер / І на місяць верхи сів» [169, с.62]), *молоко* («молоко, мов сад, димить» [169, с.62]), *срібло* («відбий срібло часу дзвінке» [169, с.62]). На відміну від першого есенінського претексту («Не жалею, не зову, не плачу...»), тут домінують не елегантні настрої, а бунтівливі, характерні для поезії С. Єсеніна інтенції, пов'язані з прагненням повносилового, яскравого життя на межі з хуліганством («За твою сивину кучерявую / Та за мідь з золотих осик / Я кричу тобі: “К чорту старощі!” / Непокірний, розбійний син» [169, с.62]). Ліричний герой Ю. Яновського презентує інший психотип, однак прагнення до повноти буття і в цьому метатексті є важливою смисловою домінантою.

В інтертекстуальних студіях одним із ключових є питання про необхідність розрізнення двох аспектів інтертекстуальності – авторської й читачької. Н. Фатеева з цього приводу нотує: «З погляду автора інтертекстуальність – це спосіб генези власного тексту й постулювання власного поетичного “Я” через складну систему взаємин опозицій, ідентифікації й маскуванню з текстами інших авторів (тобто інших поетичних “Я”». Натомість, з погляду читача – це «установка на (1) поглиблене розуміння тексту чи (2) розв'язання проблеми нерозуміння тексту (текстових ано-

малій) за рахунок встановлення багатовимірних зв'язків з іншими текстами» [596, с.16-17]. У другому випадку може виникати ситуація, коли освічений читач помічатиме в поезії Ю. Яновського асоціативні перегуки з тими есенінськими претекстами, які автор не міг передбачити. Для прикладу, рядки: «*День минув*, як тепла крапля впала, / *День минув*, і – знову ніч пливе», – асоціативно можуть викликати в пам'яті есенінське: «Усталый день склонился к ночи, / Затихла шумная волна» [169, с.371] («Ночь») або «*День ушел*, убавилась черта, / *Я опять подвинулся к уходу*» [169, с.428].

Концепт *місяць* – доволі поширений у поезії С. Есеніна – реалізується через низку оригінальних образів («Ягненок чудравый – месяц / Гуляет в голубой траве» [169, с.28], «Золотою лягушкой луна / Распласталась на тихой воде» [169, с.60], «Месяц в облачном тумане водит с тучами игру» [169, с.9], «Желтые поводья / Месяц уронил» [169, с.14], «Месяц, всадник унылый» [169, с.42], «Рыжий месяц жеребенком / Запрягался в наши сани» [169, с.51], «Месяц, словно желтый ворон» [169, с. 95] тощо). Це стосується й концепту *вітер* (у Яновського: «Вітер саме ходитъ веснограиний», у Есеніна: «Пляшет ветер по равнинам –/ Рыжий ласковый осленок» [169, с. 23], «Схимник-ветер шагом осторожным / Мнет листву по выступам дорожным» [169, с. 19], «И мыслил и читал я / По библии ветров» [169, с. 51], «Только ветер резвый, озорник такой, / Запоет разлуку вместо упокой» [169, с. 418]). Рядки: «*І мене не клич і не шукай*», – кореспондують із поезією «Я положил к твоей постели» («И ты к оплаканным покоям / Меня уж больше не зови» [169, с.382]). Образ: «*Ой, молочним маревом напоеній*», – викликає в уяві есенінське: «Пойду я в скуфье смиренным иноком / Иль белобрсым босяком / Туда, где льется по равнинам / Березовое молоко» [169, с.18], «Взбрезжи, полночь, луны кувшин / Зачерпнутъ молока берез!» [169, с.65], «За тучи тянется моя рука, / Бурею шумит песнь, / Небесного молока / Дажь мне десь» [169, с.154]). «Золотаві обрійні вогні» Ю. Яновського перегукуються з хрестоматійним есенінським «Золотые далекие дали! / Все сжигает житейская мреть» [169, с.80]. *Тополя* (у Яновського – «Тихо так тополя силуется») у поезіях Есеніна трапляється часто і в різних контекстах: «А у низеньких околиц / Звонно чахнут тополя» [169, с.22], «Светят зелено в сутѣмы / Под росой тополя» [169, с.22], «Уж не будут листвою крылатой / Надо мною звенеть тополя» [169, с.70] тощо.

На особливу увагу заслуговують рядки Ю. Яновського «той мені Есенін – синій “сон”». Епітет «синій» поруч із золотим є найпоширенішою кольороназвою в поезії російського класика, тож його присутність у такій лаконічній формулі есенінської поезії закономірна. Другий складник – концепт «сон» взята в лапки, отже, має сприйматися як цитата, маркер

інтертексту. На перший погляд, ця поетична формула може переадресувати реципієнта до поезії «Вижу сон. Дорога черная», зокрема до рядків: «Светит месяц. Синь и сонь. / Хорошо копытит конь» [169, с.96] Однак ця поезія Єсеніна написана 2 липня 1925 р., тобто після вірша Ю. Яновського. Можливо, образ «синій сон» виник внаслідок авторського редагування поезії (уперше вона надрукована майже через рік після написання – у журналі «Червоний шлях». 1926. № 4). Утім, доречнішою видається спроба пов'язати рядки Ю. Яновського з поезією «Не жалею, не зову, не плачу», зокрема з риторичним питанням «Жизнь моя, иль ты приснилась мне?», що актуалізує традиційний літературний концепт «життя – сон» (разом із концептом «життя – дорога», який також є в обох творах). Як бачимо, у цьому випадку дедикаційний заголовок має стати для реципієнта тим «кодом», що вказує на широку репрезентацію в тексті прототекстів Єсеніна.

Епіграфи з поезій С. Єсеніна зафіксовані у творах К. Герасименка («Єсеніну»), П. Голоти («Розвага»), Т. Масенка («Смерть політкома»), О. Коржа («Черемха»), Л. Могилянської («Пам'яті Єсеніна»), О. Демчука («Хрещатий барвінок»). Єсенінські цитати фігурують у творах І. Багряного («Біля гори Мітрадат»), Остапа Вишні («Мікадо»), П. Голоти («Розвага»), О. Демчука («Хрещатий барвінок»), Г. Епіка («В-осени»), І. Ле («На шляху»), М. Куліша («Народний Малахій»), А. Побужного («Сергію Єсеніну»). Алюзії на його твори знайдені у текстах К. Гордієнка («Славгород»), І. Дніпровського («Шахта “Марія”»), В. Домонтовича («Дівчина з ведмедиком»), М. Куліша («Мина Мазайло»), П. Тичини («І Бєлий, і Блок...»), М. Хвильового («В електричний вік»). У процесі аналізу цих творів виявлено такі закономірності художньої рецепції поетичної творчості С. Єсеніна в інтертексті української літератури 1920-х років.

Найпопулярнішою виявилася поезія «Не жалею, не зову, не плачу». Так, **К. Герасименко** в поезії «Єсеніну» наводить в епіграфі перший і другий рядки прототексту: «Не жалею, не зову, не плачу, / Все пройдет, как с белых яблонь дым» [100, с.27]. Вибір цієї надтекстової цитати очевидний: по-перше, вона є своєрідною візитівкою російського поета, добре відомою читацькому загалу; по-друге, зацитовані рядки визначають настроєві параметри метатексту. Ліричний герой, згадуючи про смерть С. Єсеніна, не відчуває вже гострого душевного болю (аналогія з першим рядком прототексту). Невблаганний час стирає спогади, приглушує страждання: «О, любий мій, / Від Вас прості сліди / Замів давно вже неспокійний вітер» (перегук із другим рядком епіграфа), залишаючи спокійні рефлексії: «А я такий, такий же молодий / Сьогодні хочу Вас / Згадать і зрозуміти». Однак вікова різниця (12 років) й різні життєві принципи роблять таке розуміння



примарним. Ліричний герой волів би бачити С. Єсеніна серед будівників соціалізму, але «Ви інакше збилися з шляху / І, реву хвиль грізних не зрозумівши, / Спустились, згодом, у глибокий трюм / Своє життя за чарку вішать... / Смішне життя. Смішний розділ. / І що пройшло – не вернеться вже знову. / Тепер Вам, любий, пізно зрозуміть, / Що зовсім Вам не те давалось слово...» [100, с.28].

Та поблажливість, із якою нікому не відомий двадцятирічний пролетарський поет звертається до класика, показово характеризує духовний мікроклімат доби. У творах українських письменників сформувалися дві моделі рецепції цього хрестоматійного твору. Перша пов'язана з мотивами плінності часу й безповоротної втрати чогось важливого й цінного («Сергію Єсеніну» А. Побужного, «С. Єсеніну» Ю. Яновського, в іронічному плані – «Мікадо» Остапа Вишні); характерною особливістю другої моделі є те, що єсенінські рядки втрачають зв'язок із прецедентною ситуацією й фігурують як текст масової літератури («На шляху» І. Ле), споживачами якого стали радянзовані міщани. У трагікомедії М. Куліша «Народний Малахій» ці рядки озвучує один із відвідувачів публічного дому пані Аполінари. Поєднання двох протилежних топосів – поезії (класичного мистецтва) й борделю – може здаватися парадоксальним, однак епатажна поведінка С. Єсеніна зробила його своїм у середовищі богеми й асоціальних елементів.

Другим популярним прототекстом в українській літературі 1920-х років є поезія «Русь советская». До свого оповідання «Хрещатий барвінок» **О. Демчук** добрав два епіграфи – із поезій О. Пушкіна («И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть») й С. Єсеніна («Цветите, юные, и здоровейте телом» [138, с.23]). Обидві надтекстові цитати об'єднують концепти «молодість» і «буяння»; крім того, перший епіграф додатково влітає в текстову тканину мотив смерті. Фабульним стрижнем оповідання є історія студента Володимира Созонця, який вчинив самогубства після звістки про смерть С. Єсеніна. Не зважаючи на загибель героя, настроєва палітра метатексту вітаїстична: наречена Володимира Зіна знайомиться на кладовищі з іншим хлопцем, який прийшов провідати могилку сестри. Єсенінський інтертекст цього твору формують епіграф, біографічна деталь (фрагмент газетної статті про смерть поета) й поезія «Корова», яку Созонець читав у потязі майбутнім студентам. Цитування має ситуативну мотивацію: герой побачив за вікном худобу на пасовиську й пригадав вірш улюбленого поета. Третім елементом інтертекстуального поля цього оповідання О. Демчука є згадка про М. Некрасова і його прецедентне висловлювання: «Сейте разумное, доброе, вечное... Сейте, спасибо вам скажет сердечное русский народ» [138, с.26]. Ця цитата влітається в розмову юнаків після

згадки про те, що Зіна збирається вступати до педагогічного технікуму. Зацитовані рядки взяті з поезії М. Некрасова «Сіячам», у якій співрозмовником ліричного героя є вчитель – «сеятель знанья на ниву народную». Тобто прототекст і метатекст асоціативно пов'язує мотив народної освіти.

Друга цитата з поезії «Русь советская» фігурує в оповіданні **Г. Епіка «В-осени»**. У прототексті рядки С. Єсеніна: «Отдам всю душу октябрю и маю, Но только лиры милой не отдам», – указують на сакральний статус поетичної творчості, яка підноситься над ідеологіями й буденністю. В оповіданні Г. Епіка ці рядки цитує графоман Жовтневий. Замість допомогти товаришеві, який мешкає в темному вогкому підвалі разом із дружиною й двома хворими на сухоти дітьми, він поспішно втікає на засідання літературної студії. Цитатою класика він не просто виправдовує свій учинок, а й приміряє на себе маску геніального поета, для якого творчість – понад усе.

За епіграф до повісті **«Розвага» П. Голота** обрав рядки з поезії С. Єсеніна «Ты такая ж простая, как все». Головний герой твору Анатоль приїздить із села в місто, аби почати життя з чистого аркуша. Намагаючись знайти гарну роботу й житло, заводячи романи з жінками, він дуже швидко переконується в істинності есенінського твердження: «Слишком многое телу надо» [111, с.595]. Тлумачення есенінських інтертекстем у повісті «Розвага» спрощено-ситуативне. Епіграф містить засновкову тезу, яку автор розгортає в тексті; натомість у цитаті з поезії «Русь советская» («В своей стране я точно иностранец» [111, с.614]) белетрист акцентує на слові «иностранец», цілковито ігноруючи семантичну глибину прототексту. Асоціативний ланцюжок банальний: збираючись у кіно, герої повісті перевдягаються. У нових костюмах вони нагадують респектабельних іноземців; така ситуативна подібність провокує письменника на інтертекстуальну гру з читачем.

В оповіданні **«Біля гори Мітрадат» І. Багрянний** використав цитату з поезії С. Єсеніна «Пой же, пой. На проклятой гитаре», аби передати внутрішній стан героя, який уперше закохався, але ніяк не міг познайомитись із власницею янгольського голосу: «Толь сидів ще мокрий і розпачливо деклямував: “Я не знал, что любовь зараза, Я не знал, что любовь чума, – Подошла и прищуренным глазом...”» [21, с.97]. Пристрасть есенінського прототексту віддзеркалює любовну одержимість героя, який переплив Керченську протоку, аби зустрітись зі своєю мрією. Ситуативно в інтертекстуальному просторі 1920-х років з'являються покликання на інші есенінські прототексти – поезії «Клен ты мой опавший...» («Сергію Єсеніну» А. Побужного), «Ответ» (рядки з цієї поезії О. Корж виніс в епіграф до поезії «Черемха (зимні октави)»), «До свиданья, друг мой, до свиданья!» («Пам'яті Єсеніна» Л. Могилянської, «Я покинул родимый дом» («Плями

на сонці» Л. Первомайського), а також цикл «Цветы» («Смерть політкома» Т. Масенка).

Під час аналізу алюзивних одиниць з'ясовано, що традиційна формула «Єсенін – талановитий поет, вірець для прийдешніх поколінь» була витіснена на маргінес (така алюзивна модель зафіксована в поезіях «І Белий, і Блок...» П. Тичини, «Комсомол та Овідій» Т. Масенка). Натомість активізувалися такі конотативні пласти:

1) *пияцтво* («Пам'яті С. Єсеніна» М. Драй-Хмари, «Єсеніну» К. Герасименка, «Пам'яті Єсеніна» Л. Могилянської, «Пісня трампа» М. Семенка; особливий інтерес у цьому семантичному блоці викликає поезія **Д. Чепурного «Берези»**. Покладаючись на заголовок, можна припустити, що ключовим прототекстом цього твору була хрестоматійна поезія С. Єсеніна «Береза». Однак згадка в другій строфі про заплакані берези дозволяє висувати, що насправді Д. Чепурний підключає до міжтекстового діалогу поезію С. Єсеніна «Снежная равнина, белая луна» («Снежная равнина, белая луна, / Саваном покрыта наша сторона. / И березы в белом плачут по лесам. / Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам?») [169, с.466]. Порівнюючи себе з класиком («У Єсеніна росли берези / І у мене вони ростуть»), ліричний герой Д. Чепурного переконається у власній вищості: «В нього чомусь заплакані, / В нього вони сумні, (...) Мої ж на його не схожі, / Мої ж у блакить ростуть» [635, с.12]. Для нього С. Єсенін – звичайний пияк, а не геній. Початкові рядки метатексту: «Люди живуть тверезо, / Людики лізуть в стум», – є своєрідною «зав'язкою» теми, що розвивається в четвертому катрені: «Бо Єсенін кризь п'яні очі / Не помітив бурхливих днів». Прикметно, що у творах представників старшого покоління (М. Драй-Хмари, В. Сосюри, М. Семенка) ставлення до талановитого російського поета було співчутливим, навіть коли йшлося про його вади й ганебні вчинки; а от літературний «молодняк» виявляв цілковиту морально-ідеологічну безкомпромісність (Д. Чепурний, Ю. Зоря, О. Саєнко, Ф. Ладухін), картаючи скандального поета за аморальність, а ще більше – за нерозуміння ролі й завдань поета в будівництві комунізму (І. Коваленко);

2) *самогубство* – як екзистенційний вибір поета і його наслідувачів («Хрещатий барвінок» О. Демчука, «Робкор поетові» Ю. Зорі, «Самогубець» В. Кузьмича, «Пам'яті Єсеніна» Л. Могилянської, «Пісня трампа» М. Семенка, «В сумі», «Ну, прощай. Я тобі тільки жінка», «На смерть Єсеніна» В. Сосюри). Здебільшого цей особистісний вибір тлумачиться українськими письменниками негативно;

3) в окремих творах («Шахта “Марія”» І. Дніпровського, «Ми всі потроху погасаєм...» Я. Савченка, «Проридав Єсенін і Сосюра плаче»

О. Саєнка) застосовується концепт «есенінщина»; в інтерпретації О. Саєнка він об'єднує такі мотиви, як «скигління, що молодість минає; оспівування жіночого тіла; туга за щастям» (О. Пашко); натомість у «виробничій драмі» І. Дніпровського він пов'язаний із концептами нервовість, емоційність, нездатність до рішучих дій, словесний (бездіяльний) протест проти жорсткого прагматизму доби;

4) *міщанство*: у трагікомедії М. Куліша «Народний Малахій» і комедії «Мина Мазайло» С. Єсенін є уособленням примітивних естетичних смаків простолюду, який кидається на все сентиментально-зворушливе або «блатне»; для персонажів останньої комедії прізвище Єсенін є символом «російськості» (а, отже, вищого суспільного статусу). Згадка про любов до Єсеніна як маркер міщанства фігурує і в романі К. Гордієнка «Славгород»: «Інтелігенція також є в Славгороді – вона страшенно любить монпансьє, Єсеніна і мадаполам, а дехто навіть консерви їсть» [116, с.23]. Ім'я класика разом із льодяниками й бавовняною тканиною вказує на перетворення його творів на продукт масового споживання, формування кітчевого образу класика.

В інтертекстуальному просторі 1920-х років кілька разів повторюється алюзивна формула «я – не Єсенін». Якщо В. Сосюра в поезії «В сумі» протиставляє себе класикові, покликаючись на ідеологічні критерії («Я – не Єсенін, я – Сосюра, / поет труда і комунар» [532, с.149]), то М. Хвильовий, натомість, апелює до національних критеріїв: «Але я – не Гастев, не Маяковський, не Єсенін. / Я з української діжки беру хміль» [619, с.84]. Як бачимо, російський поет користувався великою популярністю в радянській Україні 1920-х років, увага пропорційно поділена між С. Єсеніним – екстравагантним, скандальним пияком і гульвісою, який закінчив життя самогубством, і С. Єсеніним – віртуозом поетичного слова, який зачіпав найтонші струни душі.

У колі модних письменників 1920-х років критики часто згадують ім'я Іллі ЕРЕНБУРГА. На думку М. Зерова, його слава була надто перебільшена; як зазначав учений в огляді нової російської прози, «із нових письменників найсильніший, на мою думку, Пільняк. Що ж до Еренбурга, то він у нас популярний, хоч говорити про нього як про літератора поважного не говорять. “Хуліо Хуреніто” з його речей найкраща, хоч і тут сам Хуліо – нежива істота, це лише жердка, на яку автор вішає свої дотепи. До Shaw йому далеко. Що ж до “Тресту “Дайош Європу”, то це річ просто скандальна. Невисоко стоїть і “Николай Курбов”. Я особисто Еренбурга не шаную – він жив у Києві р. 1919-го і досить тут намозолив усім очі своєю кокете-рією, підведеними очима і панночками, обіруч повислими, але у нього є

прекрасна книжка “Антологія французьких поетів”, друкована р. 1914-го (коли Еренбургові було років 23 – 24), і прекрасна збірка фейлетонів про мистецтво будучого (“А все-таки вертится”)) [191, с.1051]. Про те, звідки в неокласика взявся негативізм у ставленні до І. Еренбурга, докладніше розповідає В. Панченко у «Повісті про Миколу Зерова» [387, с.191-195].

Твори І. Еренбурга були добре відомі в Україні, деякі навіть перекладали українською мовою. Скажімо, у 1924 р. було опубліковане перекладене І. Дніпровським оповідання «Комунарова люлька» про Паризьку комуну. В інтертекстуальному просторі українського письменства фігурують два тексти російського белетриста – романи «Хуліо Хуреніто» й «Любов Жанни Ней». Так, обидва ці твори згадані в повісті **М. Хвильового «Іван Іванович»**. Прагнувши розвінчати новітню партбюрократію, белетрист наголошує: як би не намагалися Іван Іванович і його дружина Марфа Галакціонівна видаватися правовірними марксистами й високочоломи інтелектуалами, їхні читацькі вподобання видають міщанську психологію: «Марфа Галакціонівна дуже любить читати Леніна й Маркса. Але іноді вона сідає читати Леніна й Маркса, а рука тягнеться за Мопассаном. Це буває тоді, коли в кімнату влетить такий симпатичний, але зовсім не підпорядкований монументально-реалістичній теорії весняний вітерець і почне валяти дурня в її декольте. Але й тоді товаришка Галакта уміє себе тримати в руках: вона в цей час читає тільки такі романи, як от “Хуліо Хуреніто” з передмовою Н. Бухаріна і “Любов Жанни Ней” – без передмови названого Бухаріна, але зате того ж самого автора, що до його твору писав передмову член ЦК ВКП» [620, с.8]. Принагідно згадка про роман «Любов Жанни Ней» фігурує і в оповіданні **Г. Коцюби «Рада»**. Обидва автори сприймають твір І. Еренбурга як зразок популярної (масової) літератури того часу – «сентиментальний, „справжній“ роман із любов’ю, двома вбивствами, одною стратою, утечею, сліпою, розбійниками» (І. Еренбург).

Найпоказовішим прикладом рецепції художніх полотен І. Еренбурга в українському письменстві 1920-х років є сатирична комедія **М. Куліша «Хулій Хурина»**. Драматург застосував у цьому творі інтертекстуальний заголовок, що переадресовує компетентного читача до популярного роману російського белетриста. Що спонукало М. Куліша звернутися до образу Хуліо Хуреніто, які є «точки дотику» еренбургівського роману й комедії «Хулій Хурина»? Найперше, драматурга, вочевидь, зацікавила можливість словесної гри з іменами Хуліо Хуреніто / Хулій Хурина. Вона й стала поштовхом до подальшого розгортання сюжету, переконливо засвідчила невігластво золотопупівських обивателів і партійних керівників, які спотворили ім’я еренбургівського учителя людства; сформувала визначальний

у цій комедії сатиричний пафос. По-друге, інтерес М. Куліша до роману І. Еренбурга могла спричинити значна популярність цього тексту в середині 1920-х років.

Із-поміж рис, що визначають частотність цитування художніх творів (умовно цю величину можна було б назвати інтертекстуальним індексом), Є. Квашніна називає «масовість і загальну відомість, маркованість у часі чи подієво, когнітивність чи знаковість» [200, с.29]. Н. Кузьміна вважає, що джерелом інтертекстом найчастіше стають тексти, які мають високий енергетичний потенціал: «Рецепція тексту, його потрібність збільшує енергію, яка стає інтенсивнішою, ніж дисипуючі фактори. Сильні тексти постійно віддають енергію читачам, але постійно отримують енергію від читачів, багаторазово підсилену внаслідок резонансу» [275, с.44]. «Надзвичайні походеньки Хуліо Хуреніто і його учнів» уперше видані в Берліні в 1922 р., наступного року надруковані 15-тисячним накладом у Росії (із передмовою М. Бухаріна), згодом двічі перевидавалися. Поява цього твору привернула увагу провідних російських літературних критиків (А. Воронського, А. Лежнёва, Г. Лелевича, В'яч. Полонського, Н. Терещенка, В. Шкловського та ін.), навколо роману точилися гострі дискусії, письменника картали за «нігілізм» і скептицизм. Оцінки критики варіювалися від захоплення глибиною філософських прозрень до цілковитого засудження автора за потурання смакам масового читача. Усе це сприяло тому, що роман І. Еренбурга (принаймні короткочасно) потрапив до категорії енергетично сильних текстів.

Ще один чинник, що зумовив звернення М. Куліша до роману І. Еренбурга, – можливість «прив'язки» сюжету до українських реалій. Як відомо, Еренбургів Хуліо Хуреніто був убитий 12 березня 1921 року о 8 годині 20 хвилин у Конотопі. Для М. Куліша важливим був не так прямий зв'язок із Конотопом, як можливість творення специфічного топосу провінційного українського містечка, мешканців якого революція фактично не зачепила. Тому замість конкретної географічної назви в комедії виникає вигаданий топонім «Золотопупівщина». Його інтерпретація виводить «Хулія Хурину» на інший рецептивний рівень – надає комедійній фабулі притчового виміру. Пуп (грецьк. омфалос) є надзвичайно містким символом. Це поширений із давніх часів символ місця походження космосу й творіння. Іноді він може співвідноситися з центром павутини життя, яку плете Великий Ткач чи Велика Мати. Пуп – водночас космічний, часовий і просторовий, фізичний і метафізичний центр. Символ катарсису. Місце взаємозв'язку трьох світів: людини, царства мертвих і богів; зустрічі Неба із Землею. Міст між землею, підземним і надземним світами. Епітет «золотий» додатково підсилює вагомість і ціннісну наснаженість символу. «Золотопупівщина» в комедії

М. Куліша сприймається як символічний центр комуністичного світу; додаткових ознак сакральності має надати йому факт поховання «Учителя».

Але найбільше мотивував М. Куліша сам образ Хуліо Хуреніто, який став своєрідним семантичним «згустком», метонімічним позначником претексту. Його застосування дозволило українському драматургу суттєво збільшити «енергетичний потенціал» комедії, поглибити її ідейні виміри за рахунок «підключення» проблемного потенціалу прототексту. Хуліо Хуреніто має кілька личин, кожен із персонажів роману сприймає його по-іншому, відповідно до власних уявлень і світогляду. Наратор в експозиції пропонує читачам наступну характеристику: «Я називаю Хуліо Хуреніто просто, майже фамільярно “Учителем”, хоча він ніколи нікого нічому не вчив; у нього не було ні релігійних канонів, ні етичних заповітів, у нього не було навіть простенької філософської системи. (...) Порушуючи заборони всіх нині існуючих кодексів етики і права, Хуліо Хуреніто не виправдовував цього будь-якою новою релігією чи новим світоглядом. Перед всіма судилищами світу, включаючи революційний трибунал РРФСР і жерця-марабута Центральної Африки, Учитель постав би як зрадник, брехун і зачинщик численних злочинів. (...) Дізнавшись про його вчинки, більшість скаже, що він був лише провокатором. Так називали його за життя мудрі філософи і веселі журналісти. Але Учитель, не відкидаючи поважного прізвиська, казав їм: “Провокатор – це велика повитуха історії. Якщо ви не приймете мене, провокатора з мирною посмішкою і вічною ручкою в кишені, прийде інший для кесаревого розтину, і погано буде землі”. Але сучасники не хочуть, не можуть сприйняти цього “праведника без релігії, мудреця, який не навчався на філософському факультеті, подвижника в кримінальному халаті”» [673, с.219-220].

Ця характеристика є принципово важливою для розуміння образу Хуліо Хуреніто, а за аналогією з ним – і Сосновського. Не зважаючи на численні авантюри, які персонаж Еренбурга здійснює на сторінках роману (не випадково в російськомовній назві фігурує лексема «похождения» – тобто «пригоди», «авантюри», «походеньки»), сприймати його як звичайного шахрая було б помилкою, це применшує образ, приводить до ігнорування потужного суспільно-філософського підтексту. Принципова для Еренбурга дефініція – провокатор. Хуліо Хуреніто – типовий трикстер, традиційний герой фольклору й художньої літератури, що вирізняється лукавством, хитрістю, підступністю, жорстокістю, здатністю до трансформацій і перевтілень. Він водночас – творець і руйнівник, ошуканець і жертва обману. Його поведінка визначається інстинктами й імпульсами. Він не знає ні добра, ні зла, хоча несе відповідальність і за те, і за інше. Трикстер – обов’язкова

дійова особа в епоху історичних зламів, творення нового світу. І в романі І. Еренбурга, і в комедії М. Куліша йдеться про створення нового світу («комуністичної формації»), тому наявність персонажа-трикстера – провокатора, порушника узвичаєних норм і табу – явище закономірне. Він розхищує усталені норми, віддзеркалює абсурдність існуючого світоустрою.

Трикстер відрізняється від шахрая тим, що діє не заради власного збагачення. Зазвичай він дуриць людей граючись. Вказана особливість означає відмінність двох популярних персонажів радянської літератури 1920-х років – Хулію Хуреніто й Остапа Бендера. На перший погляд, вчинки Сосновського більше нагадують персонажа діалогії І. Льфа і Є. Петрова. Бендер і Сосновський – знавці численних напівлегальних способів виживання й збагачення. На початку комедії Сосновський у розмові з Кирильком обговорює можливість одруження як способу поліпшити матеріальне становище. Обоє користуються підробленими документами, але Бендер завжди діє з прицілом на власний меркантильний інтерес, а в «інтелектуальній провокації» Сосновського немає прямої матеріальної вигоди. Цей персонаж-трикстер, провокатор, порушник норм тихого, узвичаєного життя Золотопупівщини, виявляється значно ближчим до Хулію Хуреніто, аніж до Остапа Бендера.

Ім'я Хулію Хуреніто зринає в тексті комедії тричі. Спершу – у заголовку, згодом у 13-ій яві першої дії. Від'їжджаючи з містечка, пройдисвіт Сосновський ніби випадково цікавиться:

«Сосновський. Кажуть, у вас тут поховано *Хулію Хуреніто*?

Божий. Це... це... хто?

Сосновський. Хіба не знаєте? *Еренбургів герой!.. Учитель!..*

Божий. Ага!.. Так!.. Здається, поховано. Так... так... Ми ще на президії це питання обговорювали, гадали пам'ятника невеличкого поставити...» [279, с.266].

У цьому фрагменті інтертекстема набуває атрибутивних ознак: Сосновський прямо вказує на претекст – роман російського белетриста. Фактично, у комедії йдеться не про шахрайство, а про своєрідну іронічну гру, яку не може розпізнати радянський чиновник Божий (драматург навмисне обрав для персонажа такий промовистий антропонім; він і справді «божа людина» – довірливий, наївний, відчуває панічний страх перед «столичними гостями», а тому легко стає жертвою містифікації). У всьому містечку знайшлася лише одна особа, яка читала роман І. Еренбурга, – редактор місцевої газети. Саме він у фіналі викриває іронічну гру Сосновського. Тут ім'я Хулію Хуреніто зринає втретє. Розповідаючи про пошуки «сакральної мо-



гили», М. Куліш включає в рецептивне поле ще одну характерну деталь – реальне занедбане поховання («Старий трухлявий хрест і *напис олівцем: Хе-у, дві букви... Решту, мабуть, дощами змито...*» [279, с.280]). Інтерпретація цього напису може викликати в реципієнта варіанти на межі фолу, що додатково посилює сатиричний ефект завдяки різкому контрасту – сакральності фіктивного місця поховання «Учителя» й непристойного напису, залишеного кимось із обивателів.

Інтертекстуальна переадресація до роману І. Еренбурга дозволяє уточнити сюжетні функції персонажів і сформовану М. Кулішем концепцію особистості, увиразнює жанрову природу твору: замість трактування його як банальної комедії ситуацій, виникає потреба проінтерпретувати комедію «Хулії Хурина» як драматичний «фейлетон», у якому пародіюються суспільні реалії 1920-х років. «Еренбургівські сліди» в комедії М. Куліша виявляються на різних рівнях. Наприклад, в обох текстах наявні мотиви пошуку пам'ятника / місця поховання і його подальшої фіктивної атрибуції, а також культу неіснуючих героїв, яких творять персонажі-трикстери, аби маса мала об'єкт для поклоніння, взірць для наслідування. У романі І. Еренбурга вказані мотиви актуалізовані в п'ятнадцятому розділі. Після численних мандрівок, напівзаконних комерційних обладунків і прожектів Хулію Хуреніто захопився організацією мітингів і вшануванням пам'ятників: «Учитель ризкав по містечку, шукаючи хоча б одну ще не використану ним статую, але все було марно. Дві тисячі вісімсот шість паломництв виснажили Столицю Світу. Хуреніто почав уже подумувати про закордонні поїздки (...) Але зовсім несподівано, проходячи по вузькій вуличці Мутон-Дюверне, недалеко від кладовища Монпарнас, Учитель здригнувся і завмер: перед ним у брудному дворі, поряд із майстернею цинкових ванн, стояла статуя, нехай пошкоджена, запилюжена, без п'єдесталу, але справжня невідома статуя. Це був хтось чоловічої статі, в одній руці він тримав нібито книгу, а в другій, піднятій до неба, залишки ваг» [673, с.321].

Цій статуї трикстер надає статусу сакрального об'єкта, цілковито ігноруючи реалістичні деталі, що дозволяють ідентифікувати пам'ятник (описана статуя в романі І. Еренбурга зображала покійного крамаря мосьє Краба з улюбленими вагами й прибутково-витратною книгою в руках). Схильні до міфологізації історики, краєзнавці й журналісти запропонували в романі російського белетриста низку найвигодливіших версій (від архангела Михаїла, що міряє гріхи Франції і провіщає її спасіння, до давнього галла, який тримає в руках лук і шкуру дикого ведмеда). Найекстравагантнішою виявилася версія самого Хулію Хуреніто: «Статуя – це Чемпіон Цивілізації, він тримає “Декларацію прав людини і громадянина”, а також символ вічного правосуддя – ваги.

Хуліо Хуреніто оголосив, що 28 жовтня відбудеться *урочисте паломництво* до статуї Чемпіона Цивілізації. Запрошувалися різні наукові й спортивні товариства, а також академічні делегації союзних і нейтральних країн» [673, с.322]. М. Куліш у комедії «Хулій Хурина» змальовує схожу фабульну ситуацію: після тривалих безуспішних пошуків могили «Учителя», коли здавалося, що справа зайшла в глухий кут, Леп випадково виявив на кладовищі занедбане старе поховання. Скоро ця могила стала місцем паломництва для представників різних суспільних сил: партійці «ліплять» із Хуліо Хуреніто / Хулія Хурини «героя революції», а релігійна громада наділяє його рисами християнського подвижника. В обох випадках маємо справу з відвертою містифікацією: профанне поховання звичайної людини набуває сакральних прикмет.

В обох творах письменники апелюють до «офіційного мовлення» – імітації декретів, наказів, що дозволяє їм переконливо продемонструвати абсурдність радянського суспільства. Так, перебуваючи в Кінешмі на посаді комісара, Хуліо Хуреніто оприлюднює три декрети, що мають встановити принципи в комуністичному суспільстві правила гри. «I: З огляду на брак шкірсировини і готового взуття, а також з огляду на поганий стан тротуарів м. Кінешми, забороняється з 15-го ц. м. усім громадянам ходити вулицями в робочі години з 10 до 4 години вечора, крім тих, хто йде в службових справах чи має відповідні посвідчення. II. До формування центральними радянськими органами єдиного плану народжень на 1919 р., забороняється з 15-го ц. м. громадянам м. Кінешми й повіту робити зачаття. III: Умови поточного моменту вимагають від усіх чесних громадян максимального напруження сил для відбудови промисловості і транспорту. Тому з метою економії мізків робітників, із громадської бібліотеки тимчасово забороняється видача книг філософських і теологічних» [673, с.389]. У цьому ж контексті можна пригадати «геніальні» проекти еренбургівського реформатора Шмідта, які мали максимально уніфікувати людське життя, підпорядкувати його суспільним потребам. Завдяки таким заходам утопічний соціалізм, який пропитували революціонери-романтики, скоро перетворився на одну з найпотворніших моделей тоталітарного режиму.

У комедії «Хулій Хурина» М. Куліш також вдається до імітації радянського офіційного мовлення. Ідеться про сумнозвісний проект обов'язкової постанови Собачанського Райвику: «Усім громадянам вмінюється на обов'язок з днем оголошення дійсної об'яви мати невпинний огляд біля своїх собак, аби вони не попали під дію обов'язкової постанови райвику. Задля цього кожний свідомий громадянин винен своїй собаці (...) одягти нашійника і до нього причепити жерсть. Всі собаки без вищезгаданого будуть знищуватися, після чого ніякі скарги прийматися од їх не бу-

дуть» [279, с.262]. В обох фрагментах відображаються спроби радянської влади встановити нові «правила гри». Щоправда, Еренбург застосовує ситуативні засоби комізму, а Куліш апелює до власне мовних прийомів пародіювання офіційних документів, коли за канцеляризмами втрачається сенс сказаного.

Наскрізною проблемою драматургії М. Куліша 1920-х років є викриття примітивності, неосвіченості міщанства. У комедії «Хулія Хурина» завдяки іронічній грі Сосновського ця проблема набуває глобального виміру, адже її головним героєм є не просто міщанин (як Саватій Гуска чи Мина Мазайло), а районний партійний керівник. Перегук комедії М. Куліша з романом І. Еренбурга виконує кілька важливих функцій: 1) завдяки цьому відбувається викриття невігластва партфункціонерів; 2) уточнюється художня концепція людини й світу; 3) увиразнюються ідейні параметри комедії – змальована анекдотична історія перетворюється на притчу, у якій пародіюється абсурдна радянська дійсність. Завдяки такій інтерпретації оприявнюється органічний зв'язок «Хулія Хурини» з наступним твором М. Куліша – трагікомедією «Народний Малахій».

У цьому розділі взяті до уваги лише ключові, найважливіші й найцікавіші складники інтертекстуального простору 1920-х років, пов'язані з російською літературою. Формат цієї студії унеможливує опис усіх типів і форм творчого діалогу з письменством метрополії. Це має стати матеріалом для наступних досліджень.

### **5.3. На шляху до «психологічної Європи»: особливості репрезентації французької літератури**

У європейській художній свідомості французька література тривалий час зберігала статус зразка для наслідування. Як зазначає І. Лімборський, на певному етапі розвитку «окремі літератури через особливості еволюції їхньої та історичних обставин раптом усвідомили й побачили себе своєрідним взірцем, еталоном, креативною моделлю для інших. А вже потім дослідники літератури, історики й особливо компаративісти завершували формування й розбудову образу “ідеального взірця”. Це, до речі, зауважили окремі літературознавці. Е. Курціус в дослідженні “Французька культура: вступ” (1930) висловив таку думку: Франція (про яку якраз і згадував Гете) у процесі національного поступу спробувала присвоїти собі певний конгломерат “світових ідей”, початок яким був покладений римською державністю (ідея “величкого, непереможного Риму”). Звідси і бажання Франції утверджувати свій власний, недосяжний для інонаціональних впливів “тоталітарний дискурс”

(якщо скористатися термінологією Ф. Ліотара) у культурному житті Європи. (...) Зрозуміло, що не остання роль тут відводилася саме французькій літературі, яка вже у XVIII ст. виявилася в епіцентрі політичних подій, формувала умонастрої і “спонсорувала” підривний дискурс» [298, с.5].

На теренах Російської імперії (до складу якої входила й Україна) початки знайомства з французьким письменством сягають XVIII ст., коли ентузіасти почали активно перекладати й публікувати французькі романи, коли стала модною французька просвітницька філософія, зрештою – коли в російському суспільстві запанувала політична, культурна й побутова галоманія. У добу Просвітництва французька мова стала мовою міжнародного спілкування й приватного листування. Після 1812 р. галоманія в Російській імперії вийшла з моди (поступившись англоманії), однак інтерес до французької культури в інтелігентських колах був незмінним. До Жовтневої революції 1917 р. вивчення французької мови вважалося обов’язковим для будь-якої освіченої людини, а Париж залишався законодавцем моди (зокрема й літературної).

Загальноросійські процеси зачепили й українське суспільство. Як вказує В. Матвійшин, «французька література важко здобувала собі місце в духовному просторі України, оскільки вбачали у ній ворожу силу. Цензорів зобов’язували “розглядати переклади найновіших французьких романів з більшою, ніж інші книжки, суворістю щодо моральності їх змісту, звертати особливу увагу на пануючий дух і наміри автора”, а також “надалі звертати якнайпильнішу і якнайгострішу увагу на подані у комітет переклади з іноземних мов, особливо сучасних французьких письменників”» [328, с.213]. Утім, не зважаючи на ідеологічні перешкоди, французько-український культурний діалог у XIX–XX ст. був доволі активним і результативним. О. Іваненко з цього приводу нотує: «Зв’язки з Францією справили вагомий вплив на культурне життя України XIX – початку XX ст., сприяючи залученню українського письменства до загальноєвропейського літературного процесу. Їх провідною формою були художні переклади та переспіви, що посідали чільне місце у творчому становленні вітчизняних митців, які адаптували шедеври світової літератури відповідно до ідейних запитів, естетичних смаків українського читача» [202, с.180]. Після 1917 р. позиції Франції в українському духовному просторі стали ще помітнішими – цьому насамперед сприяв її імідж «колиски європейського революційного руху». Французьких письменників на початку 1920-х років видавали значно інтенсивніше, аніж представників інших зарубіжних літератур [244, с.66]. У часописах з’явилися критичні огляди; для прикладу, у першому числі журналу «Вапліте» за 1927 р. було опубліковано нарис Віктора Сержа (Ки-

бальчича) «Ідеологічний стан новітньої французької літератури», у якому критик особливу увагу приділив творчості «лівих» митців (Андре Бретона, Луї Арагона, Філіппа Супо, Поля Елюара та ін.).

У зарубіжному пантеоні українського письменства 1920-х років французька література представлена доволі широко: на цьому етапі дослідження виявлено 103 інтертекстеми (2 епіграфи, 9 цитат, 92 алюзії), пов'язані з творчістю 37 авторів. Привертає увагу відсутність у цьому переліку єдиного визнаного лідера (як В. Шекспір в англійській літературі, Й.-В. Гете – у німецькій, М. де Сервантес – в іспанській, Данте Аліг'єрі – в італійській). Серед українських письменників певною популярністю користувалися В. Гюго, Ш. Бодлер, П. Верлен, Гі де Мопассан, А. Франс. Принагідно в інтертекстуальному просторі 1920-х згадані Л. Буссенар, Ж. Верн, Ф. Війон, Вольтер, О. Дюма, Ж.-М. Ередіа, Ж.-Б. Мольєр А. Рембо, Ф. Рабле, А. Реньє, Р. Роллан, Ж. Санд, Г. Флобер та ін.

Рецепція творчості **Віктора ГЮГО** в Російській імперії була об'єктом системних наукових студій М. Алексеєва, О. Кафанової, Г. Ахінгер, М. Кадо. Український матеріал у цих дослідженнях представлений фрагментарно, однак вони містять низку узагальнень, що можуть зацікавити вітчизняних учених. На окрему увагу в контексті аналізованої проблеми заслуговує дисертація М. Трюель, у якій до наукової обсервації включена й радянська доба, а також (частково) враховуються українські реалії (авторка згадує твори В. Гюго, опубліковані в Україні російською мовою [749]). За висновком французької дослідниці, «Віктор Гюго входить до російського та радянського літературного пантеону іноземних письменників за хронологією та формами, подібними до тих, що спостерігаються у Франції: він набуває статусу класика й місце в російському літературному пантеоні іноземних письменників на межі ХІХ–ХХ століть, за чверть століття після того, як завоював своє місце у французькому літературному пантеоні» [749, с.484]. М. Трюель визначає чотири періоди публічної рецепції В. Гюго в Російській імперії й СРСР (які можуть бути застосовані для характеристики українських реалій): I – 1820-ті – початок 1880-х, II – 1880-ті – 1910-ті, III – 1920-ті, IV – 1930-ті – 1980-ті роки [749, с.27]. Сприймання творів В. Гюго в Україні поки не здобулося на системне ґрунтовне вивчення. Нині маємо дотичні до цієї проблеми студії Д. Наливайка й В. Матвіїшина, а також розвідки І. Журавської, Я. Кравця, Н. Модестової, Х. Паляниці про Франкові переклади творів французького класика; А. Кучера й Н. Лашик – про переклади поезії В. Гюго В. Щуратом; В. Романець пунктирно окреслив головні віхи рецепції творчості французького письменника в Україні від 1852 р. до 1980-х років. Однак у цих студіях увага

сконцентрована здебільшого на перекладах, інтертекстуальний аспект оминається увагою або ж фіксується дуже побіжно.

Особливий статус В. Гюго в українському пантеоні зарубіжних письменників збігається з тією роллю, яка відводиться йому в літературі походження. У передмові до роману «Знедолені» Д. Наливайко слушно зауважив: «Французьку літературу не можна уявити без Віктора Гюго (1802-1885). І не тільки тому, що він протягом десятиліть незмінно лишався однією з її центральних постатей – спочатку поряд з Шатобріаном та Ламартіном, потім – з Жорж Санд і Бальзаком, нарешті з Флобером та почасті Золя. Якось Мопассан не без слушності сказав про Гюго, що він представляє у Франції весь романтизм» [360, с.5]. Перші переклади творів Гюго з'явилися в Російській імперії ще в 1830-ті роки. Динаміка зацікавлення його доробком нагадує синусоїду: періоди піднесення чергувалися зі спадом інтересу. Іміджі класика змінювалися у зв'язку із зміною суспільної ситуації (В. Гюго сприймали як зухвалого літературного бунтівника, одного з найпомітніших представників європейської демократії, соціаліста, гуманіста, речника ідеї всепрощення тощо). У Радянському Союзі він був визнаний ідейно близьким (із певними політичними заувагами про недостатню революційність). Показовою в цьому сенсі є позиція А. Луначарського (одного з активних симпатиків і «промоутерів» французького класика на радянських теренах), який у передмові до зібрання творів В. Гюго занотував: «Нам дуже важливо вміти користуватися всіма прийомами художньої переконливості. Із цього погляду праця великих ліберальних публіцистів і художників заслуговує спеціального вивчення. У цьому сенсі Гюго, – безперечно, один із найбільших такого роду “пророків” лібералізму – висувається на перший план. Гюго і його твори мають для нас не лише історичний інтерес. Саме тому, що Гюго виявився за особистими своїми властивостями надзвичайно типовим, багатим і досконалим рупором прогресивних ідей дрібнобуржуазних мас однієї з найбільш передових країн Європи, а – певною мірою – усієї Європи загалом, саме тому він особисто мав величезні досягнення. Через те, що йдеться не про мислителя, а про художника, то цінність цих досягнень далеко не так легко відкидається» [312]. Радянські літературознавці охоче вихваляли В. Гюго за революційність (як відомо, після монархічного перевороту 1851 р. він оголосив себе соціалістом, але то був дуже своєрідний «соціалізм») і водночас критикували його за «гуманістичні моральні пошуки, прагнення вирішувати складні конкретно-історичні завдання морально-етичними устремліннями» [328, с.215]. Однак ідеологія була додатковим мотивом зростання інтересу до творів В. Гюго в

Радянській Україні 1920-х років; важливішою причиною є привабливість романів французького белетриста для масового читача.

У другій половині 1920-х – на початку 1930-х рр. в Україні була опублікована низка перекладів В. Гюго, зокрема драми «Лукреція Борджія» (1923, перекл. В. О'Коннор-Вілінської), «Король бавиться» (1926, М. Рильського), повість «Бюг-Жаргаль» (1928, Х. Алчевської), романи «Дев'яносто третій рік» (1928, О. Косач-Кривинюк, Л. Комарової; 1929, Х. Алчевської), «Безталанні» (скор., 1930, А. Харченка), «Людина, що сміється» (1930, М. Сагарди), «Трудівники моря» (скор., 1931, Х. Алчевської) [див. докл.: 244]. Аби уявити масштаби зацікавлення творчістю французького класика в Україні, варто навести інформацію Харківської книжкової палати ім. І. Федорова; виявляється, станом на 1 червня 1985 р. твори В. Гюго видавали 60 разів загальним тиражем 2 279 600 книг (34 рази – українською, 9 – російською, 17 – іншими мовами) [446].

Твори В. Гюго з успіхом ішли на сценах українських театрів. Так, у репертуарі Кийдрамте, окрім «Гайдамаків», були «Макбет» В. Шекспіра, твори В. Гюго, Ч. Дікенса, К. Гольдони, агітвистави «Марат», «Останній день Паризької комуни» [209, с.277]. Перша майстерня «Березоля» в Білій Церкві поставила п'єсу «Анджело, тиран Падуаанський» (режисер Г. Затворницький) [170, с.151]. Найкасовішою постановкою Одеської держдрами сезону 1926-1927 рр. став «Собор Паризької Богоматері» (прем'єра відбулася 2 грудня 1926 р.) [584, с.277]. Із 48 спектаклів, показаних за цей сезон, 28 припало на «Собор Паризької Богоматері», його переглянула рекордна кількість глядачів – 18 680 [584, с.277]. Сценічне дійство створили режисер В. Вільнер і художник Б. Ердман; автором українського перекладу інсценізації був І. Микитенко. У 1927 р. у «Березолі» режисер Б. Тягно поставив п'єсу В. Гюго «Король бавиться». Ролі виконували Й. Гірняк, О. Даценко, С. Шагайда, Н. Ужвій, Б. Балабан, С. Хоткевич, Д. Антонович та ін. Доволі активно до творчості французького класика апелювали й українські письменники.

У **М. Рильського** зацікавлення творчістю В. Гюго з'явилося ще в дитячі роки. В автобіографії митець занотував: «Після зими 1902-1903 рр. Максим Рильський знову на селі (...) пише “поєми”, трактати (...) без жодних систем і заборон читає все, що в батьківській бібліотеці вважає гідним своєї уваги: і “Вестник иностранной литературы”, і “Киевскую старину”, і галицьку “Зорю”, і “Л[ітературно]-Н[ауковий] в[існик]”, і романи Тургенева, і “Вокруг света”, і *Гюго*, і т.д.» [438, с.8]. У перекладацькому активі письменника – низка поезій В. Гюго («Мистецтво і народ», «До народу», «Пісня тих, що виходять у море», «До тих, що сплять», «Stella», «Париж у дні блокади», «З височини мурів Парижа»), поеми («Nox», «Седан») й

драми («Ернані», «Король бавиться»)<sup>6</sup>. У художніх творах М. Рильського перша згадка про французького письменника датується 1912 р. В етюді «Тишина», опублікованому в «Українській хаті», він цитує класика: «Спадає вечір – чи скоріше, як казав Віктор Гюго, піднімається вечір. Ведуть коней напувать...» [432, с.431]. Атрибуція інтертекстуального вкраплення видається проблематичною, оскільки наведене висловлювання не є «ексклюзивним». Цитування має факультативний характер; вочевидь, літератор-початківець (не дуже впевнений у своїх силах) потребував опертя на авторитет визнаного майстра.

Ще одна згадка про В. Гюго з'явилася в ідилії «На узліссі» (1918). У 10-й строфі 1-го розділу поет згадує ім'я французького митця в колі класиків світового письменства: «Софокл – і Гамсун, Едгар По – і Гете, / Толстой глибокий і Гюго буйний, / Петрарчині шліфовані сонети – / І Достоевський грішний і святий, – / Усі книжки, усі земні поети, / Усі зрідні душі його живій: / Бо всі вони – лиш відблиски одного, / Одного сонця: Духа Світового!» [432, с.67]. Персонаж, про якого йдеться в ідилії, – епікуреєць-книжник, який утікає у світ культури від буденної метушні й історичних катаклізмів. Його стиль життя нагадує старого Мабефа (персонажа роману В. Гюго «Знедолені»), який переймався лише книгами й садком, цілковито ігноруючи суспільні реалії. Вказана алюзія характеризує лектуру ліричного героя (а почасти й автора), виявляє коло геніїв, які мали вирішальний вплив на формування його світогляду й письменницької манери.

У збірці М. Рильського «Крізь бурю й сніг» (1925) привертає увагу сонет «Есмеральда» [432, с.223], написаний за мотивами роману В. Гюго. Скориставшись терміном Ю. Лотмана, цей твір можемо кваліфікувати як «текст про текст». Джерелом поетичного натхнення для українського неокласика стали перший і другий епізоди сьомої книги – танок Есмеральди на площі перед собором Паризької Богоматері. У романі В. Гюго в цій сцені задіяні всі головні учасники конфлікту – Есмеральда, Феб де Шатопер, Клод Фролло, П'єр Гренгуар і Квазімодо. Вочевидь, українського поета привабили експресія й колоритність жанрової картинки, однак із претекстом він поводить вільно (вилучає згадку про Квазімодо, а «прекрасного Шатопера» змушує гарцювати на коні перед збудженим натовпом). Збірка М. Рильського насичена образами світового письменства; неокласик охоче апелює до античної міфології, «Ілліади» Гомера, «Енеїди» Вергілія, роману-подорожі Джерома К. Джерома. Як і М. Зеров, він згадує книжки, які

<sup>6</sup> Про переклади М.Рильським драматургії В.Гюго докладніше йдеться в дисертації В. Полякова «Французька драматургія в перекладах М.Рильського» (1970) й статті П. Новохацького «М. Рильський і французька класична драма».



для нього – «semper legenda». Занурення в яскравий, сповнений пристрастей світ «Собору Паризької Богоматері» не лише приносить М. Рильському естетичне задоволення, а й дозволяє на якийсь час відволіктися від дисгармонійної радянської дійсності.

Ще одна апеляція до творчості В. Гюго зафіксована в збірці «Де сходяться дороги» (1929). У художню тканину поеми «Сашко» М. Рильський вплітає фрагменти спогадів про дитинство оповідача: «...Тут якраз / Я пригадати буду радий, / Як ми (то був веселий час!) / Ліпили з снігу барикади. / Розбившись на дві громади, – Я був, здається, Курфейрак / Ми бій вели, і ретиради / Не допускались аніяк» [432, с.275]. Курфейрак – один із другорядних персонажів роману «Знедолені». Цей монументальний твір французького белетриста користувався в Російській імперії неабиякою популярністю. До 1917 р. (не зважаючи на цензурні перешкоди) вийшло друком 16 його перекладів і адаптацій. Інтерес до «Знедолених» не згасав і впродовж 1920-х років. М. Трюель слушно визначає три групи мотивів, які найчастіше приваблювали російських перекладачів Гюго й авторів адаптованих версій роману: дитинство Козетти, зустріч єпископа Міріеля з Жаном Вальжаном, історія Гавроша й повстання в Парижі 1832 р. До революції видавали переважно уривки про Міріеля й Козетту, у радянський час – про Гавроша [479].

М. Рильський за допомогою алюзії переадресовує компетентних читачів не до загальновідомих мотивів, а до четвертої книги роману, що має назву «Друзі абетки». Курфейрак – один із бунтівників, який вийшов на барикади боротися за свободу, рівність і братерство. На думку Д. Наливайка, «письменник не наділяє їх (друзів Абетки – Л. С.) індивідуальними рисами й характеристиками, власне, всі вони – це персоніфікації певних граней і “стихий” революції: Анжольрас – це “логіка революції”, Комбефер – її “філософія”, Прувер – її поезія, ідеальні устремління, Фейї – втілення її інтернаціонального духу і т.д. Домислом є поширене в радянському літературознавстві твердження, що роман містить “реалістичне змалювання революційної молоді Парижа”. Скоріше “Друзі абетки” – це своєрідний збірний романтичний образ духовної сутності революції, уособлення її духовної стихії» [360, с.12]. Чому увагу М. Рильського привернув саме Курфейрак? Можливо, цей персонаж заімпонував поетові як харизматична особистість (на відміну від інших «друзів Абетки»), він чіткіше індивідуалізований, по-людськи привабливіший: «Якщо Анжольрас був вождем, Комбефер – ватажком, то Курфейрак був центром тяжіння. Інші давали більше світла, він – більше тепла. Курфейрак мав саме ті риси, що приваблюють до себе людей: дотепний розум, веселу вдачу, чар безтурботної молодості» [132]), але найперше – як революціонер,

борець із режимом. Романтична молодь на початку ХХ ст. шукала взірці для наслідування в житті й літературі. Мабуть, Курфейрак мав достатні шанси стати їхнім кумиром. Після тривалої перерви ім'я В. Гюго з'явиться в художніх творах і статтях М. Рильського в 1950-ті роки. Прикметно, що тоді в його меморіалі «героїв революції» Курфейрак поступиться місцем Гаврошу й Марату (поезія «Французькому народові»).

У диптиху «Жак Дюкло» (зб. «Ранок нашої вітчизни», 1953) помітна тенденція до ідеологізації постаті французького митця, якого М. Рильський згадує в одному ряду з Паризькою Комуною й лідерами Французької комуністичної партії Морісом Торезом і Жаком Дюкло: «Ступляться ворожі ржаві леза! / І гримить у голосі його / Франція Вольтера і Гюго, / Франція Комуни і Тореза!» [434, с.81]. Якщо до Жовтневої революції В. Гюго сприймали передовсім як письменника-мораліста, гуманіста, прихильника загальнолюдських цінностей, то після неї внаслідок певних ідеологічних маніпуляцій він потрапив в офіційний «пантеон» зарубіжних письменників як революціонер, соціаліст; тобто на чільне місце були виведені ті прикмети його творчості, які свого часу викликали обурення царської цензури (Є. Айзеншток у своїй студії цитує висновок Петербурзького цензурного комітету, який стверджував, що роман «Знедолені» «просякнутий революційними і соціалістичними тенденціями і, покликаючись на “найвище повеління” 1862 р. про заборону друкувати переклад роману російською мовою, наклав арешт на книгу й почав судове переслідування проти видавця» [415, с.790]). Ідеологізація реально-біографічної постаті В. Гюго привела свого часу до виникнення радянського «міфу Гюго» – своєрідної моделі трактування образу з урахуванням особливостей тоталітарного радянського мислення. М. Рильський у згаданій поезії виступає ретранслятором тез, що стали в радянському літературознавстві рецептивним шаблоном, який тиражувався на сторінках підручників, статей і монографій.

Низка алюзій, пов'язаних з іменем і творчістю В. Гюго, зафіксована також у збірці «Далекі небосхили» (1959). Активізація інтересу до постаті французького письменника інспірована в цей час не ідеологічними причинами, а мандрівкою до Франції в складі делегації Всесоюзного товариства зв'язку із закордоном. Відвідина паризьких «місць пам'яті», пов'язаних із життям В. Гюго, справили на митця помітне враження. У листі до сина Богдана від 28 травня 1959 р. він занотував: «Дорогий Богдане! Оце і є знаменитий собор Паризької богоматері. Ми вчора бачили його – зовсім такий, як у В. Гюго» [439, с.18]. У культурній свідомості Європи собор Паризької Богоматері викликає стійкі асоціації з іменем В. Гюго. М. Рильський у цьому не є винятком. Враження від цієї поїздки були осмислені в циклі «Книга

про Францію». Згадуючи свою ранню творчість, поет у вступі констатує: «Писав я про ту Францію, яку вимріяв собі, читаючи замолоду Беранже, *Віктора Гюго*, Еркманна-Шатріана, Альфонса Доде, признаюся – і Дюма, про ту Францію, що дала світові Рабле, Монтеня, Монтеск'є, Вольтера, Руссо, Мольєра, того ж таки *Гюго*, Бальзака, Мюссе, Стендаля, Флобера, Мопассана, Леконта де Ліля, Готьє, Верлена (...), про ту Францію, яка породила Жанну д'Арк і збудувала Норт-Дам де Парі...» [434, с.176].

У поезіях і публіцистиці 1950-х років згадані ключові тексти В. Гюго – «Собор Паризької Богоматері» й «Знедолені». Так, у поезії «**Нотр-Дам**» прізвище В. Гюго фігурує поруч з Е. Золя, Г. Флобером, О. де Бальзаком – письменниками, які сформували в культурній свідомості українського читача романтичний образ Франції, без якого «...чималу мав би я мороку / Пізнати Лувр чи розшукать Нотр-Дам, / Парижа чрево показати вам... / Хай же моя благословить подяка / *Гюго*, Золя, Флобера та Бальзака – / Вони відкрили ще в юнацькі дні / Обличчя міста древнього мені» [434, с.192]. «Прастарий собор», Гревський майдан, інші реалії Парижа незмінного нагадують поетові про Майстра і його твори. Згадки про роман французького белетриста зринають також у контексті медитацій поета про актуальні проблеми сьогодення. Так, у нарисі «**Любов до рідної землі**» М. Рильський картає сучасників за зневажливе ставлення до минулого: «Байдужість до архітектурних пам'яток, яку виявляє у нас дехто, воістину разюча. Є люди, яких ніби жахає думка, що ті пам'ятники – це монастирі, церкви, тобто будови релігійного характеру. Але ж це, прямо скажемо, наївно! Згадайте “Паризьку матір божу” (“Собор Паризької Богоматері”) Віктора Гюго, – з якою проникливістю показано там, чим була для французького народу, для парижан красномовна історія їх минулого, “камінна книга” – архітектурна творчість минулих віків!...» [437, с.554].

У нарисі «**Квіти і люди**», розмірковуючи про красу й користь у людському житті, письменник констатує: «Один із героїв *Віктора Гюго*, відповідаючи своїй домашній господині на закид, що краще б, мовляв, посіяти салату там, де він вирощує нікому не потрібні квіточки, каже: “Прекрасне таке ж корисне, як і корисне”. І додає, помовчавши: “Можливо, ще корисніше”. Не буду боронити цей парадокс великого романтика і великого гуманіста, скажу тільки, що прекрасне дійсно прекрасне» [437, с.642]. Зацитовані в нарисі міркування про користь прекрасного висловив у романі «Знедолені» дінський єпископ Міріель у відповідь на пропозицію служниці замість квітів посадити на клумбі побільше овочів. Як бачимо, творчість В. Гюго супроводжувала М. Рильського і в ранній творчості, і в період «третього цвітіння». Поета приваблюють екзотика й пристрасть «Собору

Паризької Богоматері», гуманістична настанова «Знедолених». «Револьюційність» не властива для нього й виникає спорадично під тиском репресивного тоталітарного дискурсу. Книги В. Гюго залишалися для М. Рильського незмінним джерелом цитат і алюзій, до якого він охоче апелював для підтвердження власних міркувань упродовж творчого життя.

Дитяча лектура **М. Хвильового** також включала твори В. Гюго. У листі до М. Зерова письменник занотував: «Дякуючи батькові, я рано перечитав російських класиків, добре ознайомився з Діккенсом, Гюго, Флобером, Гофманом і т.д.» [620, с.840]. У контексті аналізованої проблеми у вітчизняному літературознавстві традиційно фігурують два твори письменника – «**Вступна новела**» й «Лілюлі». У першому іронічно обігрується спроба містифікувати недорікуватого професора Канашкіна: «Олесь Досвітній інформує, що він допіру скінчив свій новий твір під такою назвою: “Собор Паризької Богоматері”». Вищеназваний професор виймає олівець і записує: “Олесь Слісаренко написав удосвіта новий твір „Собор Паризької Богоматері”» [619, с.121]. Покликаючись на цей текстовий фрагмент, С. Ленська констатує: «Романтичний розбійник Рінальдо Рінальдіні, брва четвірка вірних і відданих присязі друзів-мушкетерів, згадка про “Собор Паризької Богоматері” – найвідоміший романтичний роман В. Гюго, – усе це відбиток романтики, якої так не вистачало в житті М. Хвильовому» [293, с.17]. Дослідниця порівнює М. Хвильового, Ю. Шпола й О. Досвітнього з персонажами О. Дюма; а розіграш вважає «одним з елементів романтичної концепції, а в психологічній площині – компенсацією за ту кампанію, що розгорнулася проти Хвильового в ході славнозвісної дискусії» [293, с.17]. Із цими міркуваннями можна сперечатися, очевидне одне – подвійна помилка (приписування Досвітньому твору Гюго, сплутування його зі Слісаренком) підкреслює невігластво тогочасної «пролетарської критики», яка, не маючи базового рівня філологічної освіти, бере на себе роль ідеологічного регулятора літературного процесу. На місці «Собору Паризької Богоматері» міг опинитися будь-який інший твір; утім, увагу М. Хвильового привернув саме цей роман В. Гюго (можливо, завдяки тому широкому резонансу, який він мав у СРСР). Як зазначав А. Луначарський, «і в нас Гюго зі своїми романами є одним із найбільш читаних, може, навіть найбільш читаним з іноземних авторів (...) серед книг Гюго, які запитують найчастіше, є і роман “Собор Паризької богоматері”» [312].

У новелі «**Лілюлі**» застосований протилежний прийом – М. Хвильовий згадує ім'я письменника, а назву твору приховує: «Льоля згадала скриньку з дрібницями біля охотного ряду і на тумбочці підручники й французький роман, здається, Гюго, і Анна Кареніна французькою мовою з порнографіч-

ним малюнком на обкладинці» [619, с.370]. Освіченого читача втягнуто у своєрідну інтелектуальну гру: автор пропонує йому поміркувати, про який роман французького белетриста йдеться. Перша версія – «Собор Паризької Богоматері». Ю. Безхутрий із цього приводу стверджує: «Каліцтво героя (Альоші – Л. С.), горб, дозволяє протягти ланцюжок до Квазімодо із “Собору Паризької Богоматері” Гюго» [34, с.384]. Цю ж тезу дублює й Т. Бондарева [55, с.100]. Однак під час інтерпретації новели варто сконцентрувати увагу не так на постаті Альоші, як на образі француженки мадам Фур'є. Її характер і стиль життя викликають стійкі асоціації з персонажами роману В. Гюго «Знедолені». Як і Мабеф, мадам Фур'є – «уламок старого світу». Вона не здатна до боротьби, не вміє пристосовуватися, живе за рахунок продажу цінних речей. Промовистішою є спорідненість француженки з єпископом Мірієлем (духовний аристократизм, «породиста» зовнішність, а головне – винятковий альтруїзм жінки, яка всі отримані гроші «віддавала за воду, за електрику, інше, і не тільки за себе, а майже за всіх квартирантів. Сама ж жила “бож'ім духом” і віолончелею, музикою, що сама творила» [619, с.366]). Як і Міріель, мадам Фур'є «всіх любить, всі для неї друзі: і нарком, і провокатор – це логіка її любови» [619, с.367]. Можливо, ці прикмети натякають також на Франсуа Марі Шарля Фур'є (асоціативний ланцюжок закономірний, тим паче В. Гюго також був прихильником утопічного соціалізму), однак залучення до тлумачення новели «Лілолі» роману В. Гюго в ролі тексту-інтерпретанта видається продуктивним, адже дозволяє виявити нові грані проблематики й художнього світу.

Щоразу, коли мадам Фур'є з'являється у новелі, М. Хвильовий згадує «маленьку пісню з Бордо, здається, з департаменту *Жиронди*» [619, с.368]. Цей топонім асоціюється з подіями Великої французької революції, які В. Гюго відобразив у романі «Дев'яносто третій рік». Рефлексії, пов'язані з протистоянням жирондистів і якобінців, увиразнюють різні ціннісні орієнтації мадам Фур'є й українських комуністів, які намагаються збудувати нове життя. Француженка щиро симпатизує революціонерам, однак почувается чужою в радянській Україні. Вона не може прийняти революційний «*ordre de bataille*» якобінського гатунку, тож неминуче перетворюється на «іскопаемое». Тобто потенційно на столику мадам Фур'є міг лежати один із трьох ключових романів В. Гюго – «Собор Паризької Богоматері», «Знедолені» або «Дев'яносто третій рік»; автор свідомо уникає конкретизації, аби скерувати читачів не до одного конкретного прототексту, а до творчості В. Гюго як цілісного масиву транзитних тем, мотивів, образів.

У романі М. Хвильового «**Вальдшнепи**» також натрапляємо на деталь, яка опосередковано натякає на твір В. Гюго. Атестуючи «флюберівських

дам», автор підкреслює: «Аглая – *сирітка* (знаєте таку зворушливу кінофільму про часи Французької революції), і вона живе у тьоті Клави» [620, с.220]. Поєднання концептів «Франція», «революція», «сирітка» (Козетта?) дозволяє припустити, що йдеться про одну з екранізацій роману «Знедолені» (можливо, про французький чорно-білий німий кінофільм «Les misérables», поставлений у 1925 р. Анрі Фекуром). Це інтертекстуальне покликання має іронічний відтінок, підкреслює особливості психотипу героїні.

Згадки про Велику французьку революцію та її чільних діячів – один із наскрізних семантичних кодів творчості М. Хвильового<sup>7</sup>. Історичну інформацію про ці події український белетрист міг отримати з книги британського історика Томаса Карлейля (згаданого у новелі «Арабески»), однак художні інспірації йшли, як здається, від В. Гюго. Особливо виразно виявляються вони у новелі «**Я (Романтика)**». Перший натяк, який скеровує читача до роману «Дев'яносто третій рік», пов'язаний із лексемою «інсургент» («інсуреція»), яка фігурує і в Гюго, і в низці текстів М. Хвильового. Друга алюзія пов'язана з топосом замку: в останніх розділах роману В. Гюго події відбуваються в палаці маркіза де Лантенака; у новелі М. Хвильового – у «фантастичному палаці» (будинку розстріляного шляхтича, де засідає «чорний трибунал комуни»). Персонажі М. Хвильового – прихильники революційного терору, який активно застосовували в часи Великої французької революції якобінці (про це йдеться в романі «Дев'яносто третій рік»). Розмірковуючи про членів «чорного трибуналу комуни», наратор констатує: «Я подумав: “коли доктор – злий геній, зла моя воля, тоді дегенерат є палац із *гільйотини*”» [619, с.326]. Гільйотина зажила страшною слави саме в роки Французької революції, фігурує вона і в романі В. Гюго [131]. У «Я (Романтиці)» привертає увагу епізод, коли Я-оповідач підписує смертний вирок членам теософського гуртка. Арештована жінка просить про помилування, адже вона – мати трьох дітей. Ця сцена асоціативно натякає на сповнену драматизму історію матері трьох дітей, яку маркіз де Лантенак наказав розстріляти разом з іншими мешканцями бунтівного селища.

Болісні вагання Я-оповідача, змушеного стратити матір, також асоціативно переадресовують до роману «Дев'яносто третій рік» (історія Сімурдена, який має винести вирок своєму вихованцю Говену). Обидва персонажі мали нагоду врятувати рідних, однак відмовилися від неї заради ідеї. Можна припустити, що образ Я-оповідача М. Хвильовий міг створити під

<sup>7</sup> Докладніше про це мова йшла в підрозділі 2.2.3 (під час аналізу історичних ремінісценцій).

враженням від монументальної постаті Сімурдена. Кожна з наведених деталей, розглянута окремо, видається банальним збігом, однак разом вони прозоро натякають на важливу роль претексту В. Гюго для адекватного розуміння новели. До слова, «французький слід» у «Я (Романтиці)» цим не вичерпується. Епізод зі стратою черниць, серед яких була й Мати, може прочитуватися як натяк на ще один сюжет із часів Великої французької революції – історію комп'єнських мучениць, обвинувачених у фанатизмі й страчених у революційному Парижі в період правління М. Робесп'єра.

Згадки про В. Гюго (у формі алюзій і ремінісценцій) фігурують і в публіцистиці М. Хвильового. Так, у памфлеті «Культурний епігонізм» (із збірки «Думки проти течії») французький белетрист згаданий у колі класиків світового мистецтва («В минулому лежать надзвичайні шедеври мистецтва. “Третій стан” – дав епоху відродження, Байрона, Гете, Гюго і т. д. Ми, комунари, несемо на собі велику відповідальність: цілком від нас залежить, яке мистецтво дасть пролетаріят у добу своєї диктатури» [620, с.469]). У циклі «Апологети писаризму» («ХІІ. Розділ передостанній») в характеристиці суспільної ситуації М. Хвильовий, застосовуючи систему інтертекстуальних покликань, нотує: «Отже, ми переживаємо найсерйозніший момент. Ми цим не хочемо сказати, що ми напередодні 9-го термідору, ми цим хочемо підкреслити, що *Фрерони* не завжди будуть мати такий вигляд, який його мали за часів Великої Французької революції, що *jeunesse dorée* (золотий молодняк) не всюди й не завжди однакової поведінки, що як-не-як, а й ми маємо тих людей, які, за Гюго, “*утопали в величезних комірцях*”, що й у нас було “*товариство голих*”. Отже, будьмо насторожі!» [620, с.570]. 9 термідора – хронологічна віха термідоріанського перевороту у Франції, що призвів до повалення якобінської диктатури й встановлення Директорії; ця подія згадана в романі В. Гюго «Дев'яносто третій рік». Луї Марі Станіслав Фрерон (активний учасник термідоріанського перевороту) тричі згаданий у романі В. Гюго. «Молоді люди у високих комірцях» також переадресовують до вказаного роману (див. другу частину роману, що має назву «В Парижі», книга 1 «Сімурден»). Що стосується «товариства голих», то можна припустити, що автор памфлету мав на увазі або ж згаданий у романі «Дев'яносто третій рік» Єпископат, або ж Друзів Абетки (із роману «Знедолені»).

Про перегуки драми **Я. Мамонтова** «*Ave, Maria*» з романом «Собор Паризької Богоматері» вже йшлося в студіях українських науковців. Так, Ю. Костюк у передмові до збірки вибраних творів Я. Мамонтова твердить: «Уособленням стихійних сил протесту проти релігії є образ безбожника-анархіста рудого Марка. Образ ускладнений внутрішньою драмою героя, цього *новоявленого Квазімодо*» [323, с.18]. О. Гудзенко вказує не лише

на подібність, а й на відмінності в потрактуванні образів і подій: «Зав’язка п’єси близька до сюжету романтичного “Собору Паризької Богоматері” В. Гюго: усі події розгортаються на тлі храму, у творі прочитується образ *Квазімодо* (Марк), є дівчина, яка нагадує чистотою помислів *Есмеральду* (Марія). У кожній людській душі горять *нелюдські пристрасті* – прихильників релігії і супротивників її. Та герої, на відміну від образів В. Гюго, не самодостатні у своєму виборі» [126, с.6]. Наведені міркування несистемні, потребують уточнення й поглиблення.

Перша алюзія – подібність Марка до Квазімодо – така виразна, що її здатні розпізнати всі реципієнти. Виникає враження, що автор свідомо скеровує увагу на схожість портретних деталей. Квазімодо в романі В. Гюго має «величезну голову, вкриту *рудю* щетиною; між плечима – здоровенний *горб*, а другий, такий же, на грудях» [133, с.41]. Цілісного опису зовнішності Марка в драмі немає (Я. Мамонтов уникає натуралістичних подробиць, натомість фіксує саморефлексії героя й те враження, яке він справляє на оточення), однак у ремарці-переліку дійових осіб він представлений як *Рудий* Марк. Прізвисько Марка *Рудий диявол* також натякає на горбатого дзвонаря (у романі В. Гюго «кожна, хоч трохи прониклива людина вважала Квазімодо дияволом, а Клода Фролло чаклуном» [133, с.129]). У літературі з давніх часів практикується порівняння зовнішності людини з тваринами: В. Гюго ототожнює горбаня з мавпою («Ох! Огидна мавпа! – сказала одна. – Така ж зла, як і бридка, – додавала друга» [133, с.41]); Марк називає себе «гидким, рудим орангутангом» [323, с.96]. Для обох персонажів зовнішня потворність стала причиною самотності й упослідженості.

В обох творах на контрасті до потворних персонажів змальовані красені – ротмістр Феб де Шатопер (у Гюго) й безбожник-революціонер товариш Леон (у Мамонтова). Прикметно, що в першому акті Марк називає товариша «ангелочком *золотокудрим*» [323, с.94]. Як відомо, золоті кучері – характерна прикмета Аполлона-Феба; цю деталь також можна вважати алюзією, що натякає на асоціативний зв’язок образів Леона й Феба де Шатопера (однак ця подібність дуже умовна, адже персонажі втілюють різні психотипи, виконують у творі різні композиційні функції).

Ключовим топосом обох творів є Собор Пресвятої Діви Марії: у романі В. Гюго – реальна архітектурна споруда, у драмі Я. Мамонтова – образ, створений авторською уявою. Український драматург розбудовує сюжет, узоруючись на роман французького письменника: усі важливі перипетії пов’язані в нього з образом вродливої дівчини (Есмеральди / Марії), у яку закохані троє чоловіків – священник (архidiaкон Клод Фролло – патер Давид Мур), потворний горбань (Квазімодо – Рудий Марк) і красень (Феб



де Шатопер / Леон). Героїня прогнозовано віддає перевагу красеню, який зачаровує її своєю маскулінною харизмою. В обох творах обігрується мотив любові з першого погляду (Есмеральди до Феба / Марії до Леона) й фатального пристрасного кохання, яке переростає в одержимість (Клод Фролло / Рудий Марк). Можна згадати ще дві промовисті деталі, які зближують аналізовані твори: 1) «театральний мотив» (у зав'язці роману Гюго згадана постановка містерії П'єра Гренгуара, у Мамонтова – комедія «Радість визволення», яку демонструють члени клубу безбожників); 2) кульмінацією обох творів є штурм собору (щоправда, нападники переслідують різну мету).

Вказані інтертекстуальні покликання не дають підстав вважати п'єсу Я. Мамонтова «Ave, Maria» осучасненою переробкою прототексту. Радше варто вести мову про творче застосування окремих образів, мотивів, прийомів. Український драматург мав інші творчі інтенції, очевидно, задля повнішої їх реалізації він: 1) моделює художній світ в рамках абстрактного часопростору; окремі деталі натякають на українські реалії початку 1920-х років (голод, експропріація церковного золота тощо), однак загальні контури епохи розмиті (у Гюго – чітко окреслені); 2) у романі Гюго домінують антиклерикальні мотиви, у драмі Я. Мамонтова – антирелігійні (французький белетрист зриває маску побожності із священнослужителів; у Мамонтова патер Мур – достойний чоловік, вістря сатири драматурга скероване не проти церковників, а проти віри); 3) у творі Мамонтова Маркові притаманні риси Квазімодо й Клода Фролло (потворність і сліпе пристрасне кохання до красуні, яка його ігнорує; патер Мур також любить Марію – однак лише як нагадування про її матір, яка передчасно померла); 4) Феб де Шатопер без жодних докорів сумління прагне насолодитися тілесним коханням з Есмеральдою, Леон уникає тілесності. У фіналі роману центральні персонажі (Есмеральда, Клод Фролло, Квазімодо) гинуть – у Я. Мамонтова помирає лише Марк, який не зміг знайти своє місце в новому світі. Патер Мур залишається в зруйнованому храмі, втративши надії на майбутнє; для Марії відкривається шлях до щастя й нового життя разом із Леоном. Отже, «Ave, Maria» сприймається як самостійний оригінальний твір, запозичення з роману В. Гюго «Собор Паризької Богоматері» дозволяють Я. Мамонтову надати драмі більшої художньої виразності, експресивності.

Згадка про В. Гюго зафіксована також у поезії **О. Влизька** із циклу «Сарказми»: «Маленьке віконце і скельця набік: / Кімнатка, а стіни – пливки... / Гюго, Маяковський. Під столиком Спик: / “Мандрівки”» [86, с.42]. Зазвичай ім'я В. Гюго фігурує в художніх творах поруч із класиками світового письменства; О. Влизько моделює незвичний асоціативний ряд.

Відомо, що поет свого часу захоплювався футуризмом – це мотивує згадку про В. Маяковського. Дж. Хеннінг – англійський дослідник Африки; ця алюзія може прочитуватися як віддзеркалення прагнення ліричного героя (і поета – як його *Alter ego*) до мандрів і пригод. В. Гюго імпонує Влизькові яскравою романтичною образністю, неповторним мистецьким стилем, екзотизмом (прикмети якого виразно заявлені в поезії й прозі українського автора).

Згадки про В. Гюго й цитати з його творів є також у романі **В. Домонтовича «Аліна й Костомаров»**. Перша алюзія супроводжує розповідь про зародження романтичних почуттів титульних персонажів. В. Домонтович так коментує поведінку Аліни: «Тема “бридкого” і “прекрасного”, beau та laid, у найхімерніших сполученнях стає за улюблений мотив у тодішній літературі, і *Віктор Гюго*, що все більше й більше входить у моду, навчає читачів за бридкою зовнішністю *Квазімодо й Гвінплена* бачити високе й чисте серце, терплячу відданість і покору самозречених офір» [155, с.191]. Імена В. Гюго й М. Костомарова не випадково опинилися поряд. Письменники жили й творили в один час; обидва були прихильниками романтизму, тяжіли до змалювання монументальних персонажів, величних у своїх подвигах і злочинах, охоплених непереможною пристрастю. Квазімодо й Гвінплен є традиційними образами, які символізують контраст «зовнішньої» та «внутрішньої» людини, потворної плоті й піднесеного духу. Згадки про цих персонажів зринають щоразу, коли у творі моделюється відповідна система образів. Ще дві алюзії виникають у романі у зв'язку з характеристикою літературного обдарування М. Костомарова. Підкреслюючи, що український романтик «любить подвоювати й удвозначнювати свої погляди», белетрист нотує: «“*Чи не від англійського слова iron (залізо) походить слово іронія?*” – запитував *Віктор Гюго*» [155, с.256]. Джерело цитування – роман «Знедолені» (книга третя «У 1817 році» розділ другий «Подвійний квартет»). Етимологічно поняття «іронія» пов'язане з давньо-гр. εἰρωνεία (лукавство, глузування). В. Домонтович був достатньо освіченим, аби знати це; однак йому, вочевидь, імпонувала гра слів у романі В. Гюго. Прикметно, що український письменник запозичує не лише конкретне висловлювання, а й спосіб його інтеграції в текст.

Ще одна згадка про творчу манеру В. Гюго зринає в романі В. Домонтовича в контексті розповіді про працю М. Костомарова над історичною повістю «Кудеяр». Розмірковуючи про провокативну, емоційно важку сцену, у якій титульний герой за наказом царя обідає перед трупом дружини, письменник запитує: «Що це? Чисто літературна фабульна витівка в стилі *Віктора Гюго* та Гофмана чи, може, разом з тим це також і “сублімація”

певних підсвідомих переживань?» [155, с.321]. Згадка про В. Гюго в цьому випадку пов'язана з характеристикою того типу творчості, до якого тяжів і М. Костомаров.

Певною популярністю користувалася в Україні в 1920-х роках і творчість **Анатолія ФРАНСА**. Як підкреслював М. Зеров у рецензії на повість «Повстання ангелів», «здається, ні одного з новочасних французьких письменників не перекладали на українську мову так часто і з такою охотою, як Анатолія Франса. В “Новій громаді” і в Літ.-наук. віснику” постійно з'являлись переклади його оповідань, “казок”, а то й більших речей, як той нещасливий “Острів пінгвінів”, що був викликав в свій час судове переслідування журналу. Нині маємо в українському перекладі останню, видану в 1914 р., повість Франса – блискучу й витончену, як взагалі всі його писання» [191, с.286].

В інтертекстуальному просторі українського письменства ім'я А. Франса тричі зринає у творах **В. Поліщука**. Так, у вступі до монументальної поеми «**Роден і Роза**» поет цитує слова видатного француза: «Я не можу осуджувати Роденового еротизму, бо я прекрасно знаю, що сластість на три чверті складає геній великих художників» [410, с.105]. Завдяки цій інтертекстемі В. Поліщук вказує на визначальну властивість психіки свого героя – славетного скульптора й коханця. Друга інтертекстема зафіксована безпосередньо в тексті. Історія зберегла згадки про приятельські стосунки А. Франса й О. Родена, що перервалися через політичну справу Дрейфуса, а в роки зрілості знову відновилися. Покликаючись на вказані елементи «біографічного інтертексту», В. Поліщук змалював у своїй поемі сцену зустрічі двох видатних митців. А. Франс показаний тут як «спокійний худорлявий старець»; ніщо не видає його винятковість («пальто поморщилося. / Ні ордена, на знаку» [410, с.120]). Однак за цією звичайною зовнішністю ховається «великий скептик-недовіра, / Де все оплутав мозок, / Найтонші струни матовим нальотом / Невіри тонкої заніс. / Але під тим нальотом / Все ж огневие віра в людство, / Що праця переможе все нечесне. / Це – Анатоль Тібо, що всьому людству – Франс» [410, с.120]. Українському авангардисту В. Поліщуківі французький белетрист нагадує холодного, але талановитого стилізатора – такого собі «старого онучника», який «порпається в барвистому лахмітті, / Вишукує красиві клаптики, / А потім з них зшиває гарні речі...» [410, с.120]. В українській літературі 1920-х років це чи не єдиний приклад художнього (а не науково-популярного) твору, у якому класик зарубіжної літератури постає в ролі другорядного персонажа.

Третю алюзію маємо в збірці В. Поліщука «**Козуб ягід**»: французький письменник загаданий тут у контексті рефлексій про людину як центр

буття, істоту, що перебуває «на переході двох безмежностей»: «А. Франс вагався в бік припустимости визнати можливість існування таких розрізаних планетарних істот, про які думають не фізики, а спіритуалісти. У мене ж являлись в останніх рядках сумніви що до неможливости існування, з нашого погляду, безмежно щільних згустків енергії-матерії в таких малих істотах, які б можна назвати електронними блохами» [411, с.130]. Певно, згадка про А. Франса в цих претензійно-філософічних текстах покликана, з одного боку, підкреслити ерудицію автора, його прагнення декорувати текст скалками «чужої мислі»; із другого, привертає увагу приписування авторові думок персонажа. Ключовим претекстом у цьому випадку можна вважати роман «Харчівня “Королева Гусячі Лапки”», у якому змальована історія божевільного вченого д’Астарака, котрий вірив у зв’язок людей зі світом ельфів і саламандр.

До цього ж прототексту французького класика звернувся й **В. Домонтович** у романі «**Аліна й Костомаров**». Прозаїк наводить тут розлогу цитату з роману А. Франса про те, що жінки є головними ворогами науки, тож мудрець повинен уникати їх навіть у законному шлюбі; для розваги йому залишаються хіба що саламандри. У такий спосіб В. Домонтович намагався підкреслити химерність вдачі М. Костомарова, який також невідривно мріяв у «месмеричних снах поринути в несвідоме, на повітряному баллоні відлетіти в невідоме, в “кудись” і “ніде”»; в коханні, заперечивши кохання й відмовившись од жінок, силою своїх магнетизаторських здібностей викликати Салямандру й покохати її нереальним вигаданим коханням» [155, с.287]. Прозаїк не надто покладається на обізнаність читачів, тому вказана цитата атрибутована, наведена без присутніх трансформацій. Принагідні згадки про А. Франса виявлені також у романі **Ю. Шпола** «**Золоті лисенята**» й поемі **Е. Стріхи** «**Зозендропія**». Окремо в цьому ряду стоїть **В. Підмогильний** із романом «**Місто**».

В українському літературознавстві маємо нині низку праць, у яких висвітлені проблеми художньої рецепції В. Підмогильним традицій французького письменства XIX – початку XX ст., виявлені типологічні паралелі між «Містом» і «Любим другом» Гі де Мопассана; натомість інтертекстуальні зв’язки «Міста» з романом «Таїс» висвітлені дуже побіжно. Вказані рецептивні кліше були започатковані в 1920-ті роки. Так, Вал. Поліщук у статті «Нові сили» (1921) згадує й В. Підмогильного, зазначаючи, що «це задумливо глибокий скептик. Нерідко гострі, як у *Анатолія Франса*, дотепи. Це поет, що одриває шматки живого життя в останній час революційних заворушень» [336, с.95]. В. Юноша (псевдонім П. Єфремова) зафіксував впливи на В. Підмогильного А. Франса, К. Гамсуна й С. Пшибишевсько-

го. М. Доленго в 1924 р. припускав, що український белетрист запозичив в А. Франса скептицизм і «нахил до шляхетного, на французький смак, спрощення фрази», а А. Шамрай відзначав, що В. Підмогильний переніс із французької прози в українську тип філософа-мораліста [336, с.86]. Тобто гіпотеза про близькість творчих принципів В. Підмогильного до манери А. Франса виникла ще до появи роману «Місто».

У контексті досліджуваної проблеми варто звернути увагу на статтю М. Ласло-Куцюк «“Місто” В. Підмогильного і французький роман ХІХ століття». У ній дослідниця слушно підкреслює, що український прозаїк «зробив спробу засвоїти (...) велику традицію французького роману. А це для літератури, яка до 1917 р. мала не більше півдюжини романів, спроба, якою недоцільно нехтувати» [287, с.143], указує на плідність і велику працездатність В. Підмогильного, який на той час встиг перекласти й опублікувати наступні твори французьких авторів: «Люди», «Оповідання» (1927) П'єра Ампа, «Горію» (1927) О. де Бальзака, «Кандід» (1927) Вольтера, «Колomba» (1927) П. Меріме, «Сильна як смерть», «На воді» (1928), «Любий друг» (1928) Гі де Мопассана, «Таїс» (1927) А. Франса. М. Ласло-Куцюк припускає, «що ці твори (принаймні деякі з них) припали йому глибоко до душі», про це «свідчить і факт, що епіграфом до роману “Місто” послужила цитата, взята з одного з перекладених в той час автором романів, а саме з “Таїс” Анатолія Франса» [287, с.144], однак вона не бачить потреби шукати якісь глибші зв'язки романів «Таїс» і «Місто»: «Справді, у творі, де широке місце приділяється коханням у його чисто тілесному аспекті, владі інстинктів над поступками людини, *відчувається певний вплив відомого твору блискучого французького письменника початку ХХ ст., в якому показано саме протиріччя між намірами героя – суворого аскета – і силою придушених бажань тіла. Але в побудові сюжету, в обстановці, у способі викладу твір Підмогильного має мало спільного з “філософським” романом А. Франса, дія якого відбувається в Єгипті на початку християнської ери*» [287, с.144].

Про сліди навчання В. Підмогильного у французьких белетристів писав свого часу й Г. Костюк: «Сухість, а інколи протокольність розповіді, заглиблення в психологічні і побутові деталі, неприховане бажання бути літописцем свого часу – все це в якійсь мірі пов'язує В. Підмогильного з Оноре де Бальзаком. Тон вибачливої іронії, сатири і скептицизму, засіб холодного науковоподібного розтину суспільних явищ і окремих людських характерів, ушляхетнення людини і вияв розуміння до її слабкостей – від Анатолія Франса. Філософічний критицизм, своєрідний агностицизм, подання певної відносності й самовистачальності всього – це вже щось від

Вольтера. У трактовці різних проблем психології молоді, статевого питання і питання віри, моралі – всіх отих “вічних” і “тяжких” питань, що є особливо хвилюючі в юнацькі роки, – тут можна відчутти Гі де Мопассана» [261, с.312-313]. Як бачимо, літературознавець традиційно застосовує компаративний маркер «від Анатолія Франса», не вказуючи на безпосередні перегуки між творами французького прозаїка (зокрема романом «Таїс») і «Містом» В. Підмогильного.

В українському літературознавстві кінця ХХ – початку ХХІ ст. варто згадати праці про В. Підмогильного С. Луцій, В. Мельника, Р. Мовчан, С. Павличко, Вал. Шевчука. Так, С. Павличко характеризує «Місто» як «психологічний роман у стилі Гі де Мопассана й Оноре де Бальзака, яких перекладав український письменник» [381, с.215] і додає, що Підмогильний також спирався на творчі принципи А. Франса й А. Жіда. Вал. Шевчук підкреслює блискуче знання В. Підмогильним французької мови й численні переклади французької класики українською. На думку дослідника, «уроки французької літератури позначилися на стилі письменника тим, що він ошадно будує фразу, його образ не квітчастий, імпульсивний, як приміром, у Миколи Хвильового, а точний, строгий, вивірений, я б сказав, окультурений. У розробці психології героїв він глибший від Мопассана, але й залюбки вживає мопассанівський імпресіоністичний мазок і не цурається *спокійної мислительської розважливості фрази Анатолія Франса чи Дені Дідро*» [662, с.72]. Р. Мовчан у дослідженні українського модернізму 1920-х років переконливо доводить, що В. Підмогильний «ступав у сліди А. Франса, представника французького неокласицизму, свого улюбленого ще з молодих років літературного вчителя, який уже пережив подібні світоглядні пошуки й сумніви, а його герої загубилися в часі, бо ніколи не могли змінити хід історії» [348, с.233].

Перш ніж перейти до аналізу заявленої наукової проблеми, варто бодай принагідно висвітлити питання про рецепцію творчості А. Франса в Україні у 1920-х роках. Як зазначає Р. Мовчан, у тогочасних літературних дискусіях питання про необхідність навчатися письменницької майстерності в класиків зарубіжної літератури стояло дуже гостро й нерідко набувало ідеологічних конотацій: «У своїй доповіді (на київському диспуті 1925 р.) Ю. Меженко відразу рішуче відкидає сучасну “чужу й ворожу” Європу, про яку писали Локк, П. Бенуа, Нітті та Шпенглер, усе ж виокремлюючи імена Гамсуна, Гауптмана, Франса, Ібсена... Європа класична, за Ю. Меженком, може бути прийнята, хоч і з певною засторогою: “... суворо нами просіяна, проконтрольована (...) Європа повинна бути подана такою, якою вона потрібна нам: щоб ми могли використати всі технічні здобутки для

своєї роботи» [348, с.128-129]. Що ж спонукало пролетарського критика зробити для А. Франса виняток, визнати його «своїм»? Причини очевидні. Найперше варто згадати про відверті симпатії А. Франса до соціалізму. П. Загребельний у вступній статті до україномовного п'ятитомника занотував: «Коли у Франції вибухнула справа Дрейфуса і вся країна поділилася на два табори, Франс без вагань приєднався до табору демократичного, він підтримав сміливий виступ Еміля Золя, забув про свої попередні творчі незгоди з ним, сміливо виступив на боротьбу проти “злочинців з Генерального штабу”, *прийшов до соціалістів*, ставши для них “товаришем Франсом”» [615 с.17]. Після Жовтневої революції 1917 р. французький белетрист приєднався до організованої А. Барбюсом групи «Клярте» й підписав декларацію-протест проти союзницької інтервенції в Радянській Росії; цей учинок високо оцінив В. Ленін. Нобелівську премію, яку йому присудили в 1921 р., А. Франс віддав для потреб більшовицької революції. Усе це створило йому імідж «друга радянської влади», творчість якого варто перекладати, популяризувати й вивчати.

Роман «Таїс» було визнано одним із найпопулярніших у доробку А. Франса. Ідеолог пролетарського письменства А. Луначарський назвав його кульмінаційним твором французького белетриста: «Він є чи не найбільш розповсюдженим із усіх його творів. До 1925 р. були продані вже триста п'ятдесят тисяч екземплярів цього роману тільки французькою мовою, водночас він перекладений на всі мови й користується абсолютно винятковим успіхом майже у всіх країнах Європи і в Японії» [313]. У чому ж полягала суспільна цінність роману «Таїс» для будівників соціалізму? Передовсім, критикові імпонувало те, що роман завдавав «нищівного удару християнству, а разом із християнством будь-якому необґрунтованого переконання, будь-якому переконанню – вірі. Гра релігійної пристрасті, яка здається такою абстрагованою, і пристрасті плотської – статевого почуття – знову ж таки одна з улюблених ідей Анатолія Франса. Він прекрасно знає, як спілітаються трепет плоті з пишномовними польотами викривлено-го соціальними умовами людського мислення» [313].

Утім, вказані фактори стосуються лише характеристики загальнокультурної ситуації, для В. Підмогильного вони не мали вирішального значення. Його зацікавлення творчістю французьких класиків ХІХ – початку ХХ ст. стимулювали інші фактори. І виявилось воно найперше в активній перекладацькій діяльності, що вписувалася в ширший контекст перекладацтва 1920-х років. Як вказує Р. Мовчан, тоді українці «чи не вперше набули змогу читати рідною мовою Е. Верхарна, Ш. Бодлера, П. Верлена, Р.М. Рільке, Г. Гайне, В. Вітмена, К. Гамсуна, М. Пруста, А. Міцкевича,

Г. Ібсена, В. Шекспіра, С. Цвейга, Ф. Моріака, Альфреда де Мюссе, Б. Келлермана, А. Шнітцлера, Ш. Андерсона, А. Алоржа, Р. Роллана, К. Едшміта, Г. Янсона (...) За короткий час організуються підготування та вихід у світ і багатотомних українських видань прози: Жуля Верна, Гі де Мопассана, Г. Флобера, Оноре де Бальзака, Е. Золя, Дж. Лондона, Ч. Діккенса, А. Франса, а також Томаса Майн Ріда, окремих творів К. Гамсуна, С. Цвейга, Е. Сінклера, Г. Уеллса, А. Конана Дойла, П. Істраті та ін. Особлива роль на цій розлогій ниві українського перекладацтва 1920-1930 рр. належить В. Підмогильному, що був першокласним тлумачем французької літератури, яку також перекладали М. Івченко, А. Любченко, М. Терещенко, В. Вражливий, С. Касяненко, С. Пашенко» [348, с.140]. На думку В. Мельника, саме перекладання прози А. Франса сформувало світосприймання В. Підмогильного, позначене самозаглибленістю, реалістичністю, скепсисом як формою філософського сумніву. Як зазначав дослідник, «досить суттєвим для нас є спостереження про класичний європейський моралізм, речникам якого відверто симпатизує В. Підмогильний. Адже це саме та філософія, за якою слід вдосконалювати не світ, а людину, бо добро й зло є наслідком, найперш характеру її самої» [336, с.87].

Філософський роман-притча «Таїс» (1890) захопив В. Підмогильного ще в підлітковому віці. Легенда про історію куртизанки з античної Александрії, яка позбулася гріхів, прийнявши чернецтво, приваблювала психологічно глибоким, достовірним відтворенням сили кохання, чуттєвих радощів плоті. У 1921 р. в Катеринославському альманасі «Вир революції» була надрукована інформація про те, що молодий письменник закінчив переклад роману А. Франса «Таїс» українською й написав до нього передмову. Однак твір було видано лише 1927 р. зі вступним словом проф. С. Савченка. Відомо також, що В. Підмогильний працював над підготовкою до видання українською мовою творів французького белетриста у 24 томах. Із 1925 до 1930 р. вийшло друком 8 книг, у яких були вміщені оповідання, «Острів пінгвінів», «Корчма королеви Педок», «На білому камені», «Боги прагнуть», «Комедійна історія». Прикметно, що В. Підмогильний супроводжував свої переклади детальним коментарем, поясненням незрозумілих понять, маловідомих фактів і прізвищ.

Оскільки переклад роману А. Франса «Таїс» з'явився того ж 1927 р., коли було завершено «Місто», можна припустити, що другий епіграф виконував кілька важливих функцій: 1 – рекламну (письменник прагнув повернути увагу читачів до перекладеної ним книги французького письменника); 2 – «освітню» (у сучасних дослідженнях інтертекстуальності найчастіше береться до уваги «ідеальний читач», який знає принаймні стільки



ж, скільки й письменник, а тому може адекватно зрозуміти ті смисли й натяки, які автор закодував в епіграфі. Однак насправді читач може не знати прототекст, тож Підмогильний фактично спонукає його звернутися до першоджерела й самостійно встановити ті зв'язки, які існують між двома текстами – донором і реципієнтом); 3 – функцію стимулювання міжкультурної комунікації, зокрема встановлення зв'язків між французькою й українською літературами, що має сприяти ствердженню європейського вектора вітчизняного письменства.

Як відомо, до роману «Місто» В. Підмогильний підібрав два епіграфи: філософську сентенцію нібито з «Талмуду» («Шість прикмет має людина: трьома подібна вона на тварину, а трьома на янгола: як тварина – людина їсть і п'є: як тварина – вона множитья і як тварина – викидає; як янгол – вона має розум, як янгол – ходить просто і як янгол – священною мовою розмовляє» [401, с.308]) й цитату з роману-притчі А. Франса («Як можна бути вільним, Евкріте, коли маєш тіло?»). Про перший епіграф нині не йдеться, головну увагу привертає мотто з твору французького белетриста. Загалом можливі два підходи до його інтерпретації. Перший – брати до уваги лише безпосередньо виявлену в епіграфі інформацію. Так, у романі В. Підмогильного через епіграф ретранслюється думка про принципову неможливість людини бути вільною. Ю. Шерех свого часу занотував: «Епіграф до книжки, взятий з Анатолія Франса, питає: “Як можна бути вільним, Евкріте, коли маєш тіло?” І книжка показує один з шляхів до волі. Цей шлях веде через правду, знання людини й себе до – творчости. Чи значить це, що віднині Степан буде зразком моральности й не зробить жадного злого вчинка? Ледве чи це так. Не тільки люди різні, а й людина різна, і різні її вчинки. Але ціною свого попереднього життя, ціною спустошення душевного, ціною самотности герой твору Підмогильного купив собі право і можливість бути людиною» [666, с.89].

Друга інтерпретаційна модель передбачає трактування епіграфа як метонімічного позначника прототексту. Тоді варто пошукати у творі В. Підмогильного й інші (крім епіграфа) відгомони Франсового прототексту. Винесені в мотто рядки фігурують у романі французького белетриста під час суперечки філософів Евкріта й Нікія на бенкеті у префекта флоту Котта: «Нікію, ти скидаєшся на хлопчика, що грається в паці. Послухайся мене: *будь вільним*. Тільки так можна стати людиною. – *Як може людина стати вільною, Евкріте, коли вона ув'язнена в тілі?*» [615, с.242]. Наслідком цієї суперечки стало самогубство Евкріта, котрий у такий химерний спосіб прагнув довести, що єдиний спосіб здобути цілковиту свободу – смерть. Однак думка про принципову неможливість людини стати вільною

стосується в романі «Таїс» не лише Евкріта – насамперед вона пов'язана з постаттю центрального персонажа – Пафнутія (те ж можна сказати про Степана Радченка). Ні перший, ні другий не можуть звільнитися від диктату тіла, тілесності, це приводить їх до низки помилок і переступів.

Уже було зацитовано безапеляційне твердження М. Ласло-Куцюк, що «в побудові сюжету, в обстановці, у способі викладу» «Місто» не має нічого спільного з романом А. Франса. Дозволю собі не погодитися з ним. Звісно, історичний антураж аналізованих творів зовсім різний і знайти точки дотику давньої Олександрії й Києва 1920-х років дуже складно. Утім, треба дивитися не на зовнішню «обстановку», а на принципи моделювання художнього світу й сюжетотворення. Передовсім варто вказати, що зав'язкою розгортання подій в обох творах є мандрівка до великого міста. У романі Франса антинойський настоятель Пафнутій залишає обитель і йде до Олександрії; у Підмогильного Степан Радченко залишає рідне село й пливе Дніпром до Києва. Обоє мають конкретну мету, своєрідну «місію»: перший прагне вирвати славетну актрису Таїс із лабет гріха й повернути її до Господа, другий хоче отримати освіту й повернутися до села свідомим будівничим нового життя. Обидва персонажі (кожен по-своєму) ненавидять Місто. Пафнутій гнівно бичує містян за аморальність; мандруючи вулицями Олександрії, намагається не дивитися на картинки міського життя, аби не спокушатися. Він відчуває ненависть до богеми, тож, коли Таїс погоджується піти з ним, пустельник наказує спалити все її майно (зокрема високохудожні витвори мистецтва).

Степан Радченко спершу жадібно споглядає Місто; в уяві приміряє на себе розкішні костюми, виставлені у вітрині магазину, відвідує найдорожчі ресторани, фліртує із найвродливішими жінками; мріє стати «кращим за того світового артиста, талановитішим за скрипаля й спритнішим за циркового акробата» [401, с.363]. Однак усі ці прагнення розбиваються об глуху стіну відчуження, ворожості тих, хто його оточує, зароджується гнітюче відчуття власної непотрібності в Місті. Поступово з'являється ненависть до міста та його мешканців: крамаря Гнідого, який поселив Степана разом із коровами; чиновника, який відмовив йому в посаді; колишнього вчителя латинської мови Андрія Венедовича... У цій ненависті ненав'язливо відлунюють франсівські нотки («Степан почав гидливо проштовхуватись крізь натовп, пхаючись навмання, незважаючи на протести, потупившись, *мов побожник серед відьомського шабашу*» [401, с.331] – так само поводитися в місті Пафнутій). Однак, на відміну від антинойського настоятеля, ненависть приводить Радченка не до втечі, а до впертих послідовних спроб завоювати Місто.

Для обох персонажів Місто є простором спокус і випробувань, які вони не витримують. Здійснивши задумане, Пафнутій залишає Олександрію, віддає Таїс до жіночої монашої обителі, однак не може звільнитися від думок про неї. Він втрачає спокій і благодать, які здобував упродовж багатьох років пустельницького життя. Урятувавши куртизанку, він сам гине. Степан також втрачає в Місті душевну рівновагу й спокій, стає цинічним і нервовим. І Пафнутій, і Степан Радченко змінюються під впливом міста / містян, для обох повернення до колишнього трибу життя стає неможливим.

Кожен наступний крок антонойського настоятеля (втеча до пустелі, чин стовпника, життя в могильному склепі) засвідчує глибину його духовного падіння. Кульмінацією роману є сцена прощання Пафнутія з помираючою Таїс. У болісному роздвоєнні антинойського настоятеля між вірою і пристрастю настає злам, гріховна пристрасть перемагає, підтверджуючи тезу, що людина, закута в недосконалу тілесну оболонку, не може здобути цілковиту свободу. Степан Радченко приїхав до міста наївним ідеалістом; із вірою, що саме він і є та «нова сила, покликана із сіл до творчої праці. Він – один з тих, що повинні стати на зміну гнилизні минулого й сміливо будувати майбутнє» [401, с.317]. Однак Місто змінює його прагнення й життєві настанови. У романі «Таїс» є характерний епізод, коли Павло Юродивий розкриває перед братами в Христі внутрішню сутність Пафнутія: «Я бачу, – прошепотів він, – як троє бісів радісно ладнаються схопити цього чоловіка. Один прибрав подобу стовпа, другий – жінки, третій – чаклуна. У кожного розпеченим залізом випалене ім'я; у першого – на чолі, у другого – на животі, у третього – на грудях. Це Пиха, Хіть і Сумнів» [615, с.288]. Ці прикмети притаманні й Радченкові. Пиха загострюється, коли були друковані його перші твори; хіть підштовхує його до стосунків із Надійкою, Мусінською, Зоською і Ритою.

Ідейним лейтмотивом роману А. Франса вважається теза про відносність будь-якої істини. Головним своїм завданням французький белетрист вважав прищеплення читачам філософських сумнівів, а свій роман трактував як художній посібник із філософії й моралі, що навчає сумніватися у всьому, вибудованому на сліпій вірі, фанатизмі, соціальній і релігійній догматиці. «Філософський сумнів» стає головним принципом життя Радченка в Місті. У його свідомості дедалі рідше зринають думки про революцію, побудову нового світу; зрештою, юнак кидає навчання й вирішує зайнятися тим, що його найбільше цікавить, – літературою. Радченко фанатично прагне завоювати Місто, але в підсумку Місто завойовує його. У певний момент юнак збирається разом із Надійкою переїхати в рідне село, однак це повернення, напевне, було б так само безрадісним, як і

повернення Пафнутія. Він мав нагоду переконатися, що більше не здатний до сільського життя.

В обох романах однією з центральних є тема кохання. У Франса вона реалізується в розповіді про непереможну пристрасть, яку відчуває пустельник Пафнутій до колишньої куртизанки Таїс. Після повернення з Олександрії його душа роздвоюється між вірою й пристрастю. Персонажі В. Підмогильного, як слушно вказує С. Павличко, також «страждають від роздвоєності між душею (розумом, інтелектуальною сферою) і тілом, статевим потягом. Гармонія між цими двома сферами дається важко. По суті вона, на думку автора неможлива» [381, с.234]. У долі Радченка не було такого фатального кохання, як у Пафнутія; він не був аскетом (хоч інколи так захоплювався цікавою справою, що ставав відлюдником), не цурався радощів. Герой Підмогильного щоразу здобував прихильність обраниці (Надійки, Мусінки, Зоськи) й після нетривалого періоду закоханості розчаровувався, з'ясувавши, що «його кохання виявилось фальшованим папірцем, втрученим серед метушні, і він викинув геть цей непотріб, лютуючи і себе маючи за обдуреного» [401, с.361]. Лише у фіналі роману в його житті з'явилася непересічна жінка. Чи можна вважати випадковим збігом те, що Рита – балерина, а Таїс у Франса «грала на сцені й не боялася виступати з танцями»? Навряд; як видається, у цьому ще раз виявляється зв'язок роману «Місто» із текстом – джерелом епіграфа.

На окрему увагу в контексті досліджуваної проблеми заслуговує постань поета Вигорського, яка по-своєму корелює з образами філософів у романі французького белетриста. М. Тарнавський твердить, що «справжня суть філософії Вигорського – епікурейство. Щастя – ілюзія, ситий живіт – дійсність. Поза поезією і подорожуванням найбільша частина його уваги присвячена їжі й питву, і, звичайно, на кошти Степана. Вигорський втілює ту форму нещирості, яка має компліментарний стосунок до Степана» [551, с.63]. Епікурейські максими в романі Франса озвучує Доріон; водночас можливі цікаві паралелі між висловлюваннями Вигорського в Підмогильного й Нікія, Евкріта, інших філософів на бенкеті в Котти (у романі «Таїс»). Сцена бенкету філософів є дуже важливою у формуванні ідейно-естетичного стрижня твору, у ній Франс безпосередньо зіштовхує між собою різні філософські доктрини олександрійської епохи (гедонізм, скептицизм, стоїцизм) у добу, що передувала занепаду Римської імперії. У «Місті» йдеться про період, коли на руїнах старої Російської імперії почав формуватися Радянський Союз, це був сприятливий час для культивування принципу «філософського сумніву» (який у

«Місті» репрезентує Вигорський, а під його впливом – і Радченко). Можна вказати й інші «відлуння» роману «Таїс» у «Місті»:

– у Франса опонентом головного героя є прихильник простого життя, праведний пустельник Палемон, в українського прозаїка Радченкові протиставляється студент-сільськогосподарник Левко – адепт полювання й природного життя;

– у романі «Таїс» показаний період занепаду Римської імперії, у «Місті» є цікавий монолог учителя латини Андрія Венедовича про «золотий вік Августа, про римський геній, що скорив світ і горить у темряві сучасності ясною зіркою порятунку. Про християнство, що зрадницьки пожерло Рим, але й само було переможене від нього в Ренесансі» [401, с.328];

– у ставленні центральних персонажів до жінок ситуативно з'являються натяки на садизм (так, ведучи Таїс до монашої обителі, Пафнутій відчуває спровоковане ревнощами прагнення мучити її за колишнє гріховне життя; таке ж бажання відчуває Радченко, коли після інциденту зі Світозаровим зустрічається з Надійкою);

– під час мандрівки до Олександрії Пафнутій споглядає «величну річку, що котила криваві хвилі поміж скелями, які сяяли в призахідному промінні вогнем і золотом» – у «Місті» запам'ятовується експозиційний пейзаж, одним із головних компонентів якого теж була ріка; символічно, що шлях до Міста для обох героїв пов'язаний із річкою (семантика цього образу може стати предметом окремої студії);

– в обох творах пунктирно накреслюється «театральний» мотив (Таїс виступає в театрі, як і Рита; у театрі Степан знайомиться із Зоською);

– обидва автори для відображення складних процесів внутрішнього життя персонажів застосовують мотив сну (символічне видіння Пафнутія в Олександрії – сон Радченка: «Уночі йому снився сон. Він ішов розкішним садом по рівній алеї, затіненій гіллястими деревами, що під листом їх ховались довгасті, як банани, овочі. Хвилювання огорнуло його, коли він досяг роздоріжжя, так, ніби мав тут щось знайти чи когось здибати» [401, с.365]), додатково він виконує функцію антиципації;

– спільним для двох творів є й мотив самогубства (Евкріта в романі «Таїс», Андрія Венедовича в «Місті»), в обох випадках це добровільна осмислена відмова від життя (характерна розповідь Левка про вчинок старого вчителя латини: «Зарізався, брат! Сам і ножа собі вигострив. Так і казав, що заріжеться, як *філософ якийсь*, а ми думали, що манячить» [401, с.527]).

Отже, другий епіграф у романі В. Підмогильного «Місто» не слід сприймати буквально – інтерпретуючи лише безпосередньо закладену в нього

інформацію; зв'язки між прототекстом і текстом-реципієнтом значно глибші. Ідеться про засвоєння В. Підмогильним художніх здобутків французького прозаїка в царині творення характерів, моделювання художнього світу, побудови сюжету. Епіграф із твору А. Франса виконує в «Місті» кілька важливих функцій: рекламну, освітню, комунікативну, оприявнює важливі для адекватної інтерпретації твору зв'язки між текстом-«донором» і «реципієнтом».

Серед французьких письменників, які помітно впливали на формування інтертекстуального дискурсу 1920-х років, варто згадати й **Ромена РОЛЛАНА**. Що зробило його таким привабливим і для неокласиків, і для адептів пролетарської літератури? Найперше те, що він був талановитим майстром слова й письменником-гуманістом. Як зазначає М. Зеров у лаконічній рецензії на переклад роману «Жан Кристоф», ««героїчний ідеалізм» і пафос Р. Роллана, його заклики до примирення і протести проти війни, шляхетні образи і сатиричні випадки, його похід проти порожняви міщанського життя сучасного європейського громадянства, його своєрідна і сильна літературна манера, на якій позначилися і епічний розмах Толстого, і ораторський темперамент романської раси, – все це робить Роллана крупним явищем в історії європейського громадянства і літератури» [191, с.338]. Зауваги неокласика перегукуються з висновком нобелівського комітету: як відомо, Р. Роллану присудили цю престижну премію в 1915 р. із формулюванням «за високий ідеалізм художніх творів, за співчуття й любов до істини, з якою він описує різноманітні людські типажі». По-друге, привертає увагу громадянська позиція французького письменника. **П. Тичина** в поезії «**Захід II**» (із циклу «Вулиця Кузнечна») згадує Р. Роллана як прихильника революції. Озираючись на ворожий капіталістичний Захід, його ліричний герой тішиться тим, що нині «захід як вулканний лан! / Це того, що там Барбюс, / це того, що там *Роллан*» [558, с.212]. Як відомо, французький письменник тривалий час листувався з М. Горьким і з неабияким інтересом стежив за розвитком революції в Росії: лютневі події він схвалював беззастережно, до Жовтневої революції мав певний сентимент, але не сприймав гасло «мета виправдовує засоби». Відома низка статей Р. Роллана на захист російської революції. Так, у дописі «На смерть Леніна» (1924) французький белетрист визнавав, що не поділяє ідей російського більшовізму, але захоплюється особистістю вождя: «Я не знаю більш могутньої індивідуальності в сучасній Європі. Його воля так глибоко розбурхала хаотичний океан в'ялого людства, що ще довго його слід не зникне у хвилях (...) Ніколи ще після Наполеона європейська історія не знала такої сталеві волі. Ніколи ще, зі своїх героїчних часів, європейські релігії не знали апостола з такою незламною вірою. І

головне, ніколи ще людська діяльність не висувала вождя, учителя людей, такого байдужого до будь-яких особистих інтересів. Його духовний образ ще за життя закарбувався в серцях людей і залишиться нетлінним у віках» [445, с.117]. У статтях «Лист у „Лібертер“ про репресії в Росії» (1927), «Відповідь К. Бальмонту й І. Буніну» (1928) белетрист заявляє, що він, як гуманіст, прихильник прогресу, науки й соціальних форм життя, не може не зважати на те, що революція (попри терор та інші помилки) є великим благом для людства, а її поразка була б величезним нещастям. Утім, українська рецепція постаті й творчості Р. Роллана зазвичай не була такою ідеологізованою, як у поезії П. Тичини.

Для прикладу, **В. Хмурий** в гумористичному оповіданні «**Бісики**» згадує Ролланові слова про Париж: «В сутінках ночі, що вже надходила, вежі собору підносились, як руки Мойсея, зведені до бою. Золотий шпиль “Святої капели”, як розквітлий терен, світився над купами будинків. На тім березі Лувр розгорнувся всім своїм королівським фасадом і в його змучених очах відблиск заходу розпалив останній вогник життя. В поважній глибині “Палацу інвалідів”, за ровами та гордовитими мурами, у величезній самотності пливла на висоті темно золота баня, немов симфонія далеких перемог. А на горбі Триумфальна арка, немов у героїчній марші відкривала нелюдський похід імперії? А чим гірші легіони комуни за легіони імперії?» [621, с.85-86]. Ця велика цитата запозичена з роману «Жан Кристоф» й інтегрована в монолог головного героя – художника Гаванчука, який обурюється українізованим рококо й нездатністю сучасних письменників зобразити «безпрестольну столицю України» так яскраво й переконливо, як французький белетрист. **А. Любченко** у «**Вертепі**» згадує Кола Брюньона – «милого бургундця з простою натурою та міцними зубами, що, серйозно жартуючи, так любив вихвалити життя» [316, с.325].

Найцікавішим прикладом апеляції до ролланівського прототексту була новела **М. Хвильового** «**Лілюлі**». Уже на початковому етапі інтерпретації її заголовок провокує аналогії з однойменною п'єсою Р. Роллана («Liluli», 1919), що трактується як гострий памфлет, спрямований проти війни й соціальної брехні у всіх її формах і виявах. Можна припустити, що зацікавлення українського прозаїка цим «фарсом» (авторський жанровий маркер) зумовлене двома факторами – злободенністю й гостротою порушених у ньому проблем, а також тим резонансом, який цей текст здобув у постреволюційному суспільстві. Ю. Безхутрий наголошує на тому, що «ролланівська “Лілюлі” користувалася значною популярністю в перші роки після жовтневого перевороту, була широко відома в різних читачьких і глядацьких верствах; існували також численні її переробки відповідно до

потреб часу, в тому числі й пародійні. Усе це давало підстави Хвильовому розраховувати на те, що *багато алюзій, наявних у тексті його оповідання, будуть зрозумілими для певної категорії читачів*» [34, с.355].

Найчастіше літературознавці фіксують аналогії в образній системі творів: Льоля – Лілюлі, Альоша – Полішинель тощо. Перша асоціативна пара видається найочевиднішою. Подібність помітна вже на рівні літературно-художньої антропонімії: ім'я головної героїні ролланівського фарсу виникло внаслідок звукової гри (Liluli – illusion), до подібної гри вдається й М. Хвильовий, добираючи ім'я Льоля. Портретні характеристики також схожі: Лілюлі – «*маленька, тоненька, білява: у неї великі блакитні очі, наївні й лукаві, стрункі руки підлітка, усміхнений рот, який відкриває в посмішці дрібні зуби, музичний голос, тембр якого бере за душу*» [444, с.213]; Льоля – «*з волоссям різдвяних ляльок і з тендітним біло-рожевим обличчям. Обличчя нагадує серпанкову фату – під вінець*» [619, с.358-359]. Лілюлі-ілюзія в Р. Роллана «не ходить, а ковзає – здається, що вона *ширяє* у повітрі» [444, с.213] – про Льолю французенка Фур'є каже, що вона – «тендітна дівчинка, яка *літає*, як метелик» [619, с.369]. Убрання Лілюлі – «сукня фантазі в душі Боттічеллі, сіро-блакитного кольору, на голові гірлянда із зеленого й золотого листя» [444, с.213]. Про одяг Льолі автор читачів не інформує, у новелі зафіксована лише одна характеристична деталь – «Льоля, хоч і сама прала панталони, але без білих, як сніг, панталонів ходити не могла, і без мережива на панталонах» [619, с.361]. У постреволуційну добу складно уявити героїню в елегантній сукні «а la Боттічеллі», однак її естетичне ставлення до одягу дозволяє припускати, що в іншій ситуації вона могла би мати вишукане вбрання. Із тексту новели відомо, що Льоля готується до постановки пародії на ролланівський фарс; із великою вірогідністю можна припустити, що в цій виставі на неї були покладені функції не лише режисера, а й виконавиці головної ролі – Лілюлі. Як бачимо, на зовнішньому рівні аналогії Лілюлі – Льоля очевидні. Однак Ю. Безхутрий на цьому не зупиняється й намагається окреслити глибше коло асоціацій: «Льоля, як і Лілюлі, *теж символ ілюзії й ілюзорності, “несправжності”, бо живе в якомусь мерехтливому, нетутешньому світі з роялем і туалетним столиком, заставленим туалетними приборами, парфумами й художніми фігурками*» [34, с.375]. Певно, не варто так однозначно стверджувати, що Льоля є «символом ілюзії й ілюзорності». Цілком очевидно, що ці персонажі виконують у прототексті й метатексті різні функції: Лілюлі навіть ілюзії, керує життям людей; натомість Льоля живе у світі ілюзій, тобто сама стає жертвою Лілюлі, подібно до більшості персонажів ролланівського «фарсу».

Горбун Альоша (брат Льолі) також зовні подібний до Полішинеля. Порівняймо: Полішинель – «*некрасивий, горбатий, клишоногий і конопатий,*



але чесний» [444, с.247]; Альоша – «горбун», «некрасивий карлик, євнух, без рослини й пом'ятій» [619, с.360]. Персонаж ролланівського «фарсу» символізує «рятівний сміх», це «вільний розум, який дивиться на трагедію епохи і сміється над нею» [444, с.280]. Альоша у Хвильового також намагається бунтувати проти ілюзій та абсурду, удаючись до грубої бурлескної витівки на новорічній вечірці. Однак уже на рівні портретних характеристик помітна різоча відмінність цих образів. У Полішинеля – «худе обличчя з кривою ухмилкою, як місяць у першій чверті» [444, с.230], очі, як гудзики, – «блискучі, круглі, як у ворони» [444, с.230], «веселий норов». Альошині очі видають не веселуна, а страдника, «нагадують Голгофу, коли йшов легендарний Христос на Голгофу» [619, с.360]. Якщо Полішинель намагається боротися з Ілюзією силою сміху, то Альоша, бунтуючи й усвідомлюючи абсурдність свого виступу, протиставляє одній ілюзії іншу – світ, витворений його уявою.

Голова пролеткульту товариш Пупишкін (батько «чотирьох ребяток», який у літературі «широ стоїть на посту» [619, с.368]) подібний до Жана Ланьо, про якого Р. Роллан пише, що «це маленький сорокарічний буржуа, який завжди вагається між минулим і майбутнім, дратується через дрібниці, малим задовольняється, а найбільше любить спокій, і хоча життя змушує його весь час рухатися вперед, він рухається якомога повільніше, намагаючись залишатися у хвості. Це типовий середнячок, який повсюди рие собі нірку, не любить змінюватися, про прогрес відгукується з недовірою і насмішкою, все ж тягнеться за ним, але здалеку і, фактично, нічого від цього не втрачає» [444, с.281]. Пупишкін – такий же середнячок-міщанин, який «повсюди рие собі нірку», а коли розуміє, що не вдасться відсидітися осторонь революційних подій, стає їх учасником, аби згодом заявляти: «Ми захищали Петроград», – й отримувати відповідні матеріальні «дивіденди».

Порівнюючи твори французького й українського письменників, можна згадати й окремі схожі топоси: **яр** (у Роллана «сцена поділена на дві частини вузьким ярмом, який іде від переднього плану вглибину» – у Хвильового «експрес перелітає яри, могили, похмурі перевали, і чути далекий надзвичайний гул» [619, с.357]), **міст** (у Роллана «через яр перекинутий хиткий місток» [444, с.215] – у Хвильового «за Тайгайським мостом, де починається робітничий поселок: – реальні результати капібеу» [619, с.357]), а також **дорога**, **місяць** тощо. У фарсі французького драматурга юнаки й дівчата мріють про «землю обіцяну» («Сьогодні над вечір! Уже! І ми побачимо за стіною гір сяюче безбереге видноколо й країни ті, що маряться вві сні, – сад Гесперид, і Атлантиду, і Ханаан!») [444, с.217] – так само у новелі М. Хвильового перед внутрішнім зором оповідача зринає «така химерна фантастика, що провалитись у безодню, захлинутись, умерти» [619, с.364]. У п'єсі Р. Роллана той, хто

обрав Ілюзію, має єдине призначення: «*Страждати, помирати – це ваша доля*» [444, с.268]. Товариша Огре у новелі М.Хвильового турбує питання «в чому полягає краса й радість *земної муки?*» [619, с.378]. У фарсі «Лілюлі» є гротескна сцена, коли сходяться два натовпи фанатиків; перший скандує: «Святий Юліан, святий Граціан...», – на що другий відповідає: «Санкт Лютер унд Блюхер, – Кернер унд Шопенгауер...» [444, с.242]. Своєрідною аналогією до цієї сцени є фрагмент із новели М. Хвильового, коли новорічну процесію коммольців біля собору зупиняє бабуся й починає дорікати молодикам безбожництвом. Кожен із опонентів має свою ілюзію, свою ієрархію «божків»-кумирів, які стали для них центром світобудови.

Для з'ясування системних зв'язків фарсу Р. Роллана й новели М. Хвильового недостатньо виявити аналогії на рівні образної системи чи композиції, значно важливіші перегуки в царині проблематики, ідейного змісту. У коментарях до своєї п'єси Р. Роллан зазначав: «Я показую в “Лілюлі” *Респу-бліку Ілюзій*». Абсурдність світу, яким керує Лілюлі, уособлюють Озброєний Мир; Життя в образі велетня без голови; сліпий Розум; безмозкий Амур; Свобода, яка тримає в руках батіг; Рівність, яка садовими ножицями урівнює всіх; Братерство-людоїд; Господь бог із запасом різних мундирів. Новела М. Хвильового – це не лише «твір про митця в суспільстві» [54, с.26], її філософський сенс значно глибший: передовсім це твір про Ілюзію. Її персонажі живуть у світі ілюзій, симулякрів: із одного боку – велика, інспірована партією імітація побудови нового (соціалістичного) суспільства; із другого – персонажі творять власний ілюзорний світ, вимірюють іншу країну, де «золоті австралійські розсипи, і, може, далекий Індійський океан, і, можливо, – нарешті! – невідомий південний бігун» [619, с.363].

Абсурд, химерність, ілюзорність пронизують усі рівні художнього світу М. Хвильового. Як своєрідний лейтмотив, лунає у новелі згадка про Гоголя: «Дивно: під Новий Рік весна. Це так геніально, мов *замріяні фантазії геніального Гоголя*» [619, с.361]. Календарна реформа ніби зруйнувала якусь містичну загату й, порушивши природний часоплин, викликала низку природних і суспільних аномалій. Тому замість снігу – чвиря й калюжі, замість святкового настрою – «туберкульозний город (90% сухотних) занідів у журі» [619, с.358]. Декораціями новорічних святкувань є червоні вітрини магазинів, червоні прапори, портрети героїв революції і партійних вождів. Із цього приводу оповідач зауважує: «Звичайно, справа зовсім не в рисунках. *Безперечно, ілюзія прекрасна річ, але – на жаль, не завше*» [619, с.363]. Замість колядок і щедрівок коммольці співають революційних пісень, а пролеткультівський поет на новорічній вечірці декламує: «О, красний прекрасний цвет! Рабочій, рабства больше нет! Вперьод,

вперёд! Время не ждѣт. Так, і вздыхая, і вздыхая, на панелі ізмиганих улїц струїться *Первоє мая*» [619, с.374].

Найабсурднїше виглядають у новелі творці «нової літератури» – очільники місцевого пролеткульту: «*Один бувийший половий тульського трактиру, один бувийший-небувийший швайцар*» [619, с.359]. Враження ілюзорності, несправжності всього, що відбувається, доповнюють у новелі кілька показових деталей: назва міста – Сонгород, фігурка Дон-Кіхота, яку вручають товаришу Пупишкіну, а особливо – химерна сусідка товариша Огре й Льолі – мадам Фур’є. У цьому антропонімі помітна алюзія на французького соціаліста-утопіста Франсуа Марі Шарля Фур’є. Стрижневою у його філософському вченні була ідея соціальної гармонії, можливої лише в суспільстві, побудованому на засадах справедливості, рівності та взаємної любові. Такою ж утопісткою є й мадам Фур’є, яка любить все і всіх.

Усе зазначене – це лише перший етап інтерпретації. Увагу прискіпливого дослідника обов’язково має привернути той факт, що М. Хвильовий бере назву новели в лапки. Для порівняння: в інших ситуаціях застосування інтертекстуального заголовка («Кіт у чоботях», «Ревізор») такого графічного маркера в тексті немає. Отже, автор навмисне прагне акцентувати на заголовку. У тексті новели постійно підкреслюється, що члени пролеткульту збираються ставити не безпосередньо фарс Р. Роллана, а пародію: «Сьогодні дебют: *пародія на “Лілюлі”*» [619, с.358], «Льоля надзвичайно наелектризована: як вона поставить *пародію на “Лілюлі”*» [619, с.359] (згадка про пародію лунає в тексті дванадцять разів, один раз згадана «мадам Фур’є і “Лілюлі”», а також поема «Лі-лю-лі»). І лише один раз у новелі вказано, що насправді йдеться не про фарс Р. Роллана і не про пародію безпосередньо на нього, а про пародіювання театральної постановки його п’єси, саме вона стала тим «текстом-інтерпретантою» (М. Рїффатерр), що дозволяє адекватно витлумачити художню концепцію твору: «Товариш Огре, звичайно, буде збирати хроніку до одинадцятої, а потім піде в клуб пролеткульту, що на Садовій, 30. Це ж там Льоля буде стрічати Новий Рїк по новому стилю в “стилі” уесесер. Це ж там вона буде ставити *пародію не на Ромена Роллана, а на постановку “Лі-лю-лі”, п’єси Ромена Роллана*» [619, с.362].

«Для тодішнього українця, – нотує Н. Козирева, – все було зрозумілим, оскільки в перші пореволюційні роки в країні набула значного поширення сатирична п’єса Р. Роллана “Лілюлі” (1918 р.), численні переробки якої в стилі пролеткультівського “нового ладу” були, м’яко кажучи, вульгаризацією, а насправді – спотворенням латентних ідей європейськості, що їх презентує відомий письменник» [240, с.151]. Чію постановку збирається пародіювати Льоля Огре? У тексті міститься завуальована авторська

підказка – М. Хвильовий згадує про Б. Глаголіна (і хоч безпосередньо там ідеться не про «Лілюлі», а про «Собаку садовника» [619, с.362], однак це непринципово). Б. Глаголін був однією з найяскравіших постатей українського театрального авангарду. Від 1922 р. він працював у Харкові в Державній опері й театрі «Муссурі»; у 1924 р. виступив на сцені Першого державного театру для дітей, у 1924-1926 рр. був режисером Харківського театру ім. І. Франка. За свідченням театрознавців, упродовж 1922 р. у театрі «Муссурі» Б. Глаголін представив харківській публіці виставу «Лілюлі», уперше вона була показана 4 листопада в приміщенні цирку. Глядацькі враження узагальнив критик Петроній: «Шуміли, говорили, готувалися, очікували якогось проблиску в затхлому театральному житті Харкова. “Лілюлі” повинна була принести хоча б *ілюзію нового театру*. Її мета – відповідати тим настроям, які охоплюють нас у дні Жовтня. Глаголін надав “Лілюлі” форми місцями *циркової*, місцями кінематографічної, технічно недосконалої. Форма ця виявилася всередині порожньою. Глядач пішов з театру в здивуванні, з почуттям незадоволення» [603, с.215].

Перипетії, пов’язані з рецепцією глаголінської постановки, докладніше відображає у своїй статті О. Муслієнко [356], дозволю собі повторити деякі факти. Отже, 14 листопада 1922 р. у Громадській бібліотеці відбувся диспут, на якому з доповідями виступили Б. Глаголін, В. Рожицин та інші учасники. Режисер прагнув пояснити, що використані в спектаклі циркові форми є способом активізації глядача, однак його виправдання виглядали не надто переконливо. «Навіть хитромудрі викрутаси Мейєрхольда, які вилетіли *Наркомросу в копійчку* й спантеличили глядачів, не породили такого вітійства й не спричинили такого галасу, як харківська постановка Глаголіна, – твердив його опонент. – Тема диспуту була, фактично, шпулькою, на яку намотали великий клубок міркувань про що завгодно, тільки не про “Лілюлі”. (...) Потрібен, як бачите, художній терор, який би волею-неволею змусив глядачів діяти разом з актором. Якщо артистка падає з чотирисаженої висоти в оркестр і немає запобіжної сітки, а є ризик зламати собі шию, то публіка, жажнувшись, здійсмає руки і, хоче вона чи не хоче, а на зло собі цим своїм підняттям рук і жахом буде брати участь у дії. Саме так ілюстрував прийоми художнього терору Глаголін і дійшов до *давньоримського цирку*, де мученики були мимовільними акторами й по-справжньому вмирили. Глаголін не жартував, а серйозно обґрунтовував свою теорію акторського ризику й серйозно доводив, що це і є пролетарський театр» [356, с.282].

Не жартував і В. Рожицин, який переконував аудиторію, що «справжнє пролетарське мистецтво конструктивістичне, просякнуте машинізмом, а тому *пролетарському поету* *личить* *оспікувати пігулки “АРА”*, *напиро-*

си *Держстабктресту, діїниці Держмолока, але не природу*» [356, с.282]. Фраза про «хитромудрі викрутаси Мейерхольда, які вилетіли *Наркомросу в копійчку*», а також згадка про давньоримський цирк прямо корелюють із реплікою оповідача у новелі М. Хвильового: «Так що на постановку *мільярди, а колізей без плебеїв*». Невідомо достеменно, чи був письменник присутній на цьому диспуті, однак перегуки з наведеними виступами очевидні. Змальовуючи новорічні урочистості на тютюновій фабриці, М. Хвильовий навмисне звертає увагу читачів на деталі інтер'єру – «піраміди (стояли для краси) з рекламою – “Папіроси тов. Петровській” і з рекламою – “Осінні скрипки”» [619, с.370], іронічно обігруючи пропозицію В. Рожицина. У новелі немає інформації про те, що саме з глаголінської авангардної вистави пародіювалося, якою була Льолина постановка, напевне, це зумовлене тим, що письменник орієнтувався на тогочасного читача, який мав достатньо інформації й легко міг зрозуміти авторські натяки.

Навіть поверховий погляд на інтертекстуальний простір українсько-го письменства 1920-х років засвідчує, як глибоко вітчизняні автори були обізнані з французьким письменством, не лише сучасним, а й давнім. Для прикладу, О. Влизько в «Баладі про остаточно короткозоре Ельдорадо» згадує провансальського трубадура Жофре Рюделя, а М. Семенко (у поезії «На кладовищу») й М. Хвильовий (у «Вальдшнепах») – Франсуа Війона. Алюзивний антропонім Франсуа Рабле з'являється у творах М. Хвильового («Іван Іванович»), М. Рильського («Старі будинки ажурові»), М. Йогансена («Подорож ученого доктора Леонардо...»). Добу класицизму репрезентують в українському інтертекстуальному просторі згадки про Ніколя Буало й Вольтера, Жана-Батіста Мольєра й Жан-Жака Руссо, романтизм – Альфред де Мюссе, Альфонс де Ламартін, реалізм – Стендаль і Г. Флобер...

За потреби в інтертекстуальному просторі зринають імена різних письменників, активізуються різноманітні прототексти у формі цитат чи алюзій, однак є у французькій літературі явища, що привертають пильну увагу українських літераторів. Найперше йдеться про поетів-парнасців *Леонта де Ліля, Теофіля Готьє, Жозе-Марію де Ередіа*. Загальновідомо, із яким пієтетом до творчості цієї групи ставився, для прикладу, М. Зеров. У примітках до збірки «Камена» неокласик прямо декларує потребу вчитися у французьких поетів: «Ні для кого не секрет, що наші поети, за кількома нечисленними виїмками, дуже мало вчаться і дуже мало працюють над технікою слова (...) І тут, на мій погляд, праця над латинськими класиками та *французькими парнасцями* може нам у великій ступені пригоді, звернувши нашу увагу в бік артистично обробленої, багатой на вирази, логічно спаяної, здібної передати всі відтінки думок, мови. В цьому перше оправдання

такої праці перед лицем сучасності» [191, с.378-379]. М. Зерова, вочевидь, дуже імпонувала теза парнасців про необхідність відокремлення поезії від життєвої метушні й проблем буденності, а особливо вабила відточеність їхніх поетичних форм, вишуканість художніх засобів. Не випадково в сонеті «Pro domo», розмірковуючи про становище сучасного українського письменства, він доводить: «Класична пластика, і контур строгий, / І логіки залізна течія – / Оце твоя, поезіє, дорога. / Леконт де Ліль, Жозе Ередія, / Парнаських зір незахідне сузір'я / Зведуть тебе на справжні верхогір'я» [189, с.66].

Згодом поет визнавав, що заклик звернутися до парнасців був спричинений передовсім полемічним запалом, бажанням вивести сучасну поезію з полону «сентиментальної кваші», з болота «старосвітчини» й «дикого смаку». Однак у своїй творчій діяльності він ще не раз апелював до «Парнасу»: у перекладацькому активі неокласика – три поезії Ш. Леконта де Ліля («Клеаріста», «Два голоси», «Античні медалі») й дев'ять творів Ж.-М. Ередія із циклу «Трофеї» («Забуття», «Присвятний напис», «На Отрії», «Горам божественним», «Завойовники», «Джерело юності», «Вицвіт вогню», «Треббія», «Луперк»). Між іншим, згадки про Ж.-М. Ередія фігурують також у поезії М. Семенка «Ередія» й «Іронічній авантюрі» О. Влизька. У поезії М. Зерова «Kosmos» із триптиха «Poor Yorick» образ латаття, на думку М. Москаленка, переадресовує до творчості французького парнасця Ж. Лагора (Казаліса). А В. Підмогильний у романі «Місто» інкрустує в текстову тканину згадку про Катюля Мендеса.

Другим явищем, яке привертало пильну увагу українських письменників, була поезія французького модернізму, зокрема творчість *Шарля Бодлера* (відгомін якої особливо помітний у М. Рильського й М. Семенка), *Стефана Малларме* (про якого М. Рильський згадував у поезії «Мороз холодні вікна помережив»), *Поля Верлена* (у цьому контексті варті згадки «П'єро кохає», «Interieur» М. Семенка, «Сучасне місто» В. Поліщука, «Лан і луни», «Відповідь» В. Сосюри, «Доктор Серафікус» В. Домонтовича), *Артюра Рембо* («Вона» М. Семенка, «Старі будинки ажурові» М. Рильського, «Тисяча пройдисвітів» Гео Шкурупія, «Туман» О. Влизька), *Поля Валері* («Доктор Серафікус» В. Домонтовича), *Гійома Аполінера* («Листя падає» П. Тичини), *Анрі де Реньє* («Парк», «Начальник станції» М. Семенка, «Дівчина з ведмедиком», «Аліна і Костомаров» В. Домонтовича). До окремої групи можна віднести алюзії, пов'язані з французькими письменниками, які репрезентували дискурс «літератури для мас», це передовсім Луї Буссенар, Жюль Верн, Олександр Дюма (батько), Гі де Мопассан, Жорж Санд (у межах цієї групи парадоксально поєдналися твори для дітей і юнацтва, а також ті, що користувалися особливою популярністю в міщанському

середовищі). Загалом коло французьких письменників в інтертекстуальному просторі 1920-х років дуже широке. Принагідно тут згадані також Жоріс-Карл Гюїсманс, Льфонс Доде, Еміль Золя, Фредерік Містраль, Ернест Ренан, Едмон Ростан та ін. Межі цього дослідження унеможливають докладний аналіз усіх алюзій і цитат із французького письменства, однак цілком очевидно, яку велику роль воно відіграє у становленні вітчизняних митців.

#### **5.4. Англійські проекції в українському письменстві: типи, форми, стратегії міжлітературної взаємодії**

Англійська література в інтертекстуальному просторі українського письменства 1920-х років представлена 120 інтертекстемами (із них: 5 епіграфів, 11 цитат і 104 алюзії). Об'єктами згадок є твори двадцяти англійських, ірландських і шотландських письменників. З англійських авторів найпомітніше місце займає **Вільям ШЕКСПІР** – поет і драматург, якого Г. Блум вважає центральною постаттю західного канону. На його думку, Шекспір – «найбільший письменник з усіх, яких нам довелося й доведеться знати» [51, с.11]; «писати після Шекспіра, який створив і кращу прозу, й кращі поезії в західній традиції, – непросте справа, адже самотність стає особливо важкодоступною в тому, що є найважливішим: це зображення людей, когнітивна роль пам'яті, діапазон метафори в розширенні можливостей мови. Тут Шекспір є найпотужнішим і ніхто не зрівняється з ним як психолог, мислитель і ритор» [51, с.19]. Захоплення творчістю видатного англійця породило величезний масив шекспірознавчих студій, екранізацій і театральних інтерпретацій його творів, численні ремінісценції, алюзії в європейських літературах. Як слушно зауважив Д. Затонський, «популярність великого художника завжди ширша, ніж ми можемо собі уявити. Така й популярність Шекспіра, бо він стверджує нетлінне. Велич людини, її людську складність, її боротьбу за кращий людський світ. Шекспір не став би генієм, якби не збагнув свого віку, не творив для нього й заради нього, але він не був би генієм, якби не сягнув через віки» [183].

В Україні шекспірівський дискурс започаткували сценічні постановки, здійснені наприкінці XVIII – на початку XIX ст. австрійськими, польськими й російськими трупамі, згодом з'явилися переклади творів класика українською мовою. Як слушно вказує І. Лімборський, «у XIX столітті великого англійця у нас сприймали не зовсім так, як на нього дивилися на Заході. Це був “інший” Шекспір, який завдяки перекладам поставав значною

мірою як своєрідна “проекція” українського національного бачення постаті великого драматурга. Іншими словами, тут ми зустрічаємося зі складними трансформаційними моделями, завдяки яким українські письменники намагалися побачити у творах Шекспіра те, що було, на їхню думку, важливо для самої української культури» [299, с.150]. Це твердження є засновковим і в дослідженнях шекспірівського дискурсу 1920-х років.

Загалом у розвитку українського шекспірівського дискурсу Ю. Черняк визначає три етапи: *перший*, що охоплює другу половину ХІХ – початок ХХ ст., має колоніальний характер (М. Драгоманов, М. Костомаров, М. Старицький, П. Куліш, І. Франко); *другий* (радянська доба) позначений впливом тоталітарно-колоніальної ідеології, у культурній свідомості українців помітне протистояння двох визначальних тенденцій: перша зумовлена «прагненням влади використати авторитет, ім’я і твори генія у масштабному ідеологічному проєкті побудови нової соціалістичної країни, у формуванні нової історичної спільноти – радянського народу, друга була пов’язана з намаганням інтелектуальної еліти долучити свою націю до Шекспіра як вершини світового письменства, а через нього – і до загально-го культурного поступу європейських народів»; *третій* (сучасний шекспірівський дискурс) пов’язаний із взаємодією постколоніальних і посттоталітарних імперативів [651, с.10].

В українському письменстві 1920-х років нині виявлено 60 різнотипних шекспірівських інтертекстем (із яких 59 – автентичних, 1 – із хибною атрибуцією) у творах 27 літераторів. Найчастіше до художньої спадщини англійського генія звертався М. Рильський (до його шекспірівського «циклу» відносимо поезії «Принц данський», «Фальстаф», «Шекспір», «Як Гамлет, придивляюсь я до хмар», а також два тексти з триптиха «Синя далечінь»). На особливий інтерес заслуговують твори українських письменників, написані за мотивами трагедії «Гамлет, принц Данський»<sup>8</sup>: «Роог Yогіск» М. Зерова, «Гамлет» Я. Савченка, «Монолог Гамлета» М. Терещенка, а також «Смерть Гамлета» М. Бажана, «Ходить... все ходить...» Є. Плужника. Шекспірівські цитати й алюзії зафіксовані також у творах І. Багряного, Г. Брасюка, О. Влизька, А. Гака, В. Домонтовича, О. Досвітнього, М. Івченка, М. Куліша, А. Любченка, М. Мінька, П. Панча, В. Підмогильного, В. Поліщука, М. Семенка, І. Сенченка, Л. Скрипника, Ю. Смолича, В. Сосюри, М. Хвильового, Г. Шкурупія.

Для зарубіжних критиків і письменників В. Шекспір – «учитель людства» (К. Ельце), «божественний орган природи» (Й. Граббе), «геній, що

<sup>8</sup> Англ. «The Tragical Historie of Hamlet, Prince of Denmarke». Надалі застосовуємо загальноприйнятий скорочений варіант заголовка – «Гамлет».



символізує злиття мистецтва і природи» (Л. Тік), бог театру (В. Гюго), «смертний Бог» (Г. Блум) [див. докл.: 568]. Яким постає він у рецепції українських письменників доби «розстріляного відродження»? Висвітлення цієї проблеми варто розпочати з поезії **М. Рильського «Шекспір»**, що разом із поезіями «Гейне» й «Бодлер» складає імпровізований триптих про світочів зарубіжної літератури. Рильський-неокласик моделює образ В. Шекспіра не як забронзовілого генія, недосяжний для смертних ідеал, а як непересічну людину зі складною, неоднозначною біографією. Твір написано у формі ліричного монологу-сповіді, перші рядки якої: «Блукав я сам у браконьєрськiм стрoї / В галях зелених Англії старої» [432, с.167], – переадресовують компетентного читача до шекспірівського «біографічного інтертексту». За відсутності документальних свідчень, постать митця від початку була оточена різноманітними плітками й припущеннями. Про молодого Шекспіра розповідали, що він полюбляв місцевий міцний ель, картали за зв'язки з негарною компанією й те, що мало уваги приділяв родині.

Як стверджував Ніколас Роу (один із перших біографів англійського генія), до переїзду в Лондон В. Шекспір займався браконьєрством у маєтках місцевого поміщика, за що неодноразово зазнавав покарань. Нині встановлено, що в сера Томаса Люсі не було заповідника в цьому районі, та й інші пікантні біографічні подробиці виглядають сумнівно. Вочевидь, неокласик не надто переймався доказами правдивості / хибності цієї версії; його вабив романтичний образ молодого В. Шекспіра, який пізнавав життя у всіх проявах – достойних і вартих осуду. Персонаж М. Рильського – «актор, п'яниця, мрійник і мисливий», однак відблиск генія вирізняє його з-поміж оточення. Спостерігаючи за тим, як перед внутрішнім зором у «затуманеній далі / Проходили і блазні, й королі», він зумів те «видовисько туманне» перенести на папір, увічнити в слові.

Згадки про англійського генія супроводжували М. Рильського упродовж усієї його творчої біографії. Для прикладу, у триптиху «Синя далечінь» Франція (Лангедок, Шампань, Марсель, Париж) й Англія («Десь острів є, що осіяв *Шекспір*») є символами іншого світу – світу мистецтва, велетнів духу, що протиставляється тривожним реаліям пореволюційної України. У збірках 1930–1960-х років також спорадично зринають шекспірівські алюзії. Для прикладу, у поемі «Марина» ім'я геніального драматурга згадане в контексті поетичних рефлексій про особливості оніричної символіки: «Ще від *Шекспіра* всі ми добре знаєм, / Що хто розкаже красиві сни, / Той бреше. Усієї глибини / Хаосу того, що зветься снами, / Звичайними не виректи словами» [433, с.93]. У «віршованому оповіданні»

(авторський жанровий маркер) «Любов» (із книжки «Збір винограду», 1940) фігурують алюзивні антропоніми Отелло й Дездемона.

У «Мандрівці в молодість» (1944) згадка про В. Шекспіра зринає разом з іменами Гомера й Бальзака, що сприймаються як символи високої літератури – на противагу до представників поп-культури (авторів Пінкертона й Монте-Крісто); тут же згаданий один із відомих шекспірівських персонажів – сер Джон Фальстаф. Шекспірівський дискурс у творчості М. Рильського не обмежується вказаними фактами; відомо також, що наприкінці 1930-х років письменник перекладав два драматичні твори класика – комедію «Дванадцята ніч, або Як вам подобається» й трагедію «Король Лір». Згадки про В. Шекспіра фігурують і в критичних матеріалах М. Рильського. Скажімо, у статті «Жива вода», доводячи, що письменник має бути глибоко закорінений у стихію народного життя, а не законсервований у тепличних умовах (зручна квартира – клуб – їдальня – редакція – видавництво), автор нотує: «*Шекспір був актором*, а дехто каже, що ще й браконьєром, Сервантес – вояком, Толстой – і офіцером, і мировим посередником, і вчителем народної школи, і запальним мисливцем, і організатором боротьби з голодом, і проповідником і т. д. і т. д.; навіть аматор сидячого розміреного життя Гончаров об'їхав круг світу... Участь у живому житті, занурення в саму його гущу здається мені цілком необхідною передумовою для плідної письменницької роботи» [435, с.96].

Прикметно, що в інтертекстуальному просторі 1920-х років згадки про англійського класика не завжди компліментарні. У драматичній поемі **П. Тичини «Розкол поетів»** (1918 – 1919) є цікава сцена, коли спровокований виступами Комуніста і його гаслом: «Мистецтво йде нове, здорове!», – Парнасець цікавиться: «Що ж *Шекспір*, / по-вашому...» [558, с.340]. Питання залишається без чіткої відповіді, однак із контексту зрозуміло, що творцям нового мистецтва Шекспір «без надобності», як і вся світова класика, проголошена буржуазно-ворожою або застарілою. У книжці афоризмів «**Козуб ягід**» **В. Поліщук** звертається до класика: «Як відчуваєш зараз там / Ти, *геніє, глибоко-схематичний Альбіону*» [411, с.98], – і з відчутним скепсисом до його поетичного хисту доводить: «Є мотиви з так званих загальнолюдських, що більш глибокі, ніж ці затаскані, як от кохання, плідіння, смерть, голод і т.д. (...) це, наприклад, ідеї часу, чисел, простору, форми й т.д. Але тому, що всяка свиня плодиться, хоче совокуплятися та не хоче здохнути, то й не дивно, що мотиви ці мають більше визнання, ніж ті загальнолюдські (іменно людські), що більш глибокі, бо в них виявляється глибина людського духу та розуму. І коли мене запитають, у кого глибший геній – у *Шекспіра*, Тагора чи Верхарна, то я скажу, – у Верхарна, бо перші

два наближаються до геніїв животинства, але не людства» [411, с.151-152]. У повісті «Подорож до Червонограда» І. Сенченка, романах «Двері в день Г. Шкурупія» й «Аліна й Костомаров» В. Домонтовича зафіксовані дві моделі шекспірівських алюзій: 1) згадка про англійського генія, твори якого стали фактом тогочасного літературного й театрального життя, 2) скептичні зауваги з приводу його творчої манери.

Ключовим шекспірівським твором вважають трагедію «Гамлет». П'єса данського принца увійшла до переліку найпопулярніших традиційних образів світового письменства. В українській літературі 1920-х років найчастіше фігурують чотири традиційні образи: 1) *Прометей*, зображуваний як революціонер, борець за щастя людства (характерно, що більшість творів, у яких він фігурує, датовані початком 1920-х); 2) *Фауст* – як дух пошуку й творчості, «бажання все спізнати» (П. Филипович), «підпорядковувати своїй свідомій творчій волі стихійні сили природи» (М. Івченко); прикметно, що в цьому випадку йдеться не так про інтертекстеми з творів Й.В. Гете, як про «фаустівський дух», особливий спосіб світовідчуження; 3) *Дон Кіхот* – як символ химерного ідейного фанатизму новітніх «про років від революції», чії мрії розбилися в зіткненнях із жорстокою дійсністю<sup>9</sup>; 4) *Гамлет* як втілення вагань людини, котра перебуває в ситуації екзистенційної кризи.

У світовій літературі образ данського принца асоціюється з комплексом особистісних психолого-філософських характеристик, які є його ядром, а також варіативних інтерпретаційних моделей. Як слушно зазначає Г. Горенок, інваріантною для розуміння цього традиційного образу є «ситуація Гамлета», що сприймається, по-перше, як «пов'язана з кардинальною філософсько-екзистенційною проблемою сенсу людського існування»; по-друге, як «налаштована на вибір життєвої позиції, що утверджує певні морально-етичні принципи» [119, с.6]. Гамлетизм вабить письменників різних епох як «багатоплощинна ситуація вибору: у що вірити, чому поклоняться, що цінити, як ставитися до добра і зла, справедливості і несправедливості, кохання, життя і смерті – що у підсумку становить ситуацію трагічних пошуків істини, сенсу існування» [286]. На думку Мар'яни й Зоряни Лановик, «Шекспіровий Гамлет справедливо вважається осердям авторських міфів літератури Заходу, адже з багатьох образів, що у певні часи та за певних обставин прочитуються як символи,

<sup>9</sup> Лектура, присвячена українським проєкціям Дон-Кіхота в літературі 1920-х рр., доволі широка. Варто пригадати хоча б кандидатські дисертації Д. Міщенко й Г. Церни, статті С. Чернюк, І. Школи й інших дослідників. З огляду на це немає потреби докладніше зупинятися на цій проблемі.

архетипи, знаки епохи, його неослабний пульсуючий магнетизм не виявляє ознак згасання. Навпаки – від часу створення “Гамлета” і до сьогодні можна чітко простежити траєкторії культурологічних міфологізацій, де кожна національна література Європи позначена певним типом гамлетизму, який по-новому виявлявся в умовах різних ментальних та ціннісних орієнтацій» [286, с.74-75].

У шекспірівському дискурсі Європи визначальними є чотири національні моделі гамлетизму. *Німецька* версія (Й.В. Гете, Ф. Шлегель, А.В. Шлегель, Г.В. Гегель, Л. Берне, Ф. Фрейліграт, Г.Г. Гервінус), що сформувалася наприкінці XVIII – на початку XIX ст., акцентувала вагу на нерішучості як психологічно-естетичній домінанті цього традиційного образу. На думку Ю. Левіна, «концепція гамлетизму закономірно виникла в політично роздробленій, феодально відсталій Німеччині, мислителі якої відчували жалюгідне існування своєї країни й неможливість будь-яких перетворень, адже не було реальної сили, здатної здійснити переворот. Німецькі інтерпретатори Гамлета в першій половині XIX ст. надавали образу злободенного політичного витлумачення, розглядали його як своєрідний пророчий символ німецького народу, нездатного до рішучої боротьби за своє визволення» [577, с.511].

Найвиразніше ця модель відображена в романі Й.В. Гете «Літа науки Вільгельма Майстера». У концепції німецького класика Гамлет – «ніжний і шляхетний паросток» [101, с.193] королівського роду, схильний радше до рефлексії, аніж до рішучих дій. Дізнавшись про злочин Клавдія, він «почуває, що зовсім прибитий, що зовсім осиротів, і жодне в світі щастя не може замінити йому того, що він втертяв. Не сумовитий, не похмурий з природи, ніс він сум і похмурість, як важкий тягар (...) мені ясно, що хотів Шекспір змалювати: великий подвиг, що вкладений в душу, якій несила його виконати. (...) Ця прекрасна, чиста, шляхетна, високоморальна істота, без душевної сили, котра тільки й робить героя, гине під тягарем, якого не подужає нести і не може скинути» [101, с.216]. Для Ф. Шлегеля, як і для Гете, Гамлет – людина, яка має всі ознаки героя, однак не бачить сенсу ним бути. У листі до А.В. Шлегеля від 19 червня 1793 р. критик занотував: «Тема цієї книги й враження від неї – героїчний відчай, тобто *безкінечний розлад вищих здібностей*. Причина його внутрішньої смерті криється у величчю його розуму. Якби він не був таким великим, він став би героєм. Він не бачить сенсу бути героєм; якби він захотів цього, для нього це було б тільки грою. (...) У глибині його існування – жаске ніщо, презирство до світу й до себе самого» [670, с.397]. Загалом у німецькій традиції Гамлет є символом рефлексії, яка витісняє потребу діяти.

*Англійська* модель гамлетизму постала під впливом німецьких романтиків. Її осердям є теза про надзвичайні розумові здібності Гамлета; бездіяльність героя тлумачиться як наслідок надмірної рефлексії, роз'єднаності думки й волі. Показовим прикладом цієї концепції є «Лекції й записки про Шекспіра» С.Т. Кольріджа. Як доводить критик, В. Шекспір ставить Гамлета в такі складні обставини, коли він зобов'язаний бути рішучим, діяти швидко й наполегливо; однак навіть після розмови з приви́дом герой не шукає можливостей для помсти, а вдається до рефлексій і сумнівів: «Нескінченна розумова праця, що стимулює до дії, поступається місцем нескінченним вивертам, що віддзеркалюють прагнення втекти від будь-яких дій, потім знову нескінченні докори сумління за неспішність, злочинну бездіяльність, – на це саможичування витрачається вся енергія душі» [245, с.289].

Підсумовуючи розмисли про синдром Гамлета, Кольрідж зазначає: «Ніхто не міг би створити характер більш досконалий і більш цілісний. Шекспір хотів вразити нас вищою правдою – показати, що кінцева мета будь-якого існування – дія (...) В Гамлеті зосереджене все благородне й прекрасне, чим може бути обдарований смертний, за винятком однієї риси. Ця людина живе у світі мрій і роздумів, усіма законами людськими й Божими він покликаний діяти, але велична мета його життя зазнає краху, адже він лише вирішує діяти – і нічого не робить» [245, с.293]. В. Гезліт радив акторам показувати Гамлета як «великого джентльмена і вченого», людину з виточеною думкою і почуттям, але не здатну до рішучих дій. У *французькій* концепції гамлетизму акцентовані інтелектуальність і морально-етичні характеристики персонажа. За твердженням Г. Горенок, тут відбувається «естетизація образу принца й персонафікація Гамлета як сильної, мислячої особистості. Французький гамлетизм характеризувався безнадією та усвідомленням неможливості змінити світ, бо морально-психологічні якості французького Гамлета не відповідали цій вимозі (Ф. Гізо, В. Гюго)» [119, с.8].

У *Росії*, на думку дослідниці, у хронологічному порядку змінилися три типи гамлетизму: 1) романтичний Гамлет; 2) «зайвий» ідеаліст; 3) здегенерований гамлетик. Два останні типи були ідейно пов'язані з концепцією «зайвої» людини у російській літературі XIX ст. [119, с.8]. Вказана теза є важливою для цього дослідження, адже українські проєкції Гамлета частково збігаються з російськими, про що буде йтися далі. Ключовими у формуванні російської моделі гамлетизму стали праці В. Белінського, І. Тургенева, П. Флоренського й І. Анненського. Для прикладу, І. Тургенєв, порівнюючи Гамлета й Дон Кіхота, «темними сторонами гамлетівського типу» вважає аналіз, егоїзм і безвір'я. Письменник доводить, що Гамлет

«живе для самого себе», що він – егоїст, «скептик – і вічно возиться й носить із самим собою; він постійно займається не своїми обов'язками, а своїм становищем. Піддаючи сумнівам усе, Гамлет, зрозуміло, не шкодує і самого себе; розум його надто розвинений, аби задовольнитися тим, що він у собі знаходить» [577, с.333].

Для нього герой В. Шекспіра є зайвою, ба навіть шкідливою людиною, адже «від Гамлетів для маси немає ніякої користі; вони їй нічого не дають, вони її нікуди не можуть вести, адже самі нікуди не йдуть (...) нічого не шукають, нічого не винаходять і не залишають сліду за собою, окрім сліду власної особистості» [577, с.337-338]. Тургенєв також акцентує в характері Гамлета важливу рису, яку не помічали попередники, – «первень заперечення, той первень, який інший великий поет, відділивши його від усього власне людського, явив нам в образі Мефістофеля. Гамлет – це той же Мефістофель, але Мефістофель, перенесений у живе коло людської природи; тому його заперечення не є злом – воно саме спрямоване проти зла» [577, с.340]. І. Анненський у статті «Проблема Гамлета», на противагу до І. Тургенєва, наголошує на багатогранності цього традиційного образу й фіксує дві принципово важливі його іпостасі – художника й актора [9, с.165].

Продуктивною видається й теза Мар'яни й Зоряни Лановик про відмінності в сприйнятті образу Гамлета імперськими й бездержавними літературами (до останнього типу тривалий час належало й вітчизняне письменство). Дослідниці, зокрема, відзначають: «Романтизм підневільних націй – це завжди звернення у минуле, в історію, зосередженість на втраченому (коли привиди минулого закликають до помсти); це завжди сторінка історії в трагічну епоху, існування нації на межі життя та смерті, часто позначена розчаруваннями і крахом ілюзій. Тоді трагізм образу Гамлета нашаровується на трагізм історичної ситуації, доповнюється трагізмом долі авторів, закорінених у шекспірівське світовідчуття. Такий тип гамлетизму часто постає як прагнення свободи і змін, як конфлікт особистості та системи, коли “час звихнувся”, а “весь світ – тюрма”» [286, с.76].

Висвітлення особливостей критичної й художньої рецепції шекспірівського «Гамлета» в європейській та американській культурах не є магістральним напрямом цього дослідження, тож, окресливши найважливіші віхи, повернемося до українських теренів. Упродовж ХІХ ст. в Україні з'явилася низка перекладів «Гамлета»; до цієї справи долучилися П. Свенціцький (1865), Ю. Федькович (перекл. 1872, вид. 1902), М. Старицький (перекл. у 1870, вид. 1882), П. Куліш (перекл. 1885, вид. 1899). Першим дослідником творчості англійського генія був І. Франко. У передмові до перекладу П. Кулішем трагедії «Гамлет принц датський» він зазначав: «“Гам-

лет” вважається справедливо найгеніальнішим твором Шекспіра. В фігурі датського королевича можна побачити найкращий поетичний візерунок душі самого поета. Не диво, що, як усі геніальні постаті, так і ся виявляє багато загадкового, хоча не менше певне й те, що праця коментаторів над “Гамлетом” від часу Гетевого “Вільгельма Мейстера” більше затемнила, ніж вияснила її, повіднаходила загадки й темноти там, де їх зовсім нема» [613, с.156]. Щодо характеристики шекспірівського героя, І. Франко обмежується лаконічною констатацією: «Герой трагедії – *мислитель*, а події трагедії попихають його думку до розбирання найважливіших, найтяжчих питань про ціль існування, про вартість життя, про природу естетичних понять і соціального ладу» [613, с.165].

Трагедія В. Шекспіра «Гамлет» стала ключовим текстом української художньої шекспіріани 1920-х років, а образ титульного героя виявився особливо актуальним для української інтелігенції на зламі 1920–1930 років. «Гамлетівський цикл» в українському письменстві цієї доби започаткувала поезія **М. Рильського «Як Гамлет, придивляюсь я до хмар»** (1919). На думку Л. Чередник, у цьому творі «два шекспірівських образи, мрійливий Гамлет і “невірний Полоній”, стають символами, які допомагають авторові розкрити таїну творчості», крім того Гамлет «постає у вірші втіленням пошуку сенсу буття і свого власного шляху у мистецтві» [638, с.281]. М. Лановик доводить, що, апелюючи до цього традиційного образу, поет підкреслює «внутрішній протест проти догідництва, фальші і лицемірства у мистецтві, водночас проти приписів, якими має керуватися письменник (...) Подібна позиція була спільною для українських неокласиків, що відкидали можливість того, щоби справжнє мистецтво служило політиці, тим більше, радянській ідеології» [286, с.82].

Недостатність зазначених інтерпретаційних моделей пов’язана з тим, що вони, урахувуючи семантику традиційного образу, ігнорують відтворену в метатексті прецедентну ситуацію. Для розшифрування шекспірівських кодів цієї поезії найкраще підійде прийом семантичного членування тексту. У першому й другому рядках метатексту привертають увагу три інтертекстуальні «коди»: Гамлет, хмари, Полоній. Засновкове порівняння «як Гамлет» не лише вказує на ототожнення ліричного суб’єкта з шекспірівським героєм, а й попередньо актуалізує в пам’яті читачів низку інваріантних характеристик цього традиційного образу (рефлексивність, нерішучість, роздвоєння тощо). Наступний асоціативний блок «олівець – Полоній». У цьому текстовому фрагменті олівець (як знаряддя для письма й малювання) уособлює поетичний хист ліричного суб’єкта; семантика алюзивного антропоніма Полоній увиразнюється за допомогою епітета «невірний» (що

в другій строфі доповнюється заклик не слухати «улесливо-брехливого вельможу»). Поєднання вказаних образів провокує рефлексії про те, що зрадливий «оливець-Полоній» не може перелити на папір в усій повноті той «дивний чар, / Святого сонця відблиски червоні» [432, с.129]. Однак третій семантичний код – «хмари» – змушує уточнити цю інтерпретаційну модель, звернутися безпосередньо до шекспірівського прототексту. Наприкінці 2-ї яви третьої дії є цікава бесіда Гамлета з Полонієм, породжена спогляданням неба:

Полоній. Найясніший принце, королева бажає поговорити з вами, і не-гайно.

Гамлет. Бачите ви он ту хмарку, що так нагадує верблюда?

Полоній. Далєбі, чисто як верблюд.

Гамлет. По-моєму, схоже на ласицю.

Полоній. Справді, спина точнісінько як у ласиці.

Гамлет. Або як у кита?

Полоній. Достеменно як у кита.

Гамлет. То я зараз до матері прийду. (Вбік) Вони так справді зведуть мене з глузду. (До Полонія) Я зараз прийду» [665, с.67-68].

І. Тургенєв запропонував таку модель інтерпретації цього шекспірівського тексту: «Для Полонія Гамлет – не так божевільний, як дитина, і якби він не був королівським сином, він би зневажав його за його докорінну марність, за неможливість позитивного корисного застосування його думок. Відома сцена з хмарою, між Гамлетом і Полонієм, – сцена, в якій Гамлет уявляє, що дурить старого, має для нас явний сенс, що підтверджує наш погляд (...) у цій сцені Полоній водночас придворний, який догоджає принцу, й дорослий, котрий не хоче заперечувати хворому, химерному хлопчику» [577, с.337].

Таким химерним юнаком уявляється й ліричний герой М. Рильського – схильний не до дій (твір датовано 1919 р., коли в Україні точилися національно-визвольні змагання й кожен мав визначатися, на чий він стороні), а до споглядання й рефлексій. Друга строфа метатексту починається риторичним звертанням: «Не слухай, принце, непотрібних слів / Улесливо-брехливого вельможі!» [432, с.129]. За бажанням ці рядки можна витлумачити як заклик до поетів-сучасників не слухати лукавих «вельмож» і йти в мистецтві власним шляхом. Однак ця інтерпретаційна модель не пояснює, навіщо поет згадує саме Гамлета (адже проблема вільної / зангажованої творчості не є інваріантною прикметою цього традиційного образу). Вочевидь, асоціативний місток між поезією М. Рильського й тра-



гедією В. Шекспіра спровокований, по-перше, мотивом споглядання вічно мінливих хмар, для яких байдужий і «галасливий спів», і людська метушня (у цьому контексті виникає перегук із першою збіркою М. Рильського «На білих островах»); по-друге, певною духовною спорідненістю ліричного героя (якому теж довелося жити в епоху, коли «звихнувся час») із Гамлетом.

Під час інтерпретації поезії М. Рильського «**Принц Данський**» зазвичай береться до уваги не заголовок, а підзаголовок – «Під хвилино зневіри». Завдяки цьому семантика традиційного образу зводиться до тези, що автор метатексту з його допомогою намагався «відтворити психологічний портрет зламаного зовнішніми обставинами митця» [185, с.141] (В. Зварич). Наведене твердження потребує суттєвої корекції, пов'язаної з урахуванням семантики заголовку й згаданої в цьому творі прецедентної ситуації. У «заспівних» рядках метатексту: «І раптом тихо так. І лиш півсонний песик – / Та гамір вулиці приглушений» [432, с.292], – ключовим є прислівник «раптом», що позначає швидкий перехід від одного стану (дискомфортного для ліричного суб'єкта) до іншого (протилежного – тиші, спокою, що асоціюється з образом напівсонного песика й звичного вуличного гамору). Однак, не зважаючи на зміну обстановки, свідомість ліричного героя все ще збурена пережитим. Поезія М. Рильського розгортається як уявний діалог з опонентом, до якого поет звертається зі словами: «Радій, зневажнику, бери мене на посміх. / На сірім стовпиську людському виставляй! / Та ж ти не брат мені ні в перших, ані в восьмих! / “Кваліфікуй” собі “упадництво й одчай”!» [432, с.292]. Очевидно, що ліричний герой, як і Гамлет, перебуває в ситуації екзистенційної кризи – вічного «бути чи не бути» української історії.

Аналізована поезія написана 1929-го року. Суспільні реалії того часу (абсурдні політичні процеси, згорання творчих дискусій, цькування інакомислячих) не сприяли гармонії й умиротворенню. Ліричний герой (alter ego поета) гостро реагує на критичні інсинуації: «А серце тиснеться, а ніч чужа і темна», «Однакові всі дні! / І марні всі слова, – і всі пісні даремно / Грудьми кривавими у мури б'ють нічні». Усе здається трагічно-беззмістовним і в якусь мить йому хочеться втекти від цієї травматичної реальності: «До Криму виїхати! Не думать, їсти й спать!». У цей драматичний момент, коли ліричний герой почувается зневіреним (саме зневіреним, а не зламаним, як твердить В. Зварич) і змученим («Це нерви, може, сплін це»), у текстову тканину вплітається цитата з шекспірівського прототексту: «Де ж це Полоній, принце? / – Він за вечерею. / – Він їсть? / – Його їдять» [432, с.293]. Вказана інтертекстема перериває потік мовлення ліричного героя, графічно це маркується за допомогою трикрапки. Про початок іншого текстового сегмента сигналізує ремарка «а пам'ятаєте». Кому вона належить?

В уявний діалог ліричного героя з опонентом-«зневажником» влітається третій «голос»; це він раніше закликав ліричного героя, ігноруючи труднощі й незгоди, нести «свій внесок / До многобарвної скарбниці поколінь». Що додає для розуміння цього твору шекспірівська інтертекстема? Аби зрозуміти це, варто звернутися безпосередньо до прототексту – 3-ї сцени четвертої дії, коли Клавдій намагався з'ясувати в Гамлета, куди він подів тіло Полонія. Безпосереднім містком між двома суміжними текстовими сегментами є дієслово «їсти». Спершу воно фігурує в монолозі ліричного героя («Не думать, їсти й спать!») як символ вегетативного існування подалі від усіх тривог і трагедій, згодом відлунує в шекспірівській цитаті (у вигляді концептів «вечеря», «їсть», «їдять»). Певно, у цій ситуації варто брати до уваги не лише безпосередньо зацитовані М. Рильським рядки, а й продовження репліки Гамлета:

«Король. Ну, Гамлете, а де ж Полоній?

Гамлет. На вечері.

Король. На вечері? Де?

Гамлет. Не там, де він їсть, а де його їдять. Круг нього саме зібралось велемудре хробрство, що добре знається на політиці. Черв'як – справжній імператор над усіма їствами й напоями. Ми годуємо худобу, що годує собою нас, а самі годуємось, щоб нагодувати черву. І ситий король, і худий жебрак – тільки різні наїдки, дві страви на той самий стіл. *Кінець для всіх один*» [665, с.81].

Позначена курсивом фраза сприймається як нагадування ліричному героєві (й читачам) про швидкоплинність життя й справедливість смерті, яка урівнює усіх: і колишнього придворного вельможу (згадку про Полонія в шекспірівській цитаті можна дешифрувати як натяк на «придворних» пролетарських поетів, які цькували неокласиків), й упослідженого бідняка, – усі стануть поживою для хробаків. Цей фінальний акорд надає аналізованому твору філософського характеру, відтінюючи й доповнюючи рефлексії ліричного героя.

У поезії М. Рильського Гамлет постає в традиційній іпостасі – як інтелігент рефлексивного типу в ситуації екзистенційної кризи. У творах прибічників пролетарського мистецтва ця інтерпретаційна модель набуває виразних негативних конотацій. Для прикладу, **Я. Савченко** в поезії «Гамлет» протиставляє два людські типи: старий (який асоціюється з персонажем В. Шекспіра) й новий (homo soveticus). Наслідуючи традиції російської літератури, поет моделює образ Гамлета як зайвої людини в добу, коли «нове завихрено іде! / Усім, як сталь, епоха, люди...» [458, с.89-90]. Такі традиційні гамлетівські риси, як схильність до рефлексії, освіченість,

любов до книг, шляхетність, емоційність, на його думку, заслуговують лиш осуду. Старе життя – «глухе і куце, / І навіть мука не жива. / І біля шляху революцій / Старі розпродують слова. / У цій комедії тривожній / Незміряна героя роль. / У цій трагедії порожній – / У *ролі Гамлета герої!*» [458, с.90]. Старим безвільним Гамлетам рішуче протиставлені герої нового часу, покликані «жити і згорати / Вихряним льотом висоти». Коли життя летить «аеропланно / В новий, нечуваний ще рейд», у пролетарській літературі зростає попит на мужніх, цілісних героїв, які не рефлексують, а діють, опановані фанатичною вірою в комуністичну ідею.

1928 р. у «Червоному шляху» (№ 12) було опубліковано «**Монолог Гамлета**» **М. Терещенка**, анонсований як «вступ до поеми». Зважаючи на фрагментарність тексту, говорити про цілісну авторську модель гамлетизму не доводиться. Ліричний герой українського поета – сучасний Гамлет, охоплений сумнівами й тимчасовою зневірою: «Нехай і вихор і горіння, / нехай і скік гарячого коня / під рабське голосіння – / *але куди, / але пощо?*» [554, с.24]. Лейтмотивом цього текстового фрагмента є констатація: «О, важко в непогодь пройти / без певної, гарячої мети!». Ліричний суб'єкт поезії – не ідеалізований «залізний» герой революції, а людина, котра не має стійких переконань, фанатичної віри. Її «сердечний чарівний смичок / ламається зигзагами і стогне, / заливши обрій тугою і кров'ю», її «серце схоже на гачок, який терзає змучене сумління». Сумління й серце – ще два ключові мотиви, що переадресовують читачів до шекспірівського прототексту. В інтерпретації М. Терещенка український Гамлет має такі прикмети, як рефлексивність, кордоцентризм, нездатність до рішучих дій. Заголовок твору «Монолог Гамлета» прозоро натякає на хрестоматійні рядки: «Чи бути, чи не бути – ось питання. / Що благородніше? Коритись долі / І біль від гострих стріл її терпіти, / А чи, зітнувшись в герці з морем лиха, / Покласти край йому? Заснути, вмерти» [665, с.54]. Що обере герой М. Терещенка? Невідомо.

Принагідні гамлетівські алюзії зринають у творах різних авторів. Скажімо, **В. Підмогильний** у романі «**Місто**» так описує міський натовп: «Він проводив поглядом стрижені й уквітчані косами голівки, прямі й похилені до пліч у славному вигині ший; перед ним проходили зачаровані собою пари, неуважні одинаки – *вуличні гамлети*, гурти хлопців, що вганяли за дівчатами, кидаючи їм перші пласкі слова знайомства, що тут набували збудної гостроти» [401, с.330]. У цьому випадку актуалізується асоціативний ряд Гамлет – самотність – рефлексивність. В оповіданні «**Добрий Бог**» автор, змальовуючи охолодження в стосунках Віктора й Кусі після аборту, згадує, що дівчина пішла не в гості до подруги, як було сказано, а в театр на постановку шекспірівської трагедії. Замість «Гамлета» тут могла

бути згадана будь-яка інша вистава з тогочасного театрального репертуару, однак прозаїк обрав саме цей твір, із чого можна зробити висновок, що вказана інтертекстуальна деталь є семантично значимою. Можливо, у такий спосіб В. Підмогильний натякав на гамлетизм головного героя або ж, змальовуючи підступність і непостійність Кусі, яка знайшла собі нового кавалера, переадресовував компетентного читача до репліки Гамлета: «Зрадливність – ось твоє наймення, жінко!».

В українському письменстві 1920 – початку 1930-х років гамлетівський мотив нерідко подається в іронічному контексті. Скажімо, у драмі-дискусії **М. Куліша** «**Вічний бунт**» згадка про шекспірівського персонажа зринає в монолозі Ромена, котрий іронічно порівнює власні рефлексії з монологами Гамлета: «Бо хто ти справді? Хто? Початок бунту, чи кінець? Великий промежін між двома днями, чи тарганова щілина між двома епохами? Хуте-нуте, як пишно я висловлююсь! Ніби й справді я *герой Шекспірів*, а не якогось там з наших, наприклад, Кулішів. І все ж таки: *йти далі назад, стати, чи повернути вперед?*» [280, с.446]. В останньому реченні упізнається відгомін хрестоматійного гамлетівського монологу «Бути чи не бути?» Як поширена інтертекстуальна деталь, що переадресовує читачів до шекспірівського дискурсу, в українському письменстві 1920-х років фігурує «гамлетівський погляд» (постава). Тут ключовим прототекстом є не трагедія В. Шекспіра, а ті низькопробні театральні постановки, у яких провінційні актори промовляли монологи Гамлета з підкресленою штучною експресією. Скажімо, в оповіданні **Б. Антоненка-Давидовича** «**Просвіт'яни**» прецедентна словосполука «гамлетівський погляд» характеризує страждання Стасика, якому недолугі помічники зіпсували виставу: «Стасик кинув *гамлетівський погляд і, страждаючи*, поклав на груди руки: – Просив же: один тільки раз стукніть!.. Ех! Що ви тільки наробили!.. Що ви наробили! Стасик *патетично* стиснув скроні й одвернувся» [10, с.69].

У романі **О. Досвітнього** «**Американці**» гамлетівська постава вказує на патетичну награність промовця («він почав говорити щось про синів, про соціалістів Америки, стаючи в улюблену *гамлетовську постанову*, як завжди на мітингах» [158, с.274]). У значенні «театральний, награний, нещирий» епітет «гамлетівський» фігурує також у повісті **А. Любченка** «**Образ**»: «Очевидно, це Костя заохочувало. Він частіше викреслював у повітрі граційні, еліпсоїдні лінії, частіше зводив свої брови а la Pierott, частіше вдавався до сміливих проявів у діялозі. – *Гамлет! Справжній Гамлет!* – з приємним подивом кинув йому Степан Маркович. Ніна насторожено глянула на обох, не знаючи, як їй сприйняти це зауваження, як реагувати. Але всім іншим цей епітет чомусь видався остільки-ж вдалим, оскільки й смішним – дружній

сміх був загальною реплікою. Тоді й сама вона засміялася. Тоді посміхнувся й Кость. – Панове, Степан Маркович робить мені занадто чести... Але цей скромний *Гамлет*, що зараз має приємність розмовляти з вами, цей Гамлет справді мусить поставити один „проклятий вопрос». А саме: де товариш Данилюк?» [317, с.7]. Поєднання гамлетівського пафосу й запитання про відсутність почесного гостя надає цій репліці пародійного відтінку.

В окремих творах українських письменників зафіксовано низку гамлетівських прецедентних висловлювань (найчастіше це перші рядки хрестоматійного монологу «Бути чи не бути?»). Скажімо, у поетичному циклі **В. Поліщука** «Питання (Енергія й душа)» привертано увагу рядки: «“*Чи бути, а чи не бути?*” – / Я Гамлетові руку подаю» [411, с.98]. Згадка про героя Шекспіра зринає в контексті рефлексій ліричного героя про плинність життя й потойбічний світ. Риторичне питання: «Чи бути чи не бути?», – озвучене і в поезії **В. Сосюри** «Відповідь». Тут прецедентний вислів позначає складну ситуацію історичного вибору («Ви на одрізи, на ножі / хотіли знов її шпурнути, / коли: “*Чи бути чи не бути?*”... / в пожежі встало!.. нам чужі, / ви світом прокляті, забуті, / ви захлинетесь у отруті, / що нам готуєте...») [534, с.10]). У повісті **М. Мінька** «Манівцями» прецедентна шекспірівська цитата інкрустована в мовлення штабс-капітана Рекса, який залицявся до дружини свого племінника Ярини: «...Лагідненько й дружньо з кривою посмішкою, ляскав по плечі і коли немає Василя, Рекс м'яко, нахабно й улесливо: – Бачте, любя моя... власне кажучи, я не погоджуюся з поглядом на жінчин *Шекспіра*, який сказав: *О! Жінцині! Нічтожество вам імя*. Починав неодмінно подібними словами, легко торкався Яриного стану й однією рукою покручував жовтуватого капітанського вуса» [345, с.18]. Хоча цитата застосована нібито за принципом «від протилежного», брутальна поведінка персонажа провокує порівняння його з Клавдієм.

У романі «**Околиця**» **Л. Первомайський**, змальовуючи зневагу персонажа до настанов комсомольського ватажка Губки, вдається до трансформованої шекспірівської цитати: «Ватуля йшов додому з порожньою головою і легким серцем. *Що йому Губка і що він Губці?* Губчині слова не справили ніякогісінького вражіння, не те, щоб вплинути» [393, с.12]. Це прецедентне висловлювання також застосоване за принципом «від протилежного», адже Гамлета, на протигагу до Ватулі, дуже вразив монолог актора, який виконував свою роль так, ніби це було його життя. До цієї тематичної групи належить і сонет **М. Зерова** «**Poor Yorick! У ласкавий листопад...**» з однойменного поетичного триптиха. У заголовок твору винесені слова Гамлета, звернені до черепа королівського блазня, який колись тішив його своїми витівками. Прецедентне висловлювання увиразнює

тезу про швидкоплинність людського життя: «Poor Yorick! Як тобі відмодитись? / Чи винен ти, що ти уже не витязь, / Що твій пригодницький минувся вік; / Що в захваті таїться стільки суму, / А ввечері ти поринати звик / У хатню тишу і самотню думу» [189, с.40].

Цікавим прикладом ідеологічної інтерпретації гамлетизму в українському письменстві 1920-1930 рр. є поема **М. Бажана** «Смерть Гамлета». Написана в 1932 році, вона показово продемонструвала, до чого можуть привести соцреалістичні маніпуляції з традиційним образно-мотивним матеріалом. Формально твір М. Бажана структурований як діалог ліричного героя з шекспірівським персонажем. Ідеологічним засновком поеми можна вважати слова: «Між старим і новим – не лягли мости. / На два стани розпався вік» [23, с.12]. У такій історичній ситуації кожен має зробити вибір, чітко з'ясувати, на чий він стороні. З одного боку – ворожий капіталістичний світ, символами якого є дихлордіетилсульфід (тобто іприт – бойова отруйна речовина), бомбовоз із чорним хрестом, пруські юнкери в уніформі й «хвостики свастики», що недвозначно натякають на поширення фашизму в Європі. Із другого – химерна «ленінська людяність останніх боїв» і клас, який «навчить вас дивитися ворогу в очі, / Навчить вас застрелити ворога в лоб» [23, с.12].

Сучасний Гамлет (який ототожнюється з українською інтелігенцією) опинився між двох антигуманних режимів; саме цим зумовлені його вагання й нерішучість. Однак для М. Бажана все значно простіше. Для моделювання цього традиційного образу, перенесеного в сучасні історичні реалії, поет застосовує лише негативні характеристики: це й підкреслено зневажливий антропонім «блідий Гамлетик» (що переадресовує до російської моделі гамлетизму), і лаконічні саркастичні характеристики – «сноб дволичності». У цій словесній формулі важливі обидва семантичні «коди»: сноб як людина, яка беззастережно схиляється перед смаками й звичаями буржуазно-аристократичного середовища (у цьому сенсі він протиставляється робітничій масі), а також «дволичність», що увиразнюється завдяки порівнянню з архетипним образом Януса. Концепти «змучений грим», «гримаси та риси трагічності» підкреслюють награність, нещирість гамлетівських страждань.

Аби змальований типаж не відірвався від шекспірівського прототексту, поет принагідно згадує про бідного Йоріка, Ельсінор, наводить прецедентне висловлювання «буть чи не будь...» Другим важливим компонентом інтертекстуального поля аналізованої поеми є творчість Ф. Достоевського (фіксується в тексті через ім'я / прізвище прозаїка і його персонажів Альоші Карамазова, князя Мишкіна). На важливість цього інтертексту вказує перший

варіант заголовка – «Післямова про Достоевського, про Гамлета і двійника». Порівняння Гамлета з Дон-Кіхотом і Фаустом традиційне в західному літературознавчому дискурсі; сусідство Гамлета з персонажами Достоевського надає цьому традиційному образу нових семантичних відтінків. Ключовим елементом психолого-естетичної характеристики бажанового Гамлета є концепт «роздвоєння» («Роздвоєнство! / Примари романтики! Примарні блукання роздвоєних душ!» [23, с.9]), що по суті відрізняє його від героя Шекспіра (адже славний монолог «Бути чи не бути?») символізує вагання, але не роздвоєння особистості). Український поет докоряє сучасному Гамлетові за «двоязику його гомілетіку» й «роздвоєнський психоз», обурюється: «Стоїш у ваганні, / двоїшся, / і мариш / У транс проблем, і дилем, і оман» [23, с.8], – замість стати в лави робітничого класу.

Історичним підґрунтям, на якому постала поема М. Бажана, були події кінця 1920 – початку 1930-х років: продовження індустріалізації й насильницької колективізації, розкуркулення, політичні репресії проти української інтелігенції, зростання напруги в суспільстві, примари голоду й фашизму, пропаганда класової пильності й відданості ідеалам революції. У таких умовах Гамлет безальтернативно перетворюється на зайву людину. Ключовим героєм соцреалізму є «людина діла», фанатик, готовий віддати життя на шляху до омріяного світлого майбутнього, а не інтелігент, який рефлексує, у всьому сумнівається. Із класових позицій М. Бажан виносить шекспірівському персонажеві вирок: «Вмирай, чорний Гамлете, принце лякливості, / Щоб в боях народивсь чоловік!» [23, с.12].

Відгуком на «Смерть Гамлета» М. Бажана стала поезія **Є. Плужника** «Ходить... Все ходить...», також написана у формі уявного діалогу з героєм шекспірівської трагедії. Інтертекстуальні кондиції цього твору тяжіють до полюсу пародії, що має два ключові прототексти – трагедію В. Шекспіра (із якої взятий антропонім Гамлет і прецедентне висловлювання «Бути чи не бути?») й зазначену поему М. Бажана. Об'єкт пародіювання зазначений безпосередньо в тексті: «Кажуть, ви стали *фашистом*... (sic!) / (Бажан, сторінка така-то)» [405, с.316]. Слова «фашист» у прототексті немає (як було зазначено, є лише натяки на фашизм), та й самого Гамлета М. Бажан картає не за прихильність до фашизму, а за вагання й роздвоєння душі, що робить його легкою здобиччю для ворога. Автор метатексту посилює, доводить до абсурду ідейний струмінь поеми й так демонструє алогічність художньої версії гамлетизму М. Бажана. Маркерами пародійності є емоційні вигуки, підкреслена пафосність вислову, що сусідить із просторічною лексикою («Господи-Боже! *Которий* вік?!»), зверхні повчальні звертання до Гамлета («Принце, *взьміть* себе в руку! Ну!»). У такий спосіб Є. Плужник висміює

соцреалістичну тенденційність М. Бажана, який із позицій пролетарської ідеології намагався «перевиховати» Гамлета, зробити з нього ідейного борця в лавах робітничого класу.

Принагідно в українській літературі 1920-х років згадані й інші персонажі хрестоматійної шекспірівської трагедії. Скажімо, **Г. Брасюк** у романі «*Донна Анна*» порівнює героїню, яка після спроби самогубства опинилася у фізичній і психологічній ізоляціях від оточення, із «докірливою *Гамлетовою тінню*» (спільним є мотив отруєння; щоправда, батька Гамлета отруїв Клавдій, а Ганна намагалася вбити себе, коли дізналася про зраду доньки й чоловіка). Згадку про могильників **Л. Скрипник** в оповіданні «*Історія про стек*» супроводжує інтертекстуальним маркером: «Я – могильник.. Звичайно, я не *Шекспірівський могильник*, що говорить довгі, як голодний день монологи, філософує, спершись на лопату, про тлінність людського життя, про потойбічне життя або про політику, Але усе ж я – могильник...» [520, с.31].

Окрім Гамлета, до категорії традиційних образів світового письменства увійшли й інші шекспірівські персонажі, зокрема **Фальстаф** (ключова дійова особа комедії «Віндзорські жартівниці» й історичних драм-хронік «Генріх IV (ч. 1)» і «Генріх IV (ч. 2)»). Найперше в цьому контексті варто пригадати поезію **М. Рильського** «Фальстаф» (1925), що є поетичним переспівом фінальної сцени віршованої хроніки В. Шекспіра «Генріх IV (ч. 2)». У метатексті неокласика згадані два центральні персонажі прототексту – уельський принц Генріх, котрий, зрікшись гріхів молодості, сходить на англійський престол, і Фальстаф – шахрай, бешкетник, прихильник «хересу й дівчаток», який нагадує присутнім про колишні неподобства. Скупі деталі портретної характеристики увиразнюють загальну концепцію цього традиційного образу: «Товстий з'явився дід. Його червоний ніс / На масному виду, неначе квітка, ріс, / А з-під навислих брів блищали очі хитрі» [432, с.236]. Дізнавшись про коронацію, Фальстаф сподівається на збагачення й стрімку кар'єру, однак своєю викличною поведінкою («крики й вигуки, безстидні та шалені») лише провокує колишнього товариша: Генріх зробив вигляд, що не впізнав його. «Сюжетно» й інтонаційно поезія М. Рильського близька до прототексту, з огляду на це можна вважати її своєрідною ліричною «ілюстрацією» до класичного твору.

У новелі **М. Хвильового** «*Лілюлі*» асоціативний «шлейф» шекспірівського алюзивного антропоніма змазаний, нечіткий. Згадка про Фальстафа зринає тут після запитання товаришки Шмідт, чи Огре справді безпартійний. Далі прозаїк інкрустує в текст ліричний відступ: «О...О...О, *новельний Фальстафе!* Як Мануель Сведенборг, віриш у своє призначення пророка!..



...І тоді дзвональна звена веснальної дзвими блакитнить на душальній душі поета» [619, с.372-373]. Поєднання в одному текстовому фрагменті згадок про Фальстафа й Сведенборга видається химерним, утім прийом віддаленого асоціювання є характерною прикметою ідіостилю М. Хвильового, який намагався продемонструвати читачеві «запах слова».

У поезії **О. Влизька** «**Міщанська стратегема**» Фальстаф перетворився на символ міщанства: «Люди добрі! / Потопаю! / Не вдавайтеся у роздум! / Дайте човна! / Вже по груди / Я загруз / у ту коросту! / Поки ще / не став *Фальстафом* / провінційним / і товстим, / дайте гасел / і Донбасів, / щоб епоху / довести!» [86, с.103]. Вочевидь, до виникнення цього асоціативного ланцюжка поета спровокувала схильність шекспірівського героя до пияцтва й надмірного гурманства. У такій же іпостасі фігурує алюзивний антропонім Фальстаф у статті Г. Шкурупія «Нове мистецтво в процесі розвитку української культури». Автор зауважує: «Дивує неймовірна некультурність цих листів, що нею автори вихваляються, як якимсь мистецьким досягненням. Міжпланетарний *навіки увічнений тип міщанина – Фальстаф* – Остап Вишня, бог цього просвітянського Парнасу. Письменник-обиватель – письменник-міщанин вивертає свою душу в листуванні “Літературного ярмарку” і не помічає, що їй шеляг ціна. Романтика душ, сердець, кораблів обгортає облудливим серпанком борців за рідне мистецтво в очах недосвідченого читача і свідомого міщанина й куркуля, що на них робить ставку це братство малокультурного *обивательства*» [669, с.746].

Шекспірівський сер Джон Фальстаф – персона яскрава, неоднозначна, багатовимірна. На думку Г. Блума, цей образ «настільки самобутній, настільки грандіозний, що міняє наші уявлення про те, що таке людина, зроблена із слів» [51, с.61]. Фальстаф – іроніст-життєлюб і розбійник, відчайдушний індивідуаліст і гедоніст, який заперечує загальноприйнятну мораль. Як слушно зазначає критик, «на своєму щасливому сценічному шляху Фальстаф накликав на себе шквал моралізаторства. Деякі з кращих дослідників і мислителів особливо постаралися: серед їхніх визначень Фальстафа – “паразит”, “боягуз”, “хвалько”, “спокусник”, “розпусник”, а також ті, що відповідають реальності – “ласун”, “п’яниця” й “потаскун”. Я особливо люблю судження Джорджа Бернарда Шоу: “П’яний, огидний старий негідник”. Я великодушно списую цей відгук на те, що Шоу потай усвідомлював: він не може зрівнятися з Фальстафом у дотепності, а отже не може ставить свій розум вище за розум Шекспіра так легко й упевнено, як часто робив це на словах» [51, с.64]. Намагаючись перетворити Фальстафа на символ міщанства, українські письменники вдаються до семантичної трансформації

традиційного образу, зокрема до його редукції, котра збіднює протообраз, не виправдано зміщує смислові акценти.

Семантика алюзивного антропоніма **Отелло** в інтертекстуальному просторі 1920-х років традиційна. Шекспірівський персонаж мислиться як символ усеохопних безпідставних ревнощів. У такому значенні цей образ постає, для прикладу, в оповіданнях «Світляки» **М. Івченка** («Ну, чого, Марусю? Я вас доведу додому. – О, ні, ні! В мене чоловік, як мавр. Справді, на мавра й схожий. Як побачить – лихо мені буде!» [203, с.387]) й «Сфінкс» **О. Влизька**, повісті «Господарство доктора Гальванеску» **Ю. Смолича** (тут застосовується тавтологічний зворот «ревнивий Отелло»). У романі **В. Підмогильного** «Невеличка драма» один із розділів має заголовок «Свійський *Отелло*» (роль ревнивого мавра виконує кооператор Давид Семенович, який ревнує Марту до Юрія Славенка). Згаданий цей алюзивний антропонім і в есеї **Ю. Шпола** «Перші хоробрі»: «Заливчого звали в запілля “Отелло”. Це справді був *ревнивий коханець революції*. Його рухлива, темпераментна, гаряча вдача робила його нервом всього запільного життя» [671, с.414]; «з величезним зарядом творчої революційної енергії, з неабиякою силою волі Заливчий мав усі дані стати вожаком мас в безпосередніх революційних боях. Але ця енергія, ця воля *ревнивого Отелло революції* спричинилися почасти й до його завчасної загибелі» [671, с.415].

У повісті **П. Панча** «Без козиря» застосований прецедентний вислів «мавр зробив своє»: «На батарею? Так, так, – треба піти. – Губи його скривилися у жорстоку посмішку і він уже стиха промимрив: – Так... *Мавр зробив своє*... Ну що ж... *Може йти*. Хух! – і він, як розчавлений, зраджений сам у собі, важко підвівся на ноги» [384, с.99], – що засвідчує: справа зроблена, змінити нічого не можливо. Ще один приклад використання цієї інтертекстеми знаходимо в другій частині роману **З. Тулуб** «Людолови», коли Сагайдачний розмірковує про зрадливість поляків, які після підписання мирної угоди з турками забули про всі обіцянки козакам: «Зрадили. Обдурили. Викинули, як сміття, коли стали козаки непотрібні. “*Мавр зробив свою справу. Мавр може йти*”. Хто це казав? Де? Кому? – Ах, це Томаш Замойський розповідав про якусь англійську виставу там, у Лондоні... Що тепер? Вдатися до короля, нагадати його обіцянки? Але ж нема в руках ніякого доказу, ані універсалу, ані конституції: замість права за врятування ойчизни – сама лише панська ласка...» [575, с.585]. Письменниця усвідомлює, що обізнаність гетьмана з творами В. Шекспіра виглядає сумнівно, але ж інтертекстема в цій ситуації дуже промовиста, семантично містка. Тому задля чіткішої мотивації інтертекстуального посилання З. Тулуб за-

стосує принцип «третього тексту» – натякає на водить спогади воеводи Томаша Замоїського, який часто здійснював мандрівки за кордон з дипломатичними місіями, тож був краще обізнаний зі світовим мистецтвом.

У циклі «Синя далечінь» **М. Рильський** звертається до ще одного популярного образу В. Шекспіра – **Дездемони**. Для більшості митців вона є втіленням чистої люблячої жінки, яка стала жертвою підступності й ревнощів. Утім, неокласика приваблює не вир фатальних пристрастей у фіналі трагедії, а початковий сповнений умиротворення епізод. Не маючи можливості помандрувати до омріяної далекої Італії, ліричний герой М. Рильського намагається хоч подумки побачити «венецькі води, / І мarmур сходів та колон, / І ссайво вроди, й давні годи, / І тоскне золото мадонн!» На цьому романтичному тлі він уявляє й «білоодежду Дездемону», яка на сходах набережної чекає на чоловіка: «Ти руки простягла, лілеє, / І плине чорний войовник, / Що в білих снах душі твоєї / Майнув огнем навік-навік!» [433, с.145]. Ця сцена стала для поета уособленням «синьої далечіні» – прекрасної й недосяжної.

У поезії **М. Рильського** 1930-х років згадка про Отелло й Дездемону з'являється у «віршованому оповіданні» «**Любов**» (зі зб. «Збір винограду»). Розмірковуючи про зраду Наталі з Миколою, оповідач констатує: «Отелло правду повіла / Насправді винна Дездемона, / Вона інакше не могла» [433, с.277]. У цій ситуації застосування алюзивних антропонімів видається невиправданим, адже Ілько зовсім не подібний на пристрасного Отелло, це «правильний» радянський агроном (соцреалістичне кліше), який не збирається вбивати дружину з ревнощів, навпаки – дає їй повну свободу дій; та й Наталя зовсім не подібна до Дездемони (хоча б тому, що свідомо зрадила чоловіка й свідомо в цьому зізналася).

На початку цього «віршованого оповідання» в ряду з іншими відомими образами світової літератури М. Рильський згадує **Джувьєтту**. За допомогою алюзій поет моделює свій ідеал краси й жіночності: «Наташа, Тая, Гретхен, Зося, / *Джувьєтта*, Порція, Манон, / У чорнім полум'ї волосся / Кармен, як любострасний сон, / Сафо в гірлянді виногрон / І наші власні Шури й Галі, – Єство жіноче в ідеалі!» [433, с.254]. І далі: «Оті Лаури і *Джувьєтти*, / Прекрасний сон прекрасних душ, – / Це й ви, читачу, визнасте, – / Миліші від міщанських туш» [433, с.254]. Для прихильників класичного мистецтва ця героїня є втіленням ніжності, краси, любові, беззахисності. Про «ніжну Джувьєтту» згадує й **В. Домонтович** у романі «**Аліна й Костомаров**»; у виробничій драмі **М. Куліша** «**Вічний бунт**» звучить мотив протиставлення героїнь минулого й сучасних жінок: «Поети, поети! Особливо комсомольські! Невже ви не знайшли за десять

років революції, що ви не списали жодного прекрасного, яскравого образу нової пролетарської жінчини? Чому на кону ми бачимо актрис більш в ролі жінок своїх чоловіків, ніж в ролі жінок нового класу? Невже нема у нас дівчат *поетичніших за Джульєтту*, вірніших за Елоїзу, привабливіших за Тетяну? Мають бути. Навіть у тебе, околице. Їх треба знайти і показати всьому світові» [279, с.409].

Зрідка в українському письменстві 1920-х ці традиційні образи можуть набувати іронічного забарвлення. Для прикладу, **А. Гак** в оповіданні «**Драма на вулиці імені тов. Свистуна**» застосовує алюзивні антропоніми в травестійній тональності: «З усього видно, що почуття Цукера до його кози було хоч і іншого гатунку, але ніяк не менше, ніж почуття *Шекспірового Ромео до його Джульєти*» [91, с.22]. А в повісті **А. Любченка** «**Вертеп**» («Лялькове дійство або повстання крові») ретранслюється тодішня популярна теза про нову модель ставлення до жінки в радянському суспільстві: «Часи *Джульєт* минули, і перш за все – не *Джульєта*, а *соціально-біологічних суб'єкт*. Рафінованим естетам це, можливо, не до вподоби, але нам також не до вподоби, коли на жінку дивляться, як на якесь ефемерне, вибагливе, нетутешне створіння або як на якусь (і так дивиться більшість) хитромудру, затайливу тваринку, причому нижчого ступеня тваринку» [316, с.311].

За твердженням персонажа, нова жінка, на відміну від Джульєтти, «не буде свідомо розцяцькованою річчю», «не буде сама приховувати своїх здорових біологічних потреб та робити з них якусь хворобливо-пікантну подію», це буде «жінка, що сміливо вступить в коло найширших інтересів, що достойно посяде рівне з усіма суспільне місце» [316, с.313]. Інші твори й образи В. Шекспіра в українському інтертекстуальному просторі 1920-х років згадуються побіжно: скажімо, у романі В. Домонтовича «Аліна й Костомаров» фігурують Макбет з однойменної трагедії, Порція з «Венеціанського купця» й Розалінда з «Як вам це сподобається»; у повісті І. Сенченка «Подорож до Червонограда» згадані «Макбет», «Король Лір», «Дванадцята ніч» і «Коріолан»; Титанія (персонаж зі «Сну літньої ночі») В. Шекспіра) фігурує в поезії М. Зерова «Тітанії» (1932) тощо.

Остання інтертекстема цієї тематичної групи виявлена в оповіданні **І. Багряного** «**Біля гори Мітрадат**». Описуючи дивну поведінку Толя, прозаїк нотує: «Читаючи роман, дивлячись кіно-мело-драми, він божевільно реготав там, де рекомендувалось плакати. І якщо йому зводили на очі, здавалось би, безперечну і непохитну істину, втиснену в *крилату фразу Шекспіра, що мовляв: “Любов і голод правлять світом”*, – Толь щодо останнього цілком згоджувався, цілком, ну а решту безапеляційно відкидав» [21, с.89]. У цьому фрагменті маємо цитату з хибною атрибуцією: на-

справді позначені курсивом рядки належать не В. Шекспірові, а Ф. Шиллерові (йдеться про поезію «Мудреці»). Можна припустити, що цей художній прийом автор застосував для характеристики оповідача – людини, яка має поверхові уявлення про класику й не надто переймається тим, кому належить той чи той афоризм.

Творчість **Джорджа Гордона БАЙРОНА**, як і В. Шекспіра, швидко здобула всесвітнє визнання й мала значний вплив на літератури Європи й Америки XIX–XX ст. Однак в інтертекстуальному просторі українського письменства 1920-х років вона не мала значного резонансу. Насамперед у цьому контексті варто згадати байронівський епіграф до поеми **Т. Масенка** «Лобне місто». Джерелом надтекстової цитати є «Ода до Наполеона Бонапарта», із якої автор метатексту взяв два рядки, перекладені з оригіналу російською мовою: «Ты не смутишь улыбкой море: / Им не владел ты никогда!» [327, с.3]. Із байронівським епіграфом сусідять дві надтекстові цитати з творів В. Леніна: «... да и решения высших органов подлежат пересмотру, на основании опыта жизни» (Том XXI), а також «... приятнее и полезнее “опыт революции” проделывать, чем о нем писать» (Том XXI). Заголовок поеми «Лобне місто» у свідомості компетентного реципієнта асоціативно пов’язаний із «лобним місцем» (майданчиком, на якому в давнину карали злочинців). Доречність такого асоціативного ряду підтверджується текстуально: ліричний герой Т. Масенка, мандруючи московськими вулицями, навідався й до лобного місця поруч із собором Василя Блаженного. Далі поет вдається до своєрідної словесної гри: лобне місце («жорстокий міт», «уже давно забуте, безробітне») перетворюється на Лобне Місто («Республіки фортецю і окрасу»): «Вітри історії над землями метуть, / Північно-крижані – вони огненно чисті! / І місця лобного ганебную плиту / Навіки трощить велично-Лобне Місто» [317, с.4].

Розглядаючи фігури орлів над лобним місцем і могилою Вождя, ліричний герой розмірковує: «Що думають оці старі орли, / Що тінню чорною на чистий сніг лягли, – / Такі кумедні, дикі, кострубаті? / Чи споминають *авантури Бонапарта*, / Чи снять про заграви, коли Москву палив? (...) Якби то знать усі вони могли, / Вітрами скручені, приборкані орли, / Що вільнолюбне море на одплату / Давно злизало вже і тінь від *Бонапарта*, / Що скоро вже за *Бонапартом* вслід / І від останнього з нащадків королів, / Омие море світлий вид Землі» [317, с.5-6]. Зазначена історична ремінісценція підтверджує доречність першого мотто. Провідним мотивом байронівської оди є думка про минуність людської слави: колишній звитяжець Наполеон умиє перетворився на вигнанця, який страждає на пустельному острові, відгороджений від решти світу. Англійський романтик докоряє

йому за кровопролиття, капітуляцію, прагнення вижити за будь-яку ціну. Море в оді Байрона є символом байдужої вічної стихії, яку не спроможний скорити й найгеніальніший завойовник. Такі думки зринають у свідомості ліричного героя, який згадує минувшину (зокрема наполеонівську спробу завоювання Росії). Ленінські цитати пов'язані з другою «фабульною лінією» поеми – побудовою нового світу. Поема Т. Масенка виразно кон'юнктурна, ідейно заангажована; якщо слова вождя в мотто виглядають цілком природно й доречно, то рядки Байрона здаються штучно притягненими, аби продемонструвати власну ерудицію.

Традиційним інтертекстуальним прийомом в українському письменстві 1920-х років є згадка про Байрона в колі талановитих письменників минулого, творчість яких мислиться як взірець. Цей прийом застосовує, скажімо, **О. Досвітній** в оповіданні «**Фріц і Йоганн**», коли йдеться про молодого поета Фріца, який у своїх віршах намагається наслідувати визнаних майстрів: «Поруч лежали розгорнуті – кілька книжок, – поезії Гейне, *Байрона*, Гюнтера, Мюллера. Він порівнював їх голосним читанням із віршем, друкованим у листівці, яка лежала перед ним, і знову брався за перо й перерване своє віршування» [159, с.579]. У поезії **С. Крижанівського** «**Провінція**» [268, с.4] алюзивний антропонім Байрон зринає в контексті протиставлення задушливої буденності провінції й високого ідеалу мистецтва, до якого прагне ліричний герой. **В. Сосюра** в ліричному посланні «**Відповідь**» згадує про сміх як одну з визначальних прикмет характеру й ідіостилю англійського поета: «І Гейне тїнь, з платком на шиї, / Ніхто сміятись так не вмїє, / Як він і *Байрон!*...» [532, с.18].

Інше амплуа Дж.Г. Байрона фігурує в романі **В. Домонтовича** «**Аліна й Костомаров**»; йдеться про його славу денді, законодавця мод, людини, яка любила епатувати публіку екстравагантною поведінкою: «Романтизм, що почав свій розвиток з проповіді внутрішньої людини й негачії всього зовнішнього, кінчив апотеозом того, що є найбільш зовнішнє для людини – апотеозом костюму. Для другої чверти ХІХ віку бути денді – це і значило бути культурною рафінованою людиною, поетом, лідером партії, філософом, громадським діячем. *Байрон*, Пушкін, Чаадаєв, Ів. Кіреєвський були денді, бо вони були мислителі й поети» [155, с.187]. Розмірковуючи про український романтизм, прозаїк протиставляє «дендичне українофільство» П. Куліша й «січову низовщину» Т. Шевченка.

Зрідка в інтертекстуальному просторі 1920-х років трапляються алюзивні антропоніми – імена відомих байронівських персонажів. Для прикладу, **М. Рильський** у поезії «**У горах, серед каменю й снігів**» згадує Манфреда. Асоціативний зв'язок виникає завдяки перегуку мотивів (перебування в за-

гублений у горах мисливській хатині, відпочинок перед тим, як «знов на прою із фатумом устати» [432, с.150]). У циклі «**Фантастичний бриг**» фігурує ще один популярний байронівський герой: «Як *Чайльд Гарольд*, покинувши зухвало / Свою отчизну – вже давно чужу, – / Я там покинув дуже, дуже мало / І ні за чим, здається, не тужу...» [432, с.153]. Прикметно, що обидві зазначені алюзії фігурують у збірці «Синя далечинь»; перший метатекст датований 1922 р., другий – 1920 р.

Із образом Чайльда Гарольда традиційно асоціюються мотиви мандрівки, бунту, невдоволення світом. Обидві семантичні моделі фігурують у романі **В. Підмогильного** «**Місто**»: прецедентне висловлювання «*чайльд-гарольдівський вигляд*» стосується водночас Вигорського, який збирається мандрувати Україною, й Радченка, який залишається в Києві. Доволі ефектно виглядає в цій ситуації гра слів, коли Вигорський заявляє: «Їду, але нікого не проклинаю», – і чує у відповідь: «А я проклинаю, але не їду» [401, с.517]. У XIV-й поезії із циклу **М. Зерова** «**Сонетоїди**» байронівська алюзія подвоюється: із постаттю Чайльда Гарольда тут пов'язані концепти «пілігрим», «зайда», «корабель», а з іменами Байрона й Мінаєва – міркування про сонетоїд і його літературну долю.

Кого із зарубіжних письменників вважали «лідерами думок» у світі і в українському культурному житті 1920-х років? На думку О. Білецького, «найбільший зараз мають вплив у колах читачів і найбільше зараз поширені в цілому світі твори трьох письменників (...) Це наші три сучасники: француз Ромен Ролан, англієць Герберт Уелс і американець Ептон Сінклер (...) голос їх чути не тільки на Заході – чують його й читачі Росії і України» [42, с.231]. В інтертекстуальному просторі 1920-х років **Герберт УЕЛЛІС** фігурує здебільшого як автор романів «Машина часу» й «Людина-невидимка» («Невидимець»). Для прикладу, із «Машини часу» у твори українських письменників потрапили морлоки. Уеллсівські нащадки робітників, які мешкають у підземному світі й обслуговують машини, перетворилися на універсальний символ виродження, занепаду людства. Так, у повісті **Г. Брасюка** «**В потоках**» у свідомості головного героя, який вдивляється в понурі анемічні обличчя колег на вчительському з'їзді, зринає одна чітка «асоціація за *Уельсом*» – морлоки: «Сергій силкувався у кожній постаті вловити характерну рису, відповідну назвиську, але всі вони сходилися до одного типа *вчителя-морлока*» [62, с.51]. До виникнення цієї алюзії спричинився виснажений, нужденний вигляд людей, а почасти – їхня духовна деградація під впливом голоду.

Двічі вказана інтертекстема зринає у творах **Є. Плужника**. Для прикладу, у поезії «**На 1924 рік**», ліричний герой, дорікаючи Франції за

окупацію робітничого Руру, патетично вигукує: «Франціє! / Чи то ж твоім повіям / Ублагати неблаганний час, / Щоб зі сходу вітер не повів – / Від Дніпра, / Від Ільменю, / Від нас! / Азіати! / Дикуни! / Морлоки! / А дивись – лягла земля під пар, / Щоб вплести червоні дні і роки / Навіть в твій безглуздий календар!» [405, с.109]. Удруге цей образ з'явився в поемі «Канів»: «Й лише в казках залишаться *морлоки* – / За хліб черствий ошукані раби» [405, с.209].

Л. Череватенко в примітках до поезій Є. Плужника доводив, що морлоки (точніше, морлаки чи морлахи) – це «приморські влахи, слов'янське плем'я, дуже близьке до сербів. Заселяли Далматинські гори, але у XV столітті, рятуючись від турецького поневолення, подалися на узбережжя Середземного моря. Міцні, високі на зріст люди, що відзначалися войовничістю і суворістю, відважні мореплавці» [405, с.359]. Такий варіант інтерпретації видається сумнівним. По-перше, поет в обох творах пише саме про «морлоків», а не «морлаків» / «морлахів». По-друге, із морлахами (тобто приморськими влахами) ніяк не узгоджуються характеристики «азіати», «дикуни», «раби» й топоніми «Дніпро» та «Ільмень». Очевидно, морлоки у творі Є. Плужника потрапили все ж зі сторінок роману Г. Уеллса. Із поезії «На 1924 рік» зрозуміло, що цим образливим прізвиськом представники «цивілізованого» Заходу йменували пролетаріат, який на теренах колишньої Російської імперії (на що натякають згадані топоніми) намагався збудувати нову суспільну формацію – комунізм.

В оповіданні «**Безробітний інтелігент**», підписаному криптонімом **С. Я-ко** [676], згадки про роман «Машина часу» виникають у зв'язку з песимістичними рефлексіями персонажів, які втратили роботу й усі можливі засоби для існування, про перспективи на майбутнє: «Повстають в уяві картини, змальовані *Уелсом*. “Характерно – зауважую я, – що Уелс, сам робітник, так переважно песимістично дивиться вперед. Який жах, одчай проймає душу, коли читаєш хоч би його “*Машину часу*”! Страшний еволюційний розвиток суспільних форм веде людськість до дегенератства. Робітництво заганається далеко під землю. І знаєш – звертаюся вже з запалом до товариша, – це не проста вигадка романіста!» [676, с.76]. Причини виникнення Уеллсового песимізму опонент головного героя бачить у тому, що він – інтелігент: «Зараз інтелігенція відчуває свою загибель і звідціля її песимізм, зневір'я, бажання залякати, скомпромітувати новий рух. Інтелігент *Уелс жахає робітництво образом мурлока*, ти ось сумуєш, що в майбутньому не буде “краси”, “захвату”, Обюртен плаче, що “мистецтво вмірає”. Зараз інтелігенція тільки рюмсає...» [676, с.76]. Амбівалентне ставлення до творчості англійського фантаста – характерна прикмета ідейно-культурного мікроклімату 1920-х років.



Радянські партійні лідери вважали Г. Уеллса ідейно близьким письменником. Ця теза була поширена і в літературному середовищі. На думку О. Білецького, Р. Роллана, Г. Уеллса й Е. Сінклера «єднає не лише відношення до форми. Споріднені вони значно глибшим зв'язком: жага оновлення, що охоплений зараз нею цілий Захід, ні в кого з інших письменників, виходців з кола буржуазної інтелігенції та з нею зв'язаних, не мала такого енергійного й впливового виявлення» [42, с.231]. Відомо також, що він називав себе соціалістом і входив до заснованої А. Барбюсом міжнародної письменницької групи «Clarté», яка співпрацювала з діячами III Інтернаціоналу й виступала проти світового фашизму. Однак соціалістичні погляди Г. Уеллса посутньо відрізнялися від радянської моделі.

За твердженням О. Білецького, він «сам вважає себе соціалістом, а за ним і консервативна критика Англії і Франції. Та, однак, він сам зазначає: “Я завжди був соціалістом, але соціалістом не по Марксу. Для мене соціалізм не стратегія чи боротьба класів – я бачу в ньому план перебудови людського життя для зміни безладдя ладом” (...) Уелс може говорити про далеке майбутнє, найбільше переконуюче з усіх наших сучасників, але ж, зазначаючи найближчі шляхи до цього майбутнього, він, подібно до більшості антибуржуазної інтелігенції Заходу, плутає, як і кожен з “далекозорих”, і він може показати мету, якої треба досягти, але ж він не бачить стежки, що простяглася під його ж очима» [42, с.241]. Застережливе ставлення до англійського фантаста посилилося після виходу друком автобіографічної книги «Росія в імлі»<sup>10</sup>, у якій він скептично висловився про спроби побудувати в країні нове суспільство. Утім, вітчизняних письменників більше цікавив не світогляд Г. Уеллса, а оригінальний художній світ його романів.

Ключовим прототекстом оповідання **С. Пилипенка** «Афарбіт» є роман Г. Уеллса «Невидимець». Український белетрист не лише експлуатує мотив чудесного винаходу, який робить людину невидимою, а й неодноразово згадує про твір-донор. Уеллсівські алюзії зринають то в репліці псевдофельдшера, який нібито винайшов новий препарат – афарбіт («Чи ви читали колись “Невидимого” Уеллса, цю чудесну казку? Її нема, цієї казки. Вона стала дійсністю» [397, с.63]), то в міркуваннях головного героя, який збирається здійснити за його допомогою теракти проти ворогів пролетаріату («Три хвилини – і я вже голий! І буду голий ходити. То Уеллсів дурень мав собі забінтовувати голову, натягати рукавички, начеплювати на носа чорні окуляри... К бісу все це! Заважає» [397, с.65]). Однак чарівний винахід виявився ошуканством, за допомогою якого агент політичної поліції запропорив терориста-мрійника до в'язниці.

<sup>10</sup> Цей твір М. Хвильовий принагідно згадав у новелі «Редактор Карк».

В історії світової літератури є немало письменників, які залишили по собі великий художній спадок, але в інтертекстуальному просторі є авторами одного твору. До цієї категорії належить і англійський прозаїк **Артур КОНАН ДОЙЛ**. У радянській Україні твори про Шерлока Холмса користувалися серед читачів такою ж популярністю, як і до революції, а от відгуки критики набули виразного тенденційного забарвлення. У цьому контексті особливий інтерес викликає рецензія М. Степняка на книжку вибраних творів А. Конана Дойла (ДВУ, 1928). Засновковим є твердження критика про те, що «Пригоди Шерлока Холмса» є «апофеозом буржуазного поліцейя-слідця» [539, с.280]. Об'єктом ідеологічних інсинуацій стали також детективно-кримінальний жанр (у якому є «криваві сцени, віроломство та лицемір'я, зв'язані з професією слідця та шпигуна, безперервний жах, який погано впливає на молоду уяву й може привести до неврастенії та патологічного стану» [539, с.281]), і «комуністичні Пінкертони» (небезпечні тим, що молоді читачі «звертатимуть увагу не стільки на соціальний зміст, скільки на форму цієї боротьби... на шпигунство, всілякі удавання та переодягання, обдурювання, стрілянину, криваві сцени тощо. А це може викликати не тільки нахил до брехні й шпигунства, але навіть жахливі форми альгогалії (садизму та мазохізму)» [539, с.281]), і сам Шерлок Холмс, який «є тільки слуга буржуазної класи, тільки капіталістичний слідець, що всі свої сили скеровує на охорону капіталістичної влади» [539, с.281]. Українські письменники виявилися не такими ідеологічно пильними, тому в їхніх творах персонаж А. Конана Дойла здебільшого фігурує як приклад інтелектуала, здатного розплутати найскладніші злочини.

Найчастіше Шерлока Холмса згадують українські майстри детективу. Їхні персонажі в критичній ситуації намагаються скористатися дедуктивним методом, сприймаючи його як реальний криміналістичний прийом. Саме так чинить комсомолец Павлюк (персонаж оповідання **Г. Шкурупія «Провокатор»**), якому треба знайти вбивцю телеграфіста. Ситуація ускладнюється тим, що вбивство було здійснене в зачиненій кімнаті. Прикметно, що наслідувати Шерлока Холмса намагалися не лише персонажі-працівники міліції й слідчих органів (як в оповіданні **Ю. Шовкопляса «Фіалковий колір»**), а й підпільники. У **«Запільних нарисах» К. Гордієнка** головний герой так характеризує свій партійний стаж і освіту: «Це було зимою 1918 року, коли Україна стогнала під гетьманськими канчуками (а далі ви знаєте з відозв)... І ось мені, недосвідченому юнакові, було доручено цю складну справу. Ідейний мій багаж тоді був – 2 пуди “Боротьби” – видання УПСР (боротьбистів), брошури то-що. До того ж я прочитав усього “Шерлока Холмса” і моє революційне серце прудко билось під подертою шинеллю» [115, с.39]. Образ

слідця-інтелектуала був дуже привабливим, тож його залюбки згадували – доречно й недоречно, з повагою й іронічними конотаціями.

Скажімо, у повісті **М. Хвильового** «**Іван Іванович**» головний герой порівнює дружину, яка здогадалася, де треба шукати загублену партійну брошуру, з персонажем А. Конана Дойла. Персонаж повісті **О. Досвітнього** «**Алай**» із гумором намагається вирішити, як би на його місці діяв Шерлок Холмс. Епітет «доморослий», який Тамара (героїня повісті **Я. Качури** «**В тенетах царизму**») додає до алюзивного антропоніма, також має виражений іронічний відтінок [221, с.21]. У «**Марші ковалів**» **К. Анищенка** Рябушкіна, який шукає вкрадені плуги, також іронічно величають Шерлоком Холмсом [7, с.71].

Навколо інваріантного ядра традиційного образу можуть нанизуватися факультативні асоціативні ряди. Скажімо, **М. Хвильовий** у новелі «**Редактор Карк**» застосовує алюзивний антропонім як маркер детективно-пригодницької літератури з чітким сюжетом і гострим конфліктом. Власну творчу манеру, що асоціюється з павутинням натяків, недомовок, які має розплутати й наповнити власним змістом компетентний читач, він протиставляє манері англійського класика детективу: «Револьвер системи “браунінг” не виходив із голови. Про бравнінг: *Конан-Дойль* добре знав звичайного читача: розв’язка і зав’язка, фабула, сюжет та інше. *Шерлок Холмс*. Не виходив із голови не тим, що його куплено в повстанця з банди Ангела, а тим, що він лежить у столі, а в кімнаті тихо, домовинно» [619, с.140].

У повісті **П. Панча** «**Без козиря**» згадка про Шерлока Холмса зринає в розмові про шкідливу псевдогероїку, яку нав’язує читачам популярна література: «Голубе, наша бюрократична доба, наживши по своїх кабінетах геморой, звичайно, не могла придумати кращого, як філософію цього дурного пацифізму. Твої остолопи хочуть своєю філософією заглушити в людині той своєрідний початок людської природи, той рідкий, я б сказав, інгредієнт людського духу, що його можна ще назвати... ну героїчною основою людини чи що (...) І от їхня тактика: справжню героїку вони підмінюють “Том Бравнами – чорними діяволами”, “*Шерлок-Голмсами*”, “*Пінкертонами*” і іншою белібердою. Зброю ви тримаєте в руках за все життя хіба випадково та й то як макет. Від цього, звичайно, героїчна основа в людині приглушується й поволеньки ми маємо сірих, нудних обивателів» [384, с.72]. Масова культура постає тут як шкідливий симулякр, замітник справжнього героїзму, що відволікає читачів від реального життя й боротьби за побудову світлого майбутнього.

Як А. Конан Дойл асоціюється з Шерлоком Холмсом, так само **Даніель ДЕФО** асоціюється в інтертекстуальному просторі 1920-х років із

Робінзоном Крузо, безлюдним островом і пригодами. Для прикладу, у циклі **М. Рильського «Рибальське посланіє»**, присвяченому братові Івану, ліричний герой застосовує алюзивний антропонім, підкреслюючи подібність змальованої ситуації: «Ми сидимо в кімнаті по вечері, / Не світимо – “як Робінзон в печері” / Лиш підкидаєм у коминок дров, – / І плинемо по озері розмов» [432, с.136]. Городовський (персонаж «Повісті без назви» **В. Підмогильного**) почуватється в нічному місті як персонаж Д. Дефо: «Місто виглядало однією суцільною істотою, здавалося зрослим до купи, як кораловий острів серед широкого темного моря, блукаючи яким, він прибився нарешті до цього дивного суходолу, як Робінзон, рокований на незвичайні пригоди» [401, с.277].

Перипетії, змальовані в повісті **Л. Чернова «Пригоди професора Вільяма Вокса на острові Ципанго»** [644], також частково нагадують робінзонаду, щоправда, щедро приправлену ідеологічним антиколоніальним соусом. Додаткові конотації: з образом Робінзона пов'язані: 1) мотив самотності (у повісті **І. Кириленка «Кучеряві дні»** герой «думав, що він як той Робінзон, опинився на далекому закинутому острові, а навкруги ні друга, ні брата – тільки безугавний гул безкрайого, як світ, моря і підмивають ті могутні хвилі скелю, що він на ній сидить» [224, с.46]); 2) протиставлення мрії й буденності (головний герой оповідання **Г. Коцюби «Свято на буднях»** тов. Сидір мріяв колись про яскраве, насичене пригодами життя – своєрідну робінзонаду, але реальність виявилася значно прозаїчнішою, усі його здобутки – це посада замзава губерніяльної освіти, кімнатка в Домі Комуни із запахом чи то кислій капусти, чи брудної білизни, байдужа дружина).

Згадки про **Чарльза ДІККЕНСА** в інтертекстуальному просторі 1920-х років не мають помітного концептуального навантаження. Три діккенсівські алюзії виявлені в поезії М. Рильського: він звертає увагу на гумор («Де Діккенс усміхався крізь тумани» [432, с.145], де «Лондон устає туманний перед нами, / Що сміху Діккенса ясного дожида» [432, с.262]) і вітаїстичність англійського белетриста («милий Діккенс, що життя любив» [432, с.163]). У новелі **М. Хвильового «Арабески»** ім'я класика англійської літератури згадане разом із Л. Стерном, М. Гоголем, Е.-Т.-А. Гофманом і Дж. Свіфтом, романтичні постаті яких супроводжують героя «як голуби диліжанси на шляхах моєї безумної подорожі» [619, с.317-318]. У цій новелі принагідно згаданий і твір Ч. Діккенса: «Гримить повинь. І тікають мутні води в невідому даль. Кводлібет. У Діккенса, здається, в “Записках Піквікського клубу” герой скрикнув: – *їхать – так їхать, як говорив папуга, коли кішка потягла його за хвіст. У Діккенса, здається, з тих же “Записок Піквікського клубу”, є й такий радісний вираз: – А от і я! – як сказав хтось, падаючи з десяти-*

*поверхового будинку*» [619, с.309]. Ю. Безхутрий слушно вказує, що «два посилення на нібито діккенсівські “Записки Піквікського клубу”, які мають спільну підтекстову основу (...) конотують тезу про необхідність зберегти реноме за найнесприятливішої ситуації» [34, с.70-71]. У цьому фрагменті М. Хвильовий вдається до своєрідної інтертекстуальної гри. На це вказує два текстові маркери: перший – згадка про «кводлібет» (старовинну форму музичної композиції, у якій послідовно *комбінуються* або водночас *поєднуються* відомі мелодії з текстами або без них), другий – модальне слово «здається», використане в цьому невеликому фрагменті двічі, що вказує на непевність оповідача в достовірності цитування.

Згадані інтертекстеми не автентичні, але й не цілком вигадані; зв'язок із прототекстом встановлюється через наслідування його формальних ознак. Для прикладу, у романі Ч. Діккенса є згадка про папугу, однак застосована вона з іншою семантикою: «Ім мало було написати “Піквік”, вони ще й поставили перед ним “Мозес”, а це вже я називаю додавати до образу зневагу, як сказав папуга, коли його не тільки вивезли з рідної країни, а й змусили ще потім говорити по-англійськи». Друга інтертекстема також віддалено нагадує прототекст: у «Записках Піквікського клубу» герой розповідає про людину, яка випала з вікна, щоправда, не десятого, а четвертого поверху. Тобто М. Хвильовий грається з прототекстом і нав'язує цю гру читачеві, змушуючи його або повірити в те, що це справді діккенсівські жарти, або засумніватися й почати шукати точки дотику з прототекстом. Остання алюзія фігурує в романі М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших»: розповідаючи про Едіт, автор порівнює її із героїнею Діккенса, яка хотіла б допомогати бідним людям, але сама не має грошей.

Ім'я відомого англійського поета **Персі Біші ШЕЛЛІ** згадане у новелі **М. Хвильовий** «Арабески». Екзальтована романтична Панна Мара захоплюється його творчістю й на березі моря фантазує про те, що вона – «не звичайний рядовий лікар, якого ніхто не знає і який нікому, за винятком хорих, непотрібний, а якийсь *Персі-Біші Шеллі*, що про нього я мріяла колись у своїй студентській кімнатці. Увечері я йду до моря, дивлюся в синій край й думаю: відтіля буря принесла уламки кайори й *тіло Шеллі*, а тут, на піщаному березі, його наречена вихопила з огню його прекрасне серце» [619, с.313]. Можна припустити, що М. Хвильового вразила історія життя Шеллі, сповнена пристрастей і боротьби, і його загадкова смерть; хоча з більшою певністю можна сказати, що за допомогою інтертекстеми прозаїк намагався увиразнити психологічну характеристику героїні.

Друга згадка про англійського поета міститься в книзі **В. Поліщука** «Козуб ягід». У циклі «Старші дні» автор наводить чотири цитати з творів

Шеллі – дві українською мовою, дві – у перекладі російською мовою К. Бальмонта. Із них три цитати взяті з поеми «Маскарад Анархії»: рядки «І для народу та різня / Запалить полум'я иншого дня» [411, с.135] – з 90 розділу; друга цитата («Есть хлев и корм есть у ослов, / И для свиней приют готов; / О англичанин, только ты / Бездомен в мраке нищеты») – з 51-го, третя («Восстаньте ото сна, как львы, / Вас столько, как стеблей травы, / Развейте чары темных снов, / Страхните гнет своих оков, – / Вас много – скуден счет врагов») – з 38-го. Висловлювання англійського поета об'єднує мотив протесту проти несправедливості й віра в силу народу. Як зазначає В. Поліщук, «ці вирази й подібні до них у Шеллі для пересічної англійської тодішньої та й теперішньої релігійної, ханжеської й консервативної обивательщини були й є палючим вуглем, укинутим у кислий мокротами гнилизни гній. Тому й не дивно, що той кислий гній шипів і досі шипить та димом задушує вогонь поезії Шеллі. Люблю Шеллі! Геніяльний поет!» [411, с.136]. Як бачимо, українського поета захоплює бунтівничий пафос англійського романтика.

В українському письменстві 1920-х років зафіксований також один епіграф із поезії Шеллі. І. Арнольд зазначає: «Як суб'єкт і як об'єкт герменевтичної інтерпретації епіграф допускає значну варіативність розуміння, а отже більшу (порівняно з іншими частинами тексту) свободу співтворчості читача, оскільки попередній контекст є практично безмежним, а наступний дуже великий за об'ємом. Стислість епіграфа зумовлює його синтезуючу функцію у ставленні до основного тексту й протистоїть великому текстовому простору роману. Цей контраст висуває великі вимоги до читацької компетентності – “мистецтва бути читачем”. Герменевтично – це заклик до читача вийти в рефлексивну позицію і врахувати синтезуючу і ціннісну функції цитати. (...) Глибоке розуміння й інтерпретація епіграфа можливі після прочитання тексту або значної частини його, а для глибокого розуміння тексту суттєвими є неодноразові повернення до епіграфа. Таким чином, епіграф виявляється елементом герменевтичного кола, відповідно до цього ціле сприймається на основі розуміння частин» [16, с.8].

Слушність наведеного міркування можна проілюструвати на прикладі поезії **М. Філянського «Хай буду й я тим божевільним»**, до якої за епіграф узяті слова Шеллі «З каменю і мрій» [605, с.170]. Після ознайомлення з надтекстовою цитатою перед читачем найперше постає питання, хто є її автором – англійський поет-романтик Персі Біші Шеллі чи його дружина, письменниця Мері Шеллі (Філянський вказує лише прізвище). У тексті немає прямої відповіді, а лиш окремі натяки, що підтверджують правильність першої версії. Утім, проблеми інтерпретації цим не вичерпуються: прогля-

нувши збірку поезій Персі Біші Шеллі, читач не знайде словосполучення, яке М. Філянський виніс в епіграф. Оскільки мрія й камінь – поширені образи в художньому світі англійського поета-романтика, реципієнту для адекватної інтерпретації надтекстової цитати достатньо відшукати твір, у якому вони розташовані поруч (або хоча б у межах однієї строфи). У поезії М. Філянського йдеться про витвір талановитого скульптура, тож на гадку спадають два можливі прототексти – «Озимандія» й «Медуза Леонардо да Вінчі, яка знаходиться у Флорентійській галереї». Під час повторного ознайомлення з поезією українського автора привертають увагу рядки: «Хай буду я тим божевільним, Що труїть їх твій силует». Мотив отруєння дозволяє припустити, що ключовим прототекстом усе ж є «Медуза...» Логіка асоціативного мислення українського поета передбачає встановлення взаємозв'язку двох груп художніх образів: споглядання ліричним героєм витворів Растреллі прокладає місток до рефлексії Шеллі про Медузу Леонардо да Вінчі. Обидва ці шедеври постали – як підкреслює епіграф – «з каменю і мрій».

Збірку **О. Влизька «Книга балад»** відкриває цитата з поезії **Редьярда Кіплінга**: «Це треба вночі повідати, / Коли мавпи деруть роти / І в лісі випивши гуляють, / Тримаючись дружно за хвости» [85, с.3]. Джерело епіграфа – перша поезія з диптиху «Легенди про зло», яка тематично пов'язана з «Книгою джунглів». Очевидно, при доборі мотто спрацювали щонайменше два чинники. Перший – суспільно-політичний (значна популярність творів «залізного Редьярда» в СРСР); другий – творчий («тематична» спорідненість двох текстів – донора й реципієнта): Кіплінг відомий як співець індійської екзотики – у збірці Влизька також мовиться про екзотичні для української літератури реалії; про це, зокрема, сигналізують заголовки творів: «Баляда про басмача Мамета-Абдулу», «Баляда колоніальних вправ з англійської мови», «Баляда про “Веселого Роджера”», «Баляда про короткозоре Ельдорадо» тощо). У новелі **М. Хвильового «Силуети»** Дема розповідає «щось з індійського, що занесено в епоху хрестових походів, про шахи: королю мат! про смерть! Ще розказував з *Kipling*, з індійського життя чудову казку: “Рікі-Тікі-Таві”» [619, с.196]. Певно, згадка про популярного англійського письменника в цій новелі зумовлена інтересом М. Хвильового до всього екзотичного і його схильністю декорувати свої твори різноманітними алюзіями й ремінісценціями. Це припущення може застосовуватися і для характеристики повісті М. Хвильового «Іван Іванович», на початку якої згадані В. Теккерей, Дж. Свіфт і Ф. Рабле.

Доволі оригінальним є англломовний епіграф до «Майстра корабля» Ю. Яновського: «But the standing toast that pleased me most Was, “The wind

that blows, the ship that goes, And the lass that loves a sailor!». Ім'я **Чарльза ДІБДІНА** (1745? – 1814) – британського музиканта й композитора, автора багатьох патріотичних пісень, які користувалися популярністю в період війн із Францією, – не було відоме пересічному українському читачеві ні в часи Яновського, ні зараз. Однак його пісні мали потужний вплив на національне самоусвідомлення співвітчизників поета, навіть були офіційно рекомендовані для британського воєнно-морського флоту. Зацитовані Ю. Яновським рядки («За вітер, що дме, / Корабель, що пливе, / За дівча, що любить матроса!») донині залишаються популярним тостом в англомовних країнах. Такий епіграф в «екзотичному» романі неоромантика Ю. Яновського виглядає цілком доречно й умотивовано – із огляду на тематичну спорідненість, подібні принципи творення художнього світу, захоплення романтикою моря, подвигів і пригод моряків.

**Оскар УАЙЛЬД** (Вайлд) в інтертекстуальному просторі 1920-х років представлений низкою алюзивних антропонімів і заголовків. Для прикладу, **І. Сенченко** в оповіданні «У золотому закуті» розповідає про героя-комуніста, який «кохався в По і Уайльді» (інтертекстема застосована як характеротвірний прийом). Найчастіше українські письменники звертаються до найвідомішого твору О. Уайльда – роману «Портрет Доріана Грея». Цей хрестоматійний роман, згаданий у поезії **Є. Плужника** «Де коноплі були» в декораціях громадянської війни, з одного боку, віддзеркалює бажання ліричного героя вирватися з цього простору смерті – якщо не фізично, то хоча б уявно; із другого – рядки «О, майбутнє моє! Для тебе! – / Тисячі слів подужав!» можуть сприйматися як вказівка на його прагнення до самовдосконалення, аби в майбутньому створити зразки справжньої поезії.

Оскільки Вер (героїня роману **В. Домонтовича** «Доктор Серафікус») певний час була акторкою, в інтертекстуальне поле цього твору органічно вплітається згадка про «історію однієї дівчини, що була видатною акторкою доти, доки не покохала. Вона загубила в собі акторку, коли відчула в собі жінку. Бідне дівча! – воно не вміло підносити свої почуття на ступінь театральної гри і своє кохання перетворювати на тонке й вишукане мереживо мистецтва. Сібілла Вен була надто щира й наївна» [155, с.410]. Аллюзивний антропонім Сібіла Вейн сприяє швидшому розпізнаванню прототексту. Роман О. Уайльда привертає увагу українських письменників не лише цікавим сюжетом і непересічними героями, а насамперед блискучими афоризмами, якими так щедро пересипані монологи лорда Генрі.

Один із таких афоризмів (у трансформованому вигляді) цитує герой оповідання **О. Копиленка** «Ессе homo»: «Які далекі мені ці жінки! Скільки не стремлю розпізнати їхнє життя по обличчю, не могу. Як сфінкси



замкнені. І мені згадувався каламбурний парадокс *Оскара Уайльда*, що “*женичина – це є сфінкс без загадки*” [250, с.66]. **Х. Алчевська** в етюді «**Килина**» згадує казку Уайльда про щасливого принца: «Так самотньо стоїть вона серед життя, як пам’ятник “*Щасливого Принця*” в *Оскара Уайльда*, – пам’ятник, що вночі роздавав бідним людям то сапфіри своїх очей, то золото з перснів на руці, то рубіни зболілого серця! Так і вона!» [5, с.45]. Інтертекстема сприяє увиразненню психологічної характеристики титульної героїні.

Із творчістю **Томаса Майн РІДА** в читацькій уяві традиційно пов’язані мотиви пригодництва, екзотичні історії з життя індіанців, а також уявлення про літературу для мас; у такій іпостасі популярний англійський белетрист фігурує у творах О. Влизька («Сфінкс»), В. Вразливого («Життя білого будинку»), В. Домонтовича («Дівчинка з ведмедиком»), О. Досвітнього («Алай»), А. Любченка («Образ»), І. Сенченка («У золотому закуті»), «Подорож до Червонограда») й Г. Шкурупія («Двері в день»). Принагідно у творах українських письменників фігурують **Джонатан Свіфт** (для прикладу, П. Голота в романі «Бруд» назвав цим іменням одного з другорядних персонажів, натякаючи в такий спосіб на його стереотипне реноме як мізантропа, людини зі складним характером); **Джозеф Конрад і Роберт Льюїс Стівенсон** (як романтичні співці моря (у «Баладі про остаточно короткозоре Ельдорадо» О. Влизька), **Джером Клапка Джером** (у поезії М. Рильського «Троє в одному човні (Не рахуючи собаки)»), а також **Бернард Шоу, Вальтер Скотт і Альфред Теннісон**. Як можемо переконаватися, українські письменники 1920-х років були глибоко обізнані з англійським письменством і за потреби включали його в інтертекстуальне поле своїх творів.

## Висновки до V розділу

В інтертекстуальному просторі українського письменства 20-х років ХХ ст. найширше представлені антична, російська, французька й англійська літератури. До «іноземного пантеону» з російської літератури увійшли О. Пушкін, М. Лермонтов, С. Єсенін, О. Блок; з англійської – В. Шекспір, А. Конан Дойл, Дж.Г. Байрон, О. Уайльд, із французької В. Гюго, Гі де Мопассан, з німецької Й.-В.-Г. Гете й Г. Гейне, з італійської – Данте Аліг’єрі, Ф. Петрарка, з іспанської – М. де Сервантес. Принагідно в інтертексті трапляються згадки про письменників, які належать до інших літератур – К. Гамсуна, Г. Ібсена, А. Стріндберга, Е. Верхарна, Гафіза, Мігрі Хатун і Р. Тагора.

Антична міфологія (переважно давньогрецької) й письменство найактивніше представлені у творах М. Зерова й М. Рильського; численні інтертекстами цієї групи зафіксовані також у доробку М. Івченка, К. Гордієнка, І. Кочерги, І. Сенченка, Є. Плужника, П. Тичини, О. Влизька, В. Підмогильного, Г. Брасюка та ін. Найширше в інтертекстуальному просторі 1920-х рр. репрезентовані античні алюзії. Із 248 алюзивних одиниць 35 містять імена відомих митців (Гомера, Овідія, Горація, Вергілія, Сафо, Архілоха, Піндара, Гесіода, Софокла й Аристофана), тричі згадані назви текстів Овідія, найчастіше в інтертекстуальному просторі фігурують Прометей та Афродіта (Венера), рідше – Одисей, Аполлон, Діоніс, Зевс, Діана. Титан Прометей – один із традиційних образів в українській літературі 1920-х років. З'ясовано, що в літературі 1920-х разом з ідеологізованими варіантами інтерпретації цього традиційного образу співіснували оригінальні індивідуально-авторські моделі. Більшість досліджуваних творів датуються початком 1920-х рр.; вочевидь, інтерес до постаті Прометея був інспірований масштабними історичними подіями. Наприкінці 1920 – на початку 1930-х років під тиском колективістських тенденцій відбувається витіснення образу Прометея як символу індивідуального бунту на маргінесі образного світу.

Причини значного поширення російської літератури в інтертекстуальному просторі Радянської України 1920-х очевидні – вплив освіти й пропаганда культури метрополії, репрезентованої як більш досконала. У творах тогочасних українських митців фігурують імена 56 російських митців, серед яких – класики, автори творів, поміщених у шкільних читанках і хрестоматіях, популярні репрезентанти літературних 1920-х. Позицію лідера прогнозовано утримує О. Пушкін, до числа часто цитованих авторів належать також М. Лермонтов, С. Єсенін, О. Блок. Принагідно в інтертексті зринають імена Д. Андрєєва, К. Бальмонта, І. Буніна, М. Горького, Ф. Достоевського, В. Маяковського, М. Некрасова, С. Надсона, Л. Толстого, І. Тургенєва, Ф. Тютчева, А. Чехова та ін.

Французька література в зарубіжному пантеоні українського «пролетарського» письменства представлена доволі своєрідно. За кількістю інтертекстуальних вкраплень вона займає позицію лідера, маючи за достойного конкурента літературу Великої Британії (англійську, ірландську і шотландську разом) – 103 інтертекстами 37 письменників, однак впадає у вічі відсутність єдиного лідера, як наприклад, В. Шекспір в англійській чи Й.-В. Гете в німецькій. Серед українських письменників певною популярністю користуються Гі де Мопассан, Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Франс. Принагідно згадані Л. Буссенар, Ж. Верн, Ф. Війон, Вольтер, О. Дюма,

Ж.-М. Ередіа, Ж.-Б. Мольєр А. Рембо, Ф. Рабле, А. Реньє, Р. Роллан, Ж. Санд, Г. Флобер та ін. На верхівці французької частини іноземного пантеону української літератури височіє постать В. Гюго. Згадки про письменника фігурують у творах О. Влизька, В. Домонтовича, Я. Мамонтова, М. Рильського й М. Хвильового. Найбільш поширеною формою інтертекстуальних включень є алюзія, рідше трапляються лаконічні цитати й алюзії. Центральними претекстами В. Гюго в українській літературі є романи «Знедолені», «Собор Паризької богоматері», «Дев'яносто третій рік».

Англійську літературу в інтертекстуальному просторі українського письменства 1920-х років представляють 120 інтертекстем (5 епіграфів, 11 цитат і 104 алюзії). Центральне місце займає тут В. Шекспір (60 інтертекстем, 59 – автентичних, 1 – із хибною атрибуцією). Трагедія «Гамлет» є ключовим текстом української художньої шекспіріани 1920-х років, а образ титульного героя виявився особливо актуальним для української інтелігенції на зламі 1920–1930 років. Окрім Гамлета, до категорії традиційних образів українського письменства увійшли й інші шекспірівські персонажі, зокрема Фальстаф, Отелло, Дездемона, Джульєтта. Також в англійському сегменті фігурують Дж. Г. Байрон, А. Конан Дойл, Г. Уеллс, Ч. Діккенс, П.-Б. Шеллі та інші письменники.

## ВИСНОВКИ

Інтертекстуальні студії з'явилися в західноєвропейському інтелектуальному дискурсі наприкінці 1960-х років, утім, цей науковий напрям спирається на давню традицію, що сягає Античності. У ХХ столітті його витоки пов'язані з діалогічною концепцією літератури М. Бахтіна, теорією анаграм Ф. де Соссюра, ученням про пародію Ю. Тиньянова. Узагальнюючи концепції вітчизняних і зарубіжних науковців, можна констатувати, що півстолітня історія інтертекстуальних студій умовно поділяється на чотири етапи:

*перший* (друга половина 1960-х – перша половина 1970-х років) – запровадження термінів «інтертекстуальність», «інтертекст», поступове розширення категоріального апарату у французькому структуралізмі й постструктуралізмі (Ю. Крістева, Р. Барт, Ж. Дерріда); в інтертекстуальних студіях виокремлюються три наукові напрями: 1) деконструктивістський (Р. Барт); 2) семіотичний (М. Ріффатерр), 3) соціально-політичний (М. Фуко) [31, с.56]; домінує глобальна концепція інтертекстуальності;

*другий* (друга половина 1970-х – 1980-ті роки) – спроба конкретизації засновкових понять, розмежування інтертекстуальності й інтердискурсивності; відбувається формування моделі обмеженої інтертекстуальності; розширюється географія інтертекстуальних студій: до французьких учених (Ш. Гривеля, Ж. Жанетта, Л. Женні, А. Компаньйона та ін.) приєднуються німецькі (У. Бройх, М. Пфістер), швейцарські (Л. Делленбах), американські (Дж. Каллер, М. Ріффатерр), бразильські (Л. Перрон-Муазес), радянські (І. Ільїн, Ю. Лотман, П. Тороп), польські (М. Гловінський, Г. Маркевич); з'являються перші спроби класифікувати інтертекстуальні елементи (Ж. Жанетт, Дж. Б. Конте, М. Пфістер, П. Тороп та ін.); виходять друком тематичні числа фахових часописів («Poétique», 1976; «New York Literary Forum», 1978), колективні збірники «Діалогічність» (1982, уклад. Р. Лахманн), «Діалог текстів» (1983, за ред. В. Шмідта й В.- Д. Стемпела), «Інтертекстуальність: форми, функції на англійському матеріалі» (1985, упор. У. Бройх, М. Пфістер), у яких узагальнено матеріали з інтертекстуальної проблематики;

*третьої* (1990-ті роки) – інтертекстуальна теорія інтегрується в лінгвістику, літературознавство, культурологію, перекладознавство, теорію ЗМІ; активізується увага до конкретних інтертекстуальних форм (цитат, алюзій,

центонів) і жанрів (пародії, травестії, колажу); виходять друком колективні збірники («Інтертекстуальність», 1991 за ред. Г.Ф. Плетта; «Інтертекстуальність: теорія і практика», 1990 упор. М. Вортон, Дж. Стілл; «Вплив та інтертекстуальність в історії літератури», 1991 за ред. Дж. Клейтона й Е. Ротштейна), посібники й довідкові видання (Н. П'єге-Гро «Вступ до інтертекстуальності»); розширюється коло дослідників (І. Арнольд, С. Бальбус, Т. Білл, Е. Касперський, Н. Кузьміна, Г. Лушнікова, О. Меєрсон, Р. Нич, І. Смирнов, Ю. Солодуб, Н. Фатєєва С. Холтіус, М. Ямпольський та ін.); наприкінці 1990-х років усе ще залишаються відкритими питання про змістові аспекти інтертекстуальності, специфіку текстів, які вступають у діалог, семантику поняття «текст»;

*четвертий* (2000-ні роки – нині) – інтеграція значень; теоретичні студії здебільшого сконцентровані на локальних, а не загальних проблемах інтертексту; значно зростає кількість історико-літературних досліджень; у поле інтертекстуальних студій потрапляє не лише література, а й живопис, музика, кінематограф; відбувається узагальнення здобутків цього наукового напрямку; виходять друком дослідження Г. Аллена, Ч. Базермана, М. Гаспарова, Г. Денисової, А. Майкевич, Д. МакДоналда, В. Москвіна, Н. Олизько, Р. Петкової, М. Писарського, Г. Скубачевської-Пневської та ін. Дослідження міжтекстових зв'язків зберігає актуальність і продуктивність у сучасній науці про літературу.

Українські інтертекстуальні студії започатковані в середині 1990-х років. За два десятиліття вітчизняні науковці пройшли шлях від популяризації, осмислення й творчого засвоєння здобутків зарубіжних дослідників до формування власних теоретичних концепцій. На цьому шляху виокремлюються три етапи: I – 1995 – 2002 рр.; II – 2003 – 2008 рр.; III – 2009 р. – нині. Цей поділ пов'язаний із тими специфічними завданнями, які мали реалізувати дослідники в той чи той історичний момент. На *першому* етапі потрібно було засвоїти напрацювання зарубіжних теоретиків інтертекстуальності, популяризувати їх серед учених, учителів, студентів; це зумовило потребу в публікації низки «пропедевтичних» матеріалів; упродовж 1997-2002 рр. захищені 5 кандидатських дисертацій і 1 докторська (В. Мацапури), пов'язані з інтертекстуальною проблематикою; опубліковані навчальний посібник (Н. Корабльової) і 32 статті. Здобутки *другого* етапу в розвитку інтертекстуальних студій кількісно і якісно потужніші: 6 монографій (В. Борбунюк, С. Журби, О. Кобзар, Є. Нахліка, П. Рихла, В. Просалової), 2 посібники (Л. Біловус), 18 захищених дисертацій і 155 статей; значно розширюється коло науковців, які системно чи принагідно цікавляться інтертекстуальністю (60 персоналій), зростає кількість досліджень, написаних на матеріалі української літератури.

Розгортання інтертекстуальних студій в Україні після 2009 р. (*третій етап*) пов'язане з розширенням дослідницького поля, спробами створення ефективної методології інтертекстуального аналізу (М. Шаповал, Г. Віват та ін.).

Інтертекстуальність органічно інтегрувалася в дослідницьку парадигму сучасного вітчизняного літературознавства. Донині в Україні захищено 49 дисертацій, у яких інтертекстуальний підхід є магістральним або факультативним (із них – 9 докторських, 40 кандидатських; теоретичні аспекти репрезентовані в 10 дослідженнях, 39 висвітлюють історико-літературні аспекти міжтекстових зв'язків). Найактивніше в цій царині працювали В. Просалова, П. Рихло, М. Шаповал, О. Гальчук, Г. Віват, В. Борбунюк, Г. Райбедюк. У покажчику фахових публікацій із проблем інтертекстуальності фігурують прізвища більше 200 науковців. Утім, за слушним висновком В. Просалової, «розширення дослідницького поля не означає вичерпаності інтертекстуального аналізу. Він, навпаки, розвивається і вдосконалюється, призводячи до редукції тих концептів, що не витримали верифікації, і породжуючи нові, зумовлені, з одного боку, багатоманітністю емпіричного матеріалу, з іншого – швидкими темпами розвитку лінгвістики тексту, текстології, семіотики, порівняльного літературознавства» [422, с.87].

Через те, що в сучасній інтертекстології відсутня єдина система термінів (зміст окремих понять варіюється залежно від теоретико-літературних і філософських засновків учених), у процесі дослідження виникла потреба сформулювати робочу модель інтертекстуальності, у якій застосовано такі дефініції:

*інтертекстуальність* – властивість художніх творів поглинати фрагменти інших літературних творів (у формі цитат, алюзій, запозичення прийому, образу, мотиву) або будувати на їх основі нові тексти (транспозиція, пародія, травестія, стилізація, пастиш);

*інтертекстуальні студії / інтертекстологія* – теорія міжтекстових взаємодій, один із напрямів літературної компаративістики;

*інтертекстуальний метод* – спосіб аналізу літературно-художнього твору, що передбачає дослідження міжтекстових зв'язків на різних рівнях художньої структури;

*інтертекст* – інформаційна (текстова) реальність, що виникає внаслідок творчого «діалогу» письменників, взаємодії творів, що репрезентують різні національні традиції й культурно-історичні епохи; рівні інтертексту: інтертекстема, інтертекстуальне поле, інтертекстуальний простір;

*інтертекстема* – фрагмент художньої структури, який пов'язує аналізований твір з іншим твором (творами), вимагає розпізнавання й інтерпретації;

*інтертекстуальне поле* – сукупність усіх прототекстів художньо-літературного твору, які актуалізуються в процесі його інтерпретації; складники І. П.: 1) інтертекстеми; 2) твори, із яких вони вилучаються («донори»); 3) твір, у який вони інтегруються («реципієнт»);

*інтертекстуальний простір* – текстова реальність, що об'єднує інтертекстуальні поля в межах творчості конкретного письменника чи культурно-історичної епохи; у цьому просторі знаходиться низка творів, які в певний момент за певних обставин можуть стати «донорами» прецедентних висловлювань, художніх прийомів, традиційних образів, мотивів, ситуацій, фабул.

Однією з ключових проблем сучасної «інтертекстології» є моделювання чіткої таксономії інтертекстуальних елементів. До її розв'язання долучилися Г. Віват, Ж. Жанетт, Л. Женні, Дж.Б. Конте, Н. Корабльова, Н. П'єре-Гро, А. Попович, П. Тороп, Н.Фатєєва, М. Шаповал та ін. Утім, не зважаючи на зусилля науковців, єдиної загальноприйнятої класифікації не існує й донині (як і єдиної теорії інтертексту). Тому для дослідження особливостей інтертекстуального простору українського письменства 1920-х років змодельовано робочу таксономію інтертекстуальних елементів, яка включає: 1) власне інтертекстуальність (цитата, алюзія, ремінісценція, центавон, плагіат, запозичення прийому, мотиву, образу тощо); 2) паратекстуальність (заголовки, епіграф, присвята); 3) гіперінтертекстуальність (транспозиція, пародія, травестія, стилізація, пастиш).

Ключовим завданням цієї студії був аналіз інтертекстуального дискурсу українського письменства 1920-х років. У процесі дослідження виявлені такі його закономірності.

На формування інтертекстуального простору 1920-х впливали як традиційні фактори (літературний канон, тогочасна літературна «мода», індивідуальні уподобання конкретних письменників), так і специфічно-історичні, зумовлені, з одного боку, українізацією, дискусіями про шляхи розвитку української літератури, зокрема й дискусією 1925–1928 рр., із другого – впливом радянського ідеологічного дискурсу. Упродовж 1920-х влада поступово апробувала різні механізми впливу на літературний процес. Це стосувалося тематики й системи персонажів, жанрів і мистецьких прийомів; на рівні міжтекстових взаємодій це реалізувалося в моделюванні оновленого вітчизняного й зарубіжного літературних канонів. Відбувається радикальний перегляд письменницьких репутацій; ідеологи нової влади наполегливо шукають серед класиків і сучасників ідейних союзників, попутників і ворогів. До першої категорії потрапили Е. Сінклер, А. Барбюс, Р. Роллан, Й. Бехер, інші письменники, прихильні до соціалістичних ідей.

Попутниками визнані класики, у творчості яких висловлювалася підтримка революційних подій минулого, зацікавлення утопічними соціалістичними вченнями, лунав осуд соціального поневолення простого народу (В. Гюго, Дж. Г. Байрон, Ч. Діккенс та ін.); зазначалося, що їхній літературний спадок може бути корисним для будівництва радянської культури. Ворогами оголошували «реакційних» письменників – речників буржуазії й фашистів (наприклад, Є. Маланюка й інших авторів, які не визнавали радянську владу, закликали до її повалення).

Указані фактори стимулювали активізацію трьох визначальних векторів міжтекстових взаємодій – українського, західного (точніше – західноєвропейського) й російського. З огляду на активність апеляцій і сугестивні потенції, в інтертекстуальному просторі українського письменства доби «розстріляного відродження» виокремлені: 1) «ядерні» тексти: Біблія, «Кобзар» Т. Шевченка, антична міфологія, давньогрецька (поеми Гомера) й давньоримська (Овідій, Горацій) літератури; твори Й.-В. Гете («Фауст»), Данте Аліг'єрі («Божественна комедія»), О. Пушкіна («Євгеній Онегін», окремі поезії), М. де Сервантеса («Дон Кіхот»), Г. Сковороди (біографічний «інтертекст»), П. Тичини (поезії зі збірок «Соняшні кларнети», «Плуг», циклу «В космічному оркестрі»), І. Франка (поезії), В. Шекспіра («Гамлет»); 2) «прецедентні» тексти (окремі твори Дж.Г. Байрона, О. Блока, Ш. Бодлера, Дж. Бокаччо, П. Верлена, К. Гамсуна, Г. Гейне, Е.-Т.-А. Гофмана, В. Гюго, Д. Дефо, Ч. Діккенса, Ф. Достоєвського, С. Єсеніна, А. Конана Дойла, М. Коцюбинського, Ф. Купера, М. Лермонтова, А. Міцкевича, Г. де Мопассана, Ф. Петрарки, Л. Толстого, О. Уайльда, Г. Дж. Уеллса, А. Франса та ін.); 3) «маргінальні» («слабкі») тексти: а) які не залежать від впливу часу (твори Г. Аполінера, П. Валері, Ж.-К. Гюїсманса, А. Доде, Е. Золя, С. Малларме, К. Мендеса, Ф. Містрала, Ж.Е. Ренана, Ж.-Ж. Руссо, Ж. Рюделя, Стендаля; Дж. К. Джерома, Р. Кіплінга, В. Теккерея, А.Теннісона; Кальдерона, Г. д'Аннунціо, Л. Аріосто, К. Гоцци; М. Твена, Г. Бічер Стоу, Г.Лонгфелло); б) пов'язані з ідеологічними впливами (твори А. Барбюса, Й. Бехера, Д. Бедного, О. Белінського, Ф. Гладкова, М. Горького, О. Жарова, І. Микитенка, О. Радіщева, О. Серафимовича та ін.).

Аналіз інтертекстуального простору, з огляду на типи й форми інтертекстуальних включень, засвідчив, що найпопулярнішою і найпродуктивнішою формою міжтекстової взаємодії є алюзії (зафіксовано 1549 одиниць, із яких – 427 біблійних, 313 – з української літератури, 248 – з античного, 150 – із російського, 104 – з англійського, 92 – із французького, 63 – із німецького, 43 – з італійського, 37 – з іспанського письменства). Ці цифри унаочнюють систему художньо-естетичних пріоритетів вітчизняних мит-



ців. Завдяки алюзіям їм вдається влучно й лаконічно схарактеризувати прецедентну ситуацію, певний тип особистості, що мають відповідники в скарбниці традиційних образів і мотивів. На другій позиції – цитати (398 одиниць, зокрема: 136 – з українського письменства, 80 – із Біблії, із 48 – російського, 10 – з англійського, по 9 – з античного й французького, 8 – із німецького письменства, решта – з інших релігійних текстів, філософських, публіцистичних творів, книжок К. Маркса, В. Леніна тощо). Найчастіше цитати застосовуються в епічних (262) і драматичних (113) творах, рідко – у ліриці (12) й ліро-епіці (11); це зумовлене тяжінням цих форм до сконенсованості й ощадливості художнього вислову. Більша частина інтертекстом цього типу (242) не має атрибутів й відповідного «маркування»; вочевидь, письменники сподіваються на належну компетентність читачів. Здебільшого цитати застосовуються для підвищення авторитетності власних рефлексій і оцінок, стимулювання «діалогу» з класичним і модерним письменством.

Коло ремінісценцій в українській літературі доби «розстріляного відродження» доволі широке й розмаїте, тому було вирішено обмежитися лише історичними інтертекстами, адже вони більшою мірою (аніж культурні й біографічні) віддзеркалюють ідеологічний «мікроклімат» доби, процес формування радянської міфології. Для зручності аналізу їх поділено на дві групи: 1) пов'язані з українською історією, 2) відсилки до історії зарубіжних країн. З'ясовано, що з діячів української історії на сторінках художніх творів найчастіше фігурують Б. Хмельницький (як очільник національно-визвольної боротьби, талановитий державець і полководець) і М. Залізняк (як утілення стихійного народного протесту проти соціального й національного гноблення). У другій групі найбільше ремінісценцій, пов'язаних із подіями Великої французької революції й Паризької комуні, що сприймалися в Радянському Союзі як передвістя «Великого Жовтня». Доба радикального переформатування суспільних відносин диктує «попит» на харизматичних лідерів, спонукає проводити паралелі між подіями минулого й сьогоденням. Активно в українському письменстві експлуатуються запозичення прийому, образу, мотиву (як спосіб навчання в класиків); рідше – центон і плагіат (ця інтертекстуальна форма поширена в середовищі графоманів, появу яких стимулювали масовізм і призов ударників у літературу на межі 1920–1930-х років).

Другий тип міжтекстових зв'язків – паратекстуальність. У цьому сегменті найпоширенішою формою є інтертекстуальні заголовки – 265 одиниць (42 – у прозі й драматургії, 223 – у поезії). Традиційно розрізняють заголовки-цитати й заголовки-алюзії; але в цій студії застосована інша

типологія. З огляду на те, який елемент прототексту актуалізується в назві тексту-реципієнта, усі інтертекстуальні заголовки поділені на п'ять груп: 1) ті, які співвідносяться з назвою прототексту; 2) ті, у яких згадано важливий компонент тексту-донора, наприклад, ім'я персонажа, змістовий концепт, деталь, фабульна ситуація, цитата з прототексту; 3) ті, що наслідують певну модель творення заголовкових комплексів, апелюють до «пам'яті літератури»; 4) ті, що переадресовують реципієнта до певної жанрової моделі; 5) ті, які містять ім'я іншого письменника. Такі заголовки не лише унаочнюють факт міжтекстових взаємин, а й уточнюють коло прототекстів.

Продуктивною формою паратекстуальності є епіграфи (зафіксовано 240 інтертекстем цього типу). Із них: у доробку В. Еллана – 55, М. Зерова – 30, Остапа Вишні – 25 (неокласик застосовує надтекстові цитати для демонстрації нерозривного зв'язку з культурною традицією минулого, його колеги в такий спосіб інформують про подію, що стимулювала їх до творчості). Джерела епіграфів найрізноманітніші: фольклор, українське й світове письменство, афоризми, анекдоти, уривки газетних статей, фрагменти випадково підслуханих розмов... Найширше представлені надтекстові цитати літературного походження, зокрема до українського письменства переадресовують 65 інтертекстем, до російського – 30 (це підтверджує тезу про активну «українізацію» літературного процесу). До окремої групи віднесені епіграфи з творів В. Леніна, Й. Сталіна, Л. Троцького, А. Луначарського, промови С. Орджонікідзе, революційних пісень, що формують ідеологічний сегмент інтертекстуального простору.

З огляду на специфіку дослідження, із великого масиву присвят (272 інтертекстеми) були відібрані інтертекстуальні дедикації, для зручності аналізу поділені на три групи: 1) ті, у яких «адресатом» є інший художній твір («Я (Романтика)» М. Хвильового); 2) присвяти літературним (фольклорним, міфічним) персонажам («Моїй Ленорі» М. Рильського); 3) присвяти іншому письменнику (цикл творів М. Зерова, адресованих О. Бургардту). Окрім традиційних функцій (фіксації пам'ятної події, висловлення вдячності, діалогізувальної, інтимізувальної, полемічної, ігрової, «ідеологічної»), вони виконують роль маркера міжтекстових зв'язків (уточнюють коло прототекстів, стають важливим інтерпретаційним кодом, що дозволяє реципієнтові адекватно сприймати твір, виявляти в ньому приховані смисли).

В українському письменстві 1920-х років зафіксована низка гіперінтертекстуальних явищ. Об'єктами серйозної трансформації здебільшого були класичні тексти (Біблія, творчість Т. Шевченка, М. Гоголя, І. Франка, М. Коцюбинського тощо); сатиричної й ігрової – актуальна літературна

продукція. Найпопулярнішою формою гіперінтертекстуальності виявилися пародії, що особливо активізувалися під впливом літературної дискусії 1925–1928 рр., суперництва численних літературних організацій. У цій царині активно працювали Остап Вишня, Ю. Вухналь, Л. Первомайський, В. Еллан, Едвард Стріха та ін. Найчисельніша група поетичних пародій; рідше пародіюються епічні твори (пародії Остапа Вишні на М. Хвильового, Г. Косинку, Г. Коцюбу; Арс. Лібристо – на М. Івченка, А. Головка, Ю. Шпола; В. Чечвянського – на Остапа Вишню, Ю. Вухналя); пародії на ліро-епіку презентує Л. Первомайський («Золотий кавун» на В. Сосюру, «Парнас» на неокласиків, «Повема про Марусю Богуславку, нову генерацію та англійську булавку» на М. Семенка); найменша група драматичних переробок («Запорожець за Дунаєм», «Коли народ визволивсь» за Я. Мамонтовим, «Сни землі» за М. Івченком).

Покликаючись на таксономію Г. Нудьги, в українському письменстві виокремлені такі групи пародій: 1) на конкретний літературний твір («Золоті цуценята», «Золотий бур'ян» Арс. Лібристо, «Музика», «Відпочинок», «Труд», «Діти» В. Ярошенка); 2) на літературознавчу статтю чи замітку («Критичні замітки», «Шість і шість», «Шевченко і канарейка», «Померла», «Воскресла!» Остапа Вишні); 3) на цикл, збірку творів певного письменника («Пастелі» В. Ярошенка, «Цвітна капуста» Г. Коляди); 4) на творчість окремого письменника («Синя трясовина», «Земляний син» Остапа Вишні, «Павло Тичина» Л. Первомайського, «Я Володимир Сосюра» В. Ярошенка); 5) літературний жанр («Подорож ученого доктора Леонардо...» М. Йогансена); 6) літературний стиль («Імажинізм» М. Доленга); 7) літературні школи, угруповання («На колиску панфутуризму» В. Еллана, «Парнас» Л. Первомайського); 8) тогочасний літпроцес: («Сучасна література» М. Сайка). На другій позиції перебуває транспозиція – переспіви, твори за мотивами, адаптації, інсценізації тощо; відповідні приклади зафіксовані у творах Я. Мамонтова, В. Поліщука, М. Рильського, П. Тичини та ін., на третій – стилізація (її об'єктом здебільшого ставали зразки фольклору, твори П. Тичини й М. Хвильового). Рідше в українському письменстві застосовуються трагестія й пастиш. Письменники частіше тяжіють до серйозних та сатиричних форм гіперінтертекстуальності, аніж до ігрових.

Одним із ключових («ядерних») текстів українського письменства цієї доби є Біблія. Значна популярність цієї книги зумовлена її універсальністю: у процесі метафізичного осмислення «історії людства в міжчассі» автори старозавітних і новозавітних книг запропонували низку образів, мотивів, художніх прийомів, що сприймаються як універсальний код для відображення екзистенційних ситуацій, у які періодично потрапляє людство.

Упродовж 1920-х років пролетарська ідеологія ще не стала єдиним регулятором інтертекстуального дискурсу. До партійних настанов поки беззастережно прислухалися лише пролеткультівці. Ця функція ствердиться за нею в 1930-ті роки, коли значну частину талановитих авторів репресували, а лояльні до влади письменники заради уникнення обвинувачень свідомо оминали біблійні образи й мотиви (виняток – крилаті вислови біблійного походження, які так «стерлися» в процесі функціонування, що їх зв'язок із прототекстом став неочевидним). До основних форм художньої рецепції Біблії належать цитати, алюзії й транспозиції (переспіви, твори за мотивами прототексту).

Інтерес до «вічних книг», потреба опертя на вічні цінності особливо активізується в часи воєн, революцій, інших суспільних потрясінь. Це стосується й творів М. Зерова, М. Рильського, В. Підмогильного, у яких зафіксовані епіграфи зі Старого (Книги Екклезіастової, Книги Йова) й Нового Завіту (Чотириєвангелія). Їхні мотто – це парцельовані цитати без атрибуції; розпізнавання прототексту не ускладнене, адже Біблія – один із текстів, добре відомих реципієнтам. Відсутність таких епіграфів в українській літературі після 1922 р. пов'язана з антирелігійною пропагандою й активізацією вульгарно-соціологічної критики.

В українській літературі 1920-х років зафіксовано 80 біблійних цитат у творах 20 авторів, серед яких – «революційні ортодокси» й «попутники», експериментатори й традиційники (А. Головка, П. Голота, І. Дніпровський, О. Досвітній, М. Івченко та ін.). Найширше такі цитати презентовані в усмішках Остапа Вишні, драмах М. Куліша й І. Кочерги. Найщільнішим є біблійний інтертекст в оповіданні Ю. Шпола «Веселий швець Сябро». Джерелами інтертекстуальних вкраплень є різні біблійні книги: зі Старого Завіту запозичено 28 цитат (переважно з «П'ятикнижжя Мойсеевого» й «Псалтиря»), із Нового Завіту – 52 (46 – із Чотириєвангелія, 1 – із «Дій святих апостолів», 5 – із «Послань апостола Павла» й «Соборних послань»). Домінування Нового Завіту пов'язане з його визначальною роллю в культурі християнських країн, зокрема й України. Біблійні вкраплення допомагають ретранслювати певні моральні приписи, увиразнювати лаконічну експлікацію прецедентних ситуацій. В епічних творах біблійні цитати виконують дидактичну, викривально-сатиричну, характеротворчу функції; у драмах – здебільшого характеротворчу. До кінця 1920-х років нормальна циркуляція біблійних цитат порушується, це пов'язане з агресивним розгортанням антирелігійної пропаганди. Біблія дедалі частіше застосовується не як авторитетне джерело, а як предмет суперечки, іронічного обігрування, пародіювання.

Найширше в українському письменстві доби «розстріляного відродження» представлені біблійні алюзії: у творах 55 письменників виявлено 427 таких інтертекстем. Найактивніше їх застосовували М. Хвильовий (54) і М. Куліш (52), рідше – Ю. Шпол, І. Дніпровський, В. Підмогильний, М. Рильський, П. Тичина, І. Кочерга, І. Сенченко й В. Поліщук. Алюзивні антропоніми й топоніми фігурують у творах усіх учасників літературного процесу. Міцно закарбовані в культурній пам'яті поколінь, біблійні образи й мотиви, як палімпсест, проступають на сторінках художніх творів навіть тих письменників, котрі позиціонують себе апологетами марксизму-ленінізму (А. Головка, І. Ле, І. Микитенко та ін.). Найвища щільність біблійних алюзій зафіксована у творах, написаних (виданих друком) у 1927 й 1929 рр. (давалося взнаки загострення суспільної ситуації, поступове розгортання інспірованих владою політичних процесів). Із 188 старозавітних алюзій 127 переадресовує до «П'ятикнижжя Мойсеєвого», 28 – до історичних книг, 9 – до навчально-поетичних, 4 – до пророцьких. Найпопулярнішим образом Старого завіту в українському письменстві виявився Каїн. Біблійна історія першого братовбивці упродовж століть була продуктивною семантичною матрицею. В українському письменстві зафіксовані такі варіанти тлумачення цього традиційного образу: Каїн-братовбивця, великий злочинець, вигнанець / утікач. Продуктивними в українській літературі є концепт «Печать Каїна» й фольклорна версія Каїнової міфологеми, пов'язана з лунарним міфом. Семантика цієї старозавітної алюзії може посилюватися згадками про інших біблійних персонажів (Іуду, Ірода та ін.). Широко експлуатуються у творах письменників доби «червоного ренесансу» образи Адама і Єви, Авраама, Ісаака, Якова, Йосипа, Мойсея, Ісуса Навина, Самсона, Далілі, Рут, Давида, Голіафа, Естер, Мордохая, Соломона та ін., мотиви творення світу, гріхопадіння й вигнання з раю, потопу тощо. Їх семантика здебільшого подібна до біблійної.

Віддавна у свідомості українців сформувалося пошанівне ставлення до Біблії, особливо – до Нового Завіту. Однак в українському письменстві 1920-х років ця традиція порушена. Частина літераторів (здебільшого пролеткультівсько-вуспівського кола) свідомо розхитує канон, удаючись до десаκραлізації євангельських образів і мотивів. У художній христології доби «розстріляного відродження» виявлена розмаїта палітра художніх моделей, що варіюються залежно від релігійних уподобань і безпосередніх творчих інтенцій авторів. Для представників старшого покоління, світогляд і творча манера яких сформувалися до революції, Христос є Найвищим суддею, Спасителем, Сином Божим, безперечним моральним авторитетом. Натомість молодші літератори, які зазнали потужного впливу більшовицької

ідеології, замішаної на антирелігійній, антиклерикальній «заквасці», не лише свідомо десакралізують цей образ, а й вдаються до його навмисного зниження, що подекуди межує з блюзнірством.

Визначальні мотиви: 1) перетворення Сина Божого на культурний символ (здебільшого – символ страждання), учителя моральності й життєвої мудрості, дивакуватого проповідника любові й усепощення, пророка, який клопотався вдосконаленням світоустрою («Американці» О. Досвітнього); 2) пошук Христа як духовного опертя в умовах війни й розрухи (у творах П. Тичини, М. Куліша); 3) акцентування уваги на людській іпостасі Христа («Майборода» М. Йогансена, «Веселий швець Сябро» Ю. Шпола); 4) застосування алюзивного антропоніма в підкреслено зниженому, недоречному контексті («Крим» Остапа Вишні, «Догмат фашизму» О. Влизька); 5) у свідомості спокушених революційними ідеями й антирелігійною пропагандою персонажів Ісус Христос перетворюється на мрію («Зона» М. Куліша), фантом, вигадку, символ несправджених надій, обману («Вічний бунт» М. Куліша), помирає вдруге – без надії на воскресіння («В епідемічному бараці» В. Підмогильного, «Канів» Є. Плужника); 6) мотив символічного убивства Христа-Спасителя («Сентиментальні історія» М. Хвильового) й заміни Його новим революційним месією («Поема повстання» М. Семенка). Паралельно з алюзивним антропонімом Ісус Христос у літературі 1920-х років фігурують фрагменти проповідей, повчань, згадки про центральні події Його земного життя (Різдво, Преображення, Розп'яття, Воскресіння).

До ключових образів Нового Завіту, окрім Ісуса Христа, належать також Діва Марія й Іуда. В українській «художній маріології» найпомітніше місце займають твори М. Хвильового, І. Дніпровського, П. Тичини. Здебільшого цей алюзивний антропонім має традиційні конотації – є символом добра, милосердя, любові, страждання; у М. Хвильового це ймення мають жінки, які підносяться над буденністю, живуть вищими цінностями, жінки-мрії або жінки-матері; факультативні інтерпретаційні моделі: «богородиця»-покритка («Юрко» М. Хвильового) або повія («Поема моєї сестри»). Згадка про Іуду мислиться зазвичай як натяк на архетипний тематичний комплекс, пов'язаний із поняттями зради, продажності. Принагідно у творах українських письменників згадані найближчі сподвижники Ісуса Христа – апостоли Петро, Матвій, Хома, інші біблійні персонажі (Павло, Іоаким та Анна, Іван Хреститель, Каяфа, Понтій Пилат, Марія Магдаліна, Лазар та ін.). Завершальним акордом Нового Завіту є пророцька книга «Одкровення Івана Богослова». Із неї в українську літературу 1920-х прийшли мотиви кінця світу, страшного суду, нового Єрусалиму. Ці уявлення

наближені до релігійної моделі апокаліпсису (пророцтва про останні часи, коли людство має схаменутися, поки катаклізми ще не знищили цей світ).

Характерними мотивами атеїстичної моделі художньої рецепції Біблії є: 1) десакралізація Книги; 2) навмисна ідеологізація через ототожнення її з творами класиків марксизму-ленінізму, зокрема «Капіталом» (прийом ідеологічного «заміщення»); 3) спроби поєднати дві «віри» – ортодоксальне християнство й більшовицький фанатизм, що спричинилися до нав'язливого ідеологічного «перепрочитання» біблійної образності й сюжетно-мотивного комплексу Книги книг; 4) моделювання нової квазірелігійної доктрини, послуговуючись традиційними біблійними символами й архетипами. Ці тенденції виявляються і в масиві алюзій, а найпоказовіше – у зорієнтованих на Біблію «гіпертекстах», що є прикладами опрацювання традиційного матеріалу в умовах панування пролетарської ідеології, розгортання антирелігійної пропаганди. Десакралізація біблійних образів і мотивів виявляється через «еротизацію» («Любов Амана», «Онан» В. Поліщука, «На біблійні теми» Д. Загула), пародіювання й травестування прототексту («Створіння світу» П. Тичини, «Походження світу», «Страшний суд» Остапа Вишні). Найвищим ступенем його ідеологізації є творення на основі Біблії модерних релігійно-революційних концепцій, у яких вихідний матеріал зазнає глобальних семантичних трансформацій. «Євангелія Часу» С. Пилипенка (вільний переспів книжки П. Бертоло) – дуже показовий приклад, як можна перетворити Новий Завіт на агітку, що декларує ключові тези пролетарської ідеології.

Другим важливим елементом інтертекстуального простору 1920-х є українська література (зафіксовано 514 інтертекстем, що переадресовують до творів 62 письменників). Долаючи стереотипи культурної відсталості й меншовартості, вони під впливом українізації дедалі активніше закорінюються в рідний ґрунт. Зміни соціокультурної ситуації зумовили переструктурування інтертекстуального простору, спричинили до формування нового погляду на іноземний і вітчизняний літературні пантеони, оновлення кола прецедентних текстів. Із різною інтенсивністю тут представлені всі літературні епохи й стилі. Незначна репрезентація давнього письменства (1 присвята, 5 епіграфів, 7 цитат, 40 алюзій) зумовлена великою часовою дистанцією, віддаленістю артикульованих проблем, невисокою компетентністю частини літераторів. Найактивніше в цій царині заявили про себе М. Зеров і М. Хвильовий; до асоціативних перегуків із давнім письменством принагідно вдавалися М. Драй-Хмара, М. Рильський, П. Филипович та ін. Найпомітнішими прототекстами цієї групи є «Слово о полку Ігоревім» і творчість Г. Сковороди, принагідно згадані

літописи (києворуські й козацькі), «Повчання Володимира Мономаха дітям», послання І. Вишенського, драма «Милість Божа» невідомого автора. Інтертекст давньої літератури зафіксовано: 1) у творах на історичну тематику («Людолови» З. Тулуб, «Милість Божа» Л. Старицької-Черняхівської) – для створення колоритної картини історичної епохи; 2) у біографічних творах для персонажам надання відтінку автентичності («Напоєні дні» М. Івченка); 3) у творах, де провідним мотивом є перегук епох («Сон Святослава», «Обри» М. Зерова, «На Ігоревім полі» Т. Осьмачки); 4) у творах про сьогодення – як прецедентний вислів чи образ, що характеризує певний тип особистості чи екзистенційну ситуацію («Ріг Вернигори» М. Зерова, «Смаглява кров» І. Дніпровського, «Козуб ягід» В. Поліщука, «Образи» М. Філянського). Характерна тенденція доби – радянізація діячів минулого, найвиразніше вона виявилася в поемі-симфонії П. Тичини «Скворода».

Із української літератури ХІХ ст. за кількістю покликань помітніші позиції займають І. Котляревський, Л. Глібов, Г. Квітка-Основ'яненко, І. Нечуй-Левицький; принагідно згадані Б. Грінченко, Марко Вовчок, К. Биліловський, М. Загірня, І. Карпенко-Карий, М. Костомаров, М. Кропивницький, П. Куліш, М. Петренко, А. Свидницький, М. Старицький, Я. Щоголів. Центральна роль відводиться М. Гоголю, Т. Шевченкові й І. Франкові.

Творчість М. Гоголя мала помітний вплив на формування й побутування українського письменства ХІХ-ХХ ст. Зацікавлення доробком митця було таким масштабним, що дослідники кваліфікують його як гоголівський «бум» (В. Шевчук). Гоголівські інтертекстами зафіксовані у творах 21 письменника; із відчутною перевагою домінують прозаїки<sup>11</sup> (М. Хвильовий, К. Гордієнко, В. Домонтович, М. Івченко, О. Досвітній, І. Дніпровський, Остап Вишня та ін., усього – 18 персоналій), поодинокі гоголівські інтертекстуальні вкраплення зафіксовані в драмах М. Куліша й І. Кочерги, у поезії М. Семенка. Найактивніше в інтертекстуальному просторі представлені збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки» (22 інтертекстами; найбільшою популярністю користувалися «Сорочинський ярмарок» – 9, «Ніч перед Різдом» – 8, принагідно згадані «Майська ніч, або Утоплена» і «Страшна помста») й «Миргород» (19 інтертекстом; «Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем» – 9, «Тарас Бульба» – 5, принагідно згадані «Старосвітські поміщики» і «Вій»). «Петербурзькі повісті» фігурують зрідка («Портрет» – 2, «Шинель» – 1). До категорії найцитованіших належать комедія «Ревізор» (10) і поема «Мертві душі» (8).

11 Або ж інтертекстами фігурують в епічних творах митців, які заявили про себе одночасно в кількох сегментах літературного дискурсу.



Найширше представлені гоголівські алюзії, зокрема: порівняння зовнішності персонажа з гоголівською, згадка про М. Гоголя як геніального літописця провінційного життя, специфічні топоси (повітове місто, Сорочинський ярмарок / ярмарок / Сорочинці, Миргород), принципи моделювання художнього світу («гоголівська фантастика»); алюзивні заголовки, імена персонажів як певних суспільно-психологічних типів (Хлестаков, Бобчинський і Добчинський, Чичиков, Плюшкін, Пульхерія Іванівна й Афанасій Іванович, Іван Іванович та Іван Никифорович, Тарас Бульба, Солопій Черевик, Акакій Акакієвич). До слова, М. Гоголь – чи не єдиний вітчизняний письменник, чиї персонажі так масово й активно інтегрувалися в інтертекст. Нечисленні гоголівські цитати фігурують у творах Остапа Вишні, І. Сенченка, В. Хмурого; епіграфи – у творах М. Хвильового. У творах К. Гордієнка «гоголівський слід» виявлено найчастіше через паратекст та алюзії, рідше застосовуються елементи кодової інтертекстуальності (топоси), семантичні форми (інтертекстуальні мотиви й традиційні образи), а також запозичення прийому. Здебільшого М. Гоголь вабить літераторів доби «червоного ренесансу» як сатирик і творець колоритного, химерного українського світу, який відходить у минуле під тиском колективізації й індустріалізації.

Безсумнівним лідером за частотністю згадок в інтертекстуальному просторі 1920-х років є Т. Шевченко (6 епіграфів, 52 цитати, 120 алюзій). Цитати з його поезій, субномінативні алюзії, згадки про окремі факти з життєпису фігурують у творах майже всіх чільних тогочасних письменників. З однаковою небайдужістю ставляться до нього неокласики (М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович) і футуристи (М. Семенко, Л. Чернов, Гео Шкурупій, Є. Яворовський, О. Влизько, Гео Коляда та ін.). У рецепції Т. Шевченка і його творчості виразно окреслилися три напрями. Представники *першого* (традиційна інтерпретаційна модель) виявляють пошану до Кобзаря, цитують його твори для підтвердження власних міркувань; інколи ця пошана надто пієтетна. Т. Шевченко фігурує у їхніх творах як символ українства, а «Кобзар» – як «священна» книга, своєрідна «Біблія» українства, дієвий засіб національного виховання, пробудження самосвідомості українців («Шевченко» Є. Плужника, «Тарас Шевченко» П. Филиповича тощо).

*Друга* рецептивна модель передбачає дискредитацію, десакралізацію традиційних уявлень про Кобзаря (зумовлену «страхом впливу», про який писав Г. Блум) і спроби модернізувати його. Адепти цього підходу, прагнучи зруйнувати культ Шевченка, звинувачують його в появі в українській поезії шаблону, а з ним і наслідувачів-графоманів. Найпоказовіше

ці тенденції репрезентовані у творчості футуристів, зокрема М. Семенка. Спроби модернізації найвиразніше виявилися в циклі поетичних памфлетів «Реабілітація Т.Г. Шевченка» («Моя ораторія» Гео Шкурупія, «Без ікон і без трупів» Едварда Стріхи, «До мертвих і живих на Україні і в еміграції суших» Є. Яворовського, «Заклик до громадської дисципліни» О. Влизька; «Наш!» В. Вера, «Ей ви, не хапайте за манжети тов. Шевченка!» Гео Коляди, «Хоробрий товариш» О. Коржа). Спростовуючи інсинуації й несправедливі закиди на адресу національного генія, футуристи намагаються розвінчати хибні моделі інтерпретації, сформовані в масовій свідомості напр. XIX – на початку XX ст., і створити образ «справжнього Шевченка», який (фактично) знову виявився далеким від реальності. У цих памфлетах почасті виявилися прикмети й *третьої* моделі – радянської.

Речники пролетарської ідеології, підносячи образ Т. Шевченка-революціонера, борця із соціальною несправедливістю, редукують його творчість до набору корисних «ідеологічно витриманих» цитат, життєпис підлаковується, із нього вилучаються всі факти, що можуть його скомпрометувати. Для народників Т. Шевченко був батьком, для радянських літераторів – революціонером, для авангардистів – прихильником нових форм у мистецтві; кожна група пристосовувала його образ до власних запитів. Єднає їх те, що для більшості він був генієм, еталоном митця, на який мають орієнтуватися наступні покоління. «Новий Шевченко» мислиться як модерний поет такого ж універсального творчого діапазону й геніальності, як Кобзар, лише перенесений у нові суспільні реалії.

В українському письменстві 1920-х років виявлено 26 інтертекстем, що переадресовують читачів до постаті й доробку І. Франка. Найбільшими його симпатиками були М. Рильський і В. Підмогильний. Принагідно до творів класика апелювали О. Влизько, І. Дніпровський, О. Донченко, Д. Загул, М. Йогансен, Г. Косинка, Т. Осьмачка, О. Слісаренко, П. Тичина, М. Хвильовий та ін. Франкове слово в письменстві 1920-х лише один раз оприявилось в заголовку й один раз – у підзаголовку, сім разів – в епіграфах, один раз – у вигляді присвяти; виявлено також п'ять цитат, одинадцять іменних алюзій. Найчастіше слово Франка помічаємо в поезії – 13 інтертекстем, найрідше в драмі – 1 приклад; у прозових творах – 12 прикладів. Джерелом інтертекстем найчастіше була Франкова поезія. Інтерес українських письменників доби «розстріляного відродження» не пов'язаний зі святкуваннями чи ювілейними заходами на пошану класика; ім'я й твори Франка зринають у різний час, тобто йдеться про постійне зацікавлення, зумовлене близькістю творчих принципів і світогляду, бажанням учитися в класика, прагненням його авторитетом підтвердити власні дум-

ки. На противагу до офіційного дискурсу, що пропагував образ Франка-Каменяра, революціонера, атеїста й виявляв увагу до раннього періоду його творчості, письменників 1920-х більше приваблює пізніший Франко-мислитель (значна частина інтертекстем запозичена зі збірки «Semper tiro», поеми «Мойсей»).

Із літератури раннього модернізму зафіксовані активні інтертекстуальні покликання на твори В. Винниченка, М. Коцюбинського, Олександра Олеса й Лесі Українки, принагідно згадані Б. Лепкий, В. Самійленко, В. Стефаник, С. Черкасенко та ін. Найактивніший інтертекстуальний «діалог» відбувається в межах одного літературного періоду – 1920-х років, помітне місце на інтертекстуальній мапі займає творчість В. Еллана, М. Хвильового, М. Куліша, принагідно згадані О. Влизько, М. Драй-Хмара, М. Доленго, М. Йогансен, Д. Загул, В. Кобилянський, С. Маланюк, Я. Мамонтов та ін. Але найпомітніше місце тут посідає П. Тичина. Його твори активно цитують і пародіюють, йому присвячують вірші й новели. Секрет такої популярності – в оригінальність поетичного стилю й універсальності художнього мислення митця. За популярністю він поступається лише Т. Шевченкові. І хоча твори П. Тичини не стали джерелом цитат на всі випадки життя (як «Кобзар» чи Біблія), але сучасники охоче зверталися до них, адже автор «Соняшних кларнетів» і «Плуга» був ближчим (історично й психологічно), переймався тими ж болями й турботами, а головне – при згадці про нього не з'являвся той фатальний «страх впливу», що спричинився до виникнення в частини літераторів симптомів шевченкофобії.

Найчастіше сучасники зверталися до збірки «Соняшні кларнети» (1918), об'єктами «цитуння» й творчого «переписування» стали цикли «Пастелі», «Скорбна мати», поезії «Арфами, арфами», «Закучерявилися хмари», «Золотий гомін», «На стрімчастих скелях», «Не Зевс, не Пан...», «О, панно Інно». На другій позиції – цикл «В космічному оркестрі» (1921) – 7 інтертекстуальних покликань. Зі збірки «Плуг» (1920) в інтертекстуальний простір потрапили 6 творів (цикли «Псалом залізу», «Мадонно моя», поезії «І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв», «На майдані», «Один в любов...», «Плуг»). Збірка «Вітер з України» (1924) представлена також 6 творами: «Весна (з Баратинського)», «Вітер з України», «За всіх скажу», «Три сини», «Ходить Фауст», цикл «Живем комуною». До кола тичининських прецедентних текстів увійшли також поезія «Курінь» і фрагмент незавершеної поеми «Чистила мати картоплю». У цьому переліку домінують твори письменника, які з часом увійшли до мистецького канону; утім, за потреби сучасники звертаються й до менш відомих поезій. Коло письменників, які активно апелювали до тичининських прототекстів, доволі

широке (36 авторів). Найактивнішими «реципієнтами» виявилися Л. Первомайський (8) і М. Хвильовий (6). Форми художньої рецепції творчості П. Тичини різні: епіграфи, заголовки, присвяти, цитати, алюзії, а також транспозиції, пародії, шаржі, фейлетони й епіграми.

Окрім української літератури в інтертексті широко представлені антична, російська, англійська і французька літератури. До «іноземного пантеону» з російської літератури увійшли О. Пушкін, М. Лермонтов, С. Єсенін, О. Блок; із англійської – В. Шекспір, А. Конан Дойл, Дж.Г. Байрон, О. Уайльд, із французької – В. Гюго, Гі де Мопассан, із німецької – Й.-В.-Г. Гете й Г. Гейне, з італійської – Данте Аліг'єрі, Ф. Петрарка, з іспанської – М. де Сервантес. Принагідно в інтертексті трапляються згадки про представників інших літератур – Е. Верхарна, К. Гамсуна, Гафіза, Г. Ібсена, Мігрі Хатун, А. Стріндберга й Р. Тагора. Загалом помітні два визначальні вектори – західноєвропейський і російський.

Образи й мотиви давньогрецької й давньоримської міфології, літератур, історії зберігають свою значимість і статус «ядерних» в українській літературі упродовж XIX – XX ст. Важливу роль античність мала відіграти і в становленні пореволюційного українського письменства. Прикметно, що в культурній свідомості 1920-х років вона постає не як джерело цитат (на відміну від Біблії), а як скарбниця традиційних образів і мотивів. Літературу Давньої Греції представляють 9 авторів (Алкей, Аристофан, Архілох, Гесіод, Гомер, Піндар, Сапфо, Софокл, Феокрит), літературу Давнього Риму – 7 (Басс, Вальгій, Вергілій, Гораций, Овідій, Проперцій, Тибулл). В українському письменстві виявлено 7 епіграфів (із Гомера, Овідія, Горация), 9 цитат (із Гомера й Горация) і 248 алюзій, що переадресовують до античної міфології (переважно давньогрецької) й письменства. Найактивніше апелюють до античної спадщини М. Зеров і М. Рильський; численні інтертекстами цієї групи (здебільшого алюзії) зафіксовані також у творах Г. Брасюка, О. Влизька, К. Гордієнка, М. Івченка, І. Кочерги, В. Підмогильного, Є. Плужника, І. Сенченка, П. Тичини та ін. У письменницькому середовищі сформувалася загальноприйнятна, зрозуміла для більшості система «кодів», закорінених у міфології та античній літературі. Найширше в інтертекстуальному просторі 1920-х презентовані античні алюзії – 248 інтертекстом, із яких 35 містять імена відомих митців, тричі згадані назви творів Овідія; найчастіше в інтертекстуальному просторі фігурують Прометей та Афродіта (Венери), рідше – Одисей, Аполлон, Діоніс, Зевс, Діана.

Причини широкої присутності російської літератури в інтертекстуальному просторі УСРР 1920-х очевидні – вплив системи освіти й пропаганда культури метрополії, репрезентованої як досконалішої. У тодішній

українській літературі фігурують імена 56 російських митців, серед яких – класики, автори творів зі шкільних хрестоматій, популярні репрезентанти літературних 1920-х. Позицію лідера прогнозовано утримує О. Пушкін, до часто цитованих авторів належать М. Лермонтов, С. Єсенін, О. Блок. Принагідно в інтертексті зринають імена Д. Андрєєва, К. Бальмонта, І. Буніна, М. Горького, Ф. Достоєвського, В. Маяковського, М. Некрасова, С. Надсона, Л. Толстого, І. Тургенєва, Ф. Тютчева, А. Чехова та ін. Найактивніше до інтертекстем цього типу апелювали М. Рильський, М. Хвильовий, В. Домонтович, М. Семенко, Остап Вишня та ін. Якщо античне письменство та європейські літератури найширше репрезентовані в інтертексті через алюзії, то в рецепції російської літератури масив алюзивних одиниць (150 інтертекстем) органічно доповнюють епіграфи (31) й цитати (48). Діапазон рецептивних моделей – від цілковитого заперечення російського впливу до апологетизації «великої російської літератури» у формах «модерного москвофільства».

Творчість О. Пушкіна українські письменники сприймали як джерело афоризмів, що дозволяє точно й лаконічно схарактеризувати певну прецедентну ситуацію чи складні стани особистості на історичних роздоріжжях. Популярність поета пов'язана з його авторитетністю, універсальністю таланту, репутацією класика. Ключовим текстом російського класика в інтертекстуальному просторі 1920-х років є поема «Євгеній Онегін». Із неї запозичена низка цитат, вона найчастіше фігурує в масиві алюзивних одиниць. У творах українських письменників актуалізовані такі ампула російського поета: 1) О. Пушкін – борець із царизмом, одиодумець декабристів («Пушкін» С. Голованівського); 2) класик світового письменства, геній, беззастережний авторитет («Кварцит» О. Досвітнього, «Аліна й Костомаров» В. Домонтовича, «Мати» А. Головка, повісті «Подорож до Червонограда» І. Сенченка); 3) денді, законодавець моди («Аліна й Костомаров» В. Домонтовича).

В тодішньому інтертекстуальному просторі важливу роль відведено М. Лермонтову й О. Блоку, але найпопулярнішим російським поетом для українських митців був С. Єсенін. Його смерть зумовила появу низки присвят, переспівів, вільних перекладів. Характерно, що традиційна формула «Єсенін – талановитий поет, взірець для прийдешніх поколінь» була витіснена на маргінес, натомість активізувалися такі мотиви: 1) пияцтво; 2) самогубство; 3) «єсенінщина» – як безхарактерність, суміш епатажу й меланхолії; 4) міщанство. У творах представників старшого покоління ставлення до Єсеніна здебільшого співчутливе, навіть коли йшлося про його вади й ганебні вчинки; а от літературний «молодняк» виявляв цілковиту

морально-ідеологічну безкомпромісність. Увага вітчизняних літераторів пропорційно поділена між С. Есеніним – екстравагантним, скандальним пияком і гульвісою, який закінчив життя самогубством, і С. Есеніним – віртуозом поетичного слова, який зачіпав найтонші струни душі.

Французька література в зарубіжному пантеоні «пролетарського» письменства представлена своєрідно. За кількістю інтертекстуальних вкраплень вона займає позицію одного з лідерів, маючи за конкурента літературу Великої Британії (англійську, ірландську і шотландську разом) – 103 інтертекстеми 37 письменників, однак впадає у вічі відсутність єдиного лідера (як В. Шекспір в англійському чи Й.-В.Гете – у німецькому пантеонах). Серед українських письменників популярністю користувалися Гі де Мопассан, Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Франс. Принагідно згадані Л. Буссенар, Ж. Верн, Ф. Війон, Вольтер, О. Дюма, Ж.-М. Ередіа, Ж.-Б.Мольєр А. Рембо та ін. На верхівці французького сегменту іноземного пантеону височіє постать В. Гюго. Згадки про письменника фігурують у творах О. Влизька, В. Домонтовича, Я. Мамонтова, М. Рильського й М. Хвильового. Поширеною формою інтертекстуальних включень є алюзія, рідше трапляються цитати й алюзії. Центральними претекстами В. Гюго в українській літературі є романи «Знедолені», «Собор Паризької богоматері», «Дев'яносто третій рік». Якщо в дореволюційний час його сприймали передовсім як письменника-мораліста, гуманіста, прихильника загальнолюдських цінностей, то опісля внаслідок певних ідеологічних маніпуляцій він потрапив в офіційний «пантеон» зарубіжних письменників як революціонер, соціаліст; тобто на чільне місце були виведені ті прикмети його творчості, які свого часу викликали обурення царської цензури. Ідеологізація реально-біографічної постаті привела свого часу до виникнення радянського «міфу Гюго» – своєрідної моделі трактування образу з урахуванням особливостей тоталітарного радянського мислення.

Певною популярністю користувалася і творчість А. Франса. Його ім'я зринає у творах В. Поліщука («Роден і Роза», «Козуб ягід»), В. Домонтовича («Аліна й Костомаров»), Ю. Шпола («Золоті лисенята»), Едварда Стріхи («Зозендропія»), В. Підмогильного («Місто»). До постаті й творчості Р. Роллана апелювали у своєму доробку В. Хмурий («Бісики»), П. Тичина («Вулиця Кузнечна»), А. Любченко («Вертепі»), М. Хвильовий («Лілюлі»). Якщо ім'я Р. Роллана зринає в інтертекстуальному просторі завдяки ідеологічній позиції автора, то А. Франс презентований насамперед як оригінальний письменник-гуманіст. Його ім'я принагідно згадане у творах В. Підмогильного, В. Поліщука, Ю. Шпола, Едварда Стріхи й В. Домонтовича.

Англійська література в інтертекстуальному просторі представлена 120 інтертекстемами (із них: 5 епіграфів, 11 цитат і 104 алюзії). Згадано твори двадцяти англійських, ірландських і шотландських письменників. Із англійських авторів найпомітніше місце займає В. Шекспір (у процесі дослідження виявлено 60 різнотипних інтертекстем у творах 27 літераторів). Найчастіше до художньої спадщини англійського генія звертався М. Рильський («Принц данський», «Фальстаф», «Шекспір», «Як Гамлет, придивляюсь я до хмар», дві поезії з триптиха «Синя далечінь»). На особливий інтерес заслуговують твори українських письменників, написані за мотивами трагедії «Гамлет, принц Данський»: «Роог Yoricck» М. Зерова, «Гамлет» Я. Савченка, «Монолог Гамлета» М. Терещенка, «Смерть Гамлета» М. Бажана, «Ходить... все ходить...» Є. Плужника. Шекспірівські цитати й алюзії зафіксовані також у творах І. Багряного, Г. Брасюка, О. Влизька, А. Гака, В. Домонтовича, О. Досвітнього, М. Івченка, М. Куліша, А. Любченка, М. Мінька, П. Панча, В. Підмогильного, В. Поліщука, М. Семенка, І. Сенченка, Л. Скрипника, Ю. Смолича, В. Сосюри, М. Хвильового, Г. Шкурупія.

Ключовим текстом української художньої шекспіріани 1920-х років є трагедія «Гамлет». Образ титульного героя виявився особливо актуальним для української інтелігенції на зламі 1920–1930 рр. Найчастіше в літературі «розстріляного відродження» фігурують чотири традиційні образи: 1) Прометей – як революціонер, борець за щастя людства; 2) Фауст – як дух пошуку й творчості, «бажання все спізнати» (П. Филипович), «підпорядковувати своїй свідомій творчій волі стихійні сили природи» (М. Івченко); 3) Дон Кіхот – як символ химерного ідейного фанатизму новітніх «пророків від революції», чії мрії розбилися в зіткненнях із жорстокою реальністю; 4) Гамлет – як утілення вагань людини, котра перебуває в ситуації екзистенційної кризи й вибору. У поезіях М. Рильського («Як Гамлет, придивляюсь я до хмар», «Принц Данський») презентована традиційна модель рецепції (Гамлет як інтелігент, який рефлексує в ситуації екзистенційної кризи); натомість у поезіях Я. Савченка, М. Терещенка, а особливо – М. Бажана оцінки шекспірівського персонажа відчутно ідеологізовано. Окрім Гамлета, у творах українських письменників згадані Фальстаф, Отелло, Дездемона, Джульєтта. Також в англійському сегменті фігурують Дж. Г. Байрон, А. Конан Дойл, Г. Уеллс, Ч. Діккенс, П.-Б. Шеллі та інші письменники.

Більшість письменників, чії твори найчастіше стають прототекстами, – чоловіки. Із жінок найбільше пощастило Лесі Українці. Її твори фігурують в інтертекстуальному просторі 1920-х сім разів: у формі епіграфа в поемі «Ведмідь-гора» М. Драй-Хмари й алюзій у творах Г. Брасюка («Донна

Анна»), В. Домонтовича («Доктор Серафікус»), М. Зерова («Чистий Четвер»), І. Микитенка («До сівби!»), П. Тичини («Із Білої Церкви, мов з чорної ночі»), М. Хвильового («Арабески»). Ключовими текстами письменниці були драма-феєрія «Лісова пісня» й поезія «Досвітні вогні». Принагідно в інтертекстуальному просторі згадані Марко Вовчок («На руднях» Остапа Вишні, «Золотий павучок» О. Донченка), Сапфо («Сафо до Афродіти» М. Рильського, «Порт Пірей» Ю. Шовкопляса), Г. Бічер Стоу («Кварцит» О. Досвітнього), Жорж Санд («Дівчина з ведмедиком» В. Домонтовича, «На плавнях» О. Досвітнього), Мігрі Хатун («Путь невідома» Н. Щербини), А. Ахматову («Образ» А. Любченка). Це пов'язано як з об'єктивними (більша активність чоловіків-письменників в українській і зарубіжній літературах, ширша їх репрезентація у вітчизняному й зарубіжному кано-нах), так і з суб'єктивними чинниками (більшість фігурантів літературного процесу «розстріляного відродження» – чоловіки, які, природно, більшим авторитетом наділяють представників своєї статі).

Отже, інтертекстуальний простір українського письменства 1920-х років дуже розмаїтий і широкий. У цій студії об'єктом аналізу були най-важливіші його сегменти, найцікавіші приклади міжтекстової взаємодії. Однак це не вичерпує проблему, перспективними напрямками подальших досліджень має стати експлікація німецького, іспанського, італійського сегментів, рецепція творчості В. Винниченка, К. Гамсуна, Г. Ібсена, М. Коцюбинського, Лесі Українки, інших митців.



## БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агеєва В. Микола Хвильовий / М. Хвильовий. *Новели. Оповідання. «Повість про санаторійну зону». «Вальдинени». Поетичні твори. Памфлети.* Київ : Наук. думка, 1995. С. 5–30.
2. Агеєва В. Мотиви і варіації. Роль інтертекстуальних зв'язків в українській імпресіоністичній прозі. *Слово і час.* 1996. № 3. С. 32–40.
3. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. Київ, 1994. 159 с.
4. Алексеев М. Виктор Гюго и его русские знакомства. Встречи. Письма. Воспоминания. *Литературное наследство. Русская культура и Франция.* П. Т. 31/32. Москва : Жур.-газ. объединение, 1937. С. 777–932. URL: [http://old.old.imli.ru/litnasledstvo/Tom%2031-32/10\\_vol%2031-32.pdf](http://old.old.imli.ru/litnasledstvo/Tom%2031-32/10_vol%2031-32.pdf) (дата звернення: 27.03.2017).
5. Алчевська Х. Килина. *Червоний шлях.* 1928. № 5–6. С. 41–48.
6. Андреева С. Интертекстуальность как способ объективации концептов. *Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе:* сб. докладов междунар. науч. конф. (Магнитогорск, 12-14 нояб. 2003 г.). Магнитогорск : Изд-во МаГУ, 2003. С. 45–53.
7. Анищенко К. Марш ковалів. *Червоний шлях.* 1927. № 11. С. 38.
8. Анищенко К. Побачення. *Червоний шлях.* 1927. № 4. С. 10–28.
9. Анненский И. Книги отражений / под ред. Б. Егорова, А. Федорова. Москва : Наука, 1979. 679 с.
10. Антоненко-Давидович Б. Твори: у 2 т. Київ : Дніпро, 1991. Т. 1 / упоряд.: Я. Тимошенко, Б. Тимошенко. 747 с.
11. Антоненко-Давидович Б. Твори: у 2 т. Київ : Дніпро, 1999. Т. 2 / упоряд. Л. Бойко. 656 с.
12. Антофійчук В. Сакральна парадигма ранньої поезії Дмитра Загула. *Слово і час.* 2017. № 2. С. 44–53.
13. Антофійчук В., Нямцу А. Євангельські мотиви в українській літературі кінця XIX – XX ст. Чернівці : Рута, 1996. 208 с.
14. Антофійчук В. Своєрідність трансформації євангельського сюжетно-образного матеріалу в українській літературі XX століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. Київ, 2002. 36 с.
15. Антоша Ко. Молитва Єрусаліма. *Червоний перець.* 1928. № 7. С. 6.
16. Арнольд И. Герменевтика эпиграфа. *Слово – высказывание – дискурс:* междунар. сб. науч. статей / под ред. А. Харьковской. Самара : Изд-во

- «Самарский университет», 2004. С.8–15. URL: [http://www.izmailonline.com/\\_Id/1/104\\_1998-1-04.pdf](http://www.izmailonline.com/_Id/1/104_1998-1-04.pdf) (дата звернення: 22.02.2016).
17. Арнольд И. Проблема интертекстуальности. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Сер. 2. 1992. Вып. 4 (№ 23). С. 53–61.
  18. Арнольд И. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сб. статей. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 1999. 444 с.
  19. Астаф'єв О. Интертекстуальність як літературна стратегія. *Дивослово*. 2000. № 2. С. 5–7.
  20. Багрянний І. Ave Maria. URL: [http://ukrlit.org/bahrianyi\\_ivan\\_pavlovych/ave\\_maria](http://ukrlit.org/bahrianyi_ivan_pavlovych/ave_maria) (дата звернення: 16.05.2018).
  21. Багрянний І. Біля гори Мітрадат. *Універсальний журнал*. 1929. № 8. С. 87–99.
  22. Бадью А. Анабасис (Век VIII) / пер. с фр. М. Титовой, Н. Азаровой. URL: <http://letterga.org/text/43> (дата звернення: 27.01.2015).
  23. Бажан М. П'ять поезій. Харків : Держ. літ. вид-во, 1935. 65 с.
  24. Барт Р. S / Z / пер. с франц., под ред. Г. Косикова. Москва : Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
  25. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
  26. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Худож. литература, 1975. 504 с.
  27. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Бочаров, примеч. С. Аверинцев и С. Бочаров. Москва : Искусство, 1979. 423 с.
  28. Бацевич Ф. Основы комунікативної лінгвістики. Київ : Академія, 2004. 342 с.
  29. Башкатова Ю. Интертекстуальность словесно-художественного портрета: учебное пособие. Кемерово : Кузбассвузиздат, 2006. 143 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/741621/> (дата звернення: 20.10.2017).
  30. Бегак Б. Пародия и ее приемы / Б. Бегак, Н. Кравцов, А. Морозов. *Русская литературная пародия*. Москва-Ленинград : ГИЗ, 1930. С. 51–65.
  31. Безруков А. Поэтика интертекстуальности. Бирск : Бирск. гос. соц.-пед. академия, 2005. 70 с.
  32. Безруков А. Функции интертекстуальности в пределах дискурсивной практики. *Интертекстуальность художественного дискурса*: материалы Всерос. научн. конф. (г. Астрахань, 20 апр. 2018 г.). Астрахань : Астраханский университет, 2018. С. 8–12.
  33. Безручко О. Реминисценция и язык постмодернизма. *Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена*. 2011. № 127. С. 195–199.

34. Безхутрий Ю. Хвильовий: проблеми інтерпретації. Харків : Фоліо, 2003. 495 с.
35. Бен С. Дороги. *Червоний шлях*. 1928. № 5–6. С. 49.
36. Бербенець Л. Пастиш і особливості художньої репрезентації в літературі постмодернізму: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2008. 21 с.
37. Бербенець Л. Постмодерністський пастиш як спосіб побудови та форма існування творів мистецтва та критичного тексту. *Вісник Львівського університету. Сер. філологічна*. 2008. Вип. 44, ч. 2. С. 327–338.
38. Бетко І. Вавилонський плач України. *Культура слова: респуб. міжвід. зб.* Київ : Наук. думка, 1993. С. 27–37. URL: <http://kulturamovny.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine44-7.pdf> (дата звернення: 12.08.2016).
39. Бетко І. Рецепція Біблії в українській поезії: деякі історико- і теоретико-літературні аспекти дослідження. *Питання літературознавства*. 1995. Вип. 2. С. 31–41.
40. Беляєва О. Поетика ранньої драматургії Я. Мамонтова у контексті еволюції «нової драми» від натуралізму до символізму. *Історико-літературний журнал*. 2007 / 7. № 14. С. 292–304.
41. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена / пер. І. Огієнка. Київ : Українське Біблійне Товариство, 2002. 1159 с.
42. Білецький О. Сучасне красне письменство Заходу. Начерк другий – три сучасники: Р. Ролан, Г. Уелс, Е. Сінклер. *Червоний шлях*. 1924. № 3. С. 230–246.
43. Білик Н. Цитування в інтертекстуальному дискурсі роману М. Продановича «Сад у Венеції». *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 39 (1). С. 80–86. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits\\_2013\\_39\(1\)\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_39(1)_13) (дата звернення: 5.06.2017).
44. Біловус Л. Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості В. Стуса та І. Світличного) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Тернопільськ. держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2003. 171 с.
45. Біловус Л. Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика. Тернопіль : Вид. Стародубець, 2003. 36 с.
46. Біловус Л. Теорія інтертекстуальності як модус новаторства у творчих феноменах Василя Стуса та Івана Світличного. Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. 126 с.
47. Білокінь С. Микола Зеров. *Наш сучасник Микола Зеров*. Луцьк : Терен, 2006. С. 199–272. URL: <http://www.s-bilokin.name/Personalial/Zerov.html> (дата звернення: 27.04.2016).

48. Білякович Л. Рецепція історичної особистості як інтертекстуальне поле української історичної прози. *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах*. 2016. Вип. 34. С. 177–186. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/gotvnz\\_2016\\_34\\_18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/gotvnz_2016_34_18) (дата звернення: 12.7.2017).
49. Блок А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Москва : Наука, 1999. Т. 5 / под. ред. С. Небольсина. 564 с.
50. Блок О. Дванадцять / пер. В. Сосюри. *Плужанин*. 1927. № 8 (12). С. 3–9.
51. Блум Г. Западный канон. Книги и школа всех времен / пер. с англ. Д. Харитонов. Москва : Новое литературное обозрение, 2017. 672 с.
52. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания / пер., сост., примеч., послесл. С. Никитина. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1998. 352 с.
53. Богацький П. Трагедія самотньої душі: Інтимна сторінка біографії Т.Г. Шевченка. *Вільна Думка*. 1950. № 17–21. URL: <http://www.ukrcenter.com/library/read.asp?id=7557> (дата звернення: 12.05.2015).
54. Бондарева Т. Інтертекст у структурі оповідання «Лілолі» М. Хвильового. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*. № 1078. Сер. «Філологія». Вип. 68. 2013. С. 22–27. URL: [http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e\\_books/visn\\_13\\_1078.pdf](http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visn_13_1078.pdf) (дата звернення: 27.03.2015).
55. Бондарева Т. Структура художнього світу Миколи Хвильового: інтертекстуальний аспект: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2017. 212 с.
56. Бондарева Т. Т. Шевченко у творах М. Хвильового: «речник нації» чи її «божок»? *Київські полоністичні студії*. 2015. Т. 26. С. 97–101.
57. Бондарчук П. Функціонування елементів радянської ідеології як квазірелігійних: сакралізація профанного. *Україна ХХ століття: культура, ідеологія, політика*. 2016. Вип. 21. С. 136–159.
58. Борбунюк В. Інтертекст мировой культуры в драматургии А.П. Чехова. Харьков : ХИБМ, 2007. 211 с.
59. Борбунюк В. Інтертекстуальність драматургии А.П. Чехова : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.02 / Харьк. нац. ун-т ім. В. Каразіна. Харьков, 2006. 209 с.
60. Бородіца С. Жанрові доміанти роману виховання у творчості Уласа Самчука: інтертекстуальний дискурс. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. Сер. «Літературознавство». 2009. № 12. С. 34–37.
61. Боярчук О. Експериментальна проза 20-х років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен): автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2003. 19 с.

62. Брасюк Г. В потоках. *Червоний шлях*. 1927. № 4. С. 32–61.
63. Брасюк Г. Донна Анна. *Беладонна. Любовний роман 20-х років*. Київ : Темпора, 2016. С. 209–508.
64. Брюховецький В. Микола Зеров: літературно-критичний нарис. Київ : Рад. письменник, 1990. 309 с.
65. Бублейник Л. Стилистика інтертекстуалізації в поезії Б. Ахмадуліної (стихи посвященніе М. Цветаевої). *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. : Філологічна*. 2013. Вип. 36. С. 103–105. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf\\_2013\\_36\\_33](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2013_36_33) (дата звернення: 14.03.2018).
66. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
67. Бунин І. Собрание сочинений: в 6 т. Москва : Худож. література, 1987. Т. 1 / ред. кол.: Ю. Бондарев, О. Михайлов и др. 687 с.
68. Бурлеск і травестія в українській поезії першої половини ХІХ ст. / упоряд., передм. Г. Нудьги. Київ : Держлітвидав, 1959. 600 с.
69. Вакар Гро. Футуристи на село. На штурм селянських закутків. *Нова генерація*. 1929. № 8. С.13–15.
70. Вардеванян С. Міфологема Каїна в українській літературі ХІХ – ХХ століть: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Івано-Франківськ, 2008. 19 с. URL: <http://referatu.net.ua/referats/7569/178016> (дата звернення: 8.11.2015).
71. Васильєв Н. Форми діалога с «чужим» словом в рускій поезії ХVІІІ – початка ХХ століття. *Літературний текст: проблеми і методи дослідження. «Своє» і «чужое» слово в художественном тексті*: сб. науч. трудов. Вип. V. Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. 220 с. URL: [http://www.gumfak.ru/teoriya\\_liter.shtml](http://www.gumfak.ru/teoriya_liter.shtml) (дата звернення: 12.04.2017).
72. Васильчикова Т. Теорія інтертекста в філології: основні етапи історического формування. *Симбирский научный вестник*. 2016. № 2. С. 180–186.
73. Ведміцький О. На Чернечій горі. *Плуг*. 1928. № 3. С. 21.
74. Ведміцький Ол. Іду колючими полями. *Червоний шлях*. 1927. № 11. С. 79.
75. Вешелені О. До історії одного «плягіату»: взаємозапозичення у романах «Тодір Сокір» Г. Журби та «Перша любов» З. Дончука. *Творчість Галини Журби і міжвоєнна доба в українській літературі*: зб. наук. праць. Вип. 3. Вінниця : ТОВ «Планер», 2014. С. 13–25.
76. Вишня Остап. Твори: у 4 т. Київ : Дніпро, 1988. Т. 1 / упоряд. І. Зуб. 526 с.
77. Вишня Остап. Твори: у 4 т. Київ : Дніпро, 1988. Т. 2 / упоряд. Ю. Цеков. 461 с.

78. Віват Г. Концепція множинності інтертекстуального дискурсу у творчості поетів-дисидентів (І. Калинець, М. Руденко, І. Світличний, В. Стус) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. Київ, 2011. 38 с.
79. Віват Г. Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності. Одеса : ВМВ, 2010. 368 с.
80. Віннікова Н. Літературна пародія та переспів. *Науковий вісник Миколаївського держ. ун-ту імені В.О. Сухомлинського*. Вип. 4 / 10. Сер.: Філологічні науки. Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2012. С. 40–44. URL: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/9.4.10.pdf> (дата звернення: 20.07.2018).
81. Віннікова Н. Пародисти зі Слобожанщини: Юрій Вухналь, Омелько Буц, Віталій Гунько. *Вісник Луганського нац. університету імені Тараса Шевченка*. 2011. № 3 (214), ч. II. С. 71–76. URL: <http://book.net/index.php?p=chapter&bid=9763&chapter=1> (дата звернення: 20.06.2017).
82. Віннікова Н. Пародія Майка Йогансена на лицарський роман. *Вісник Запорізького національного університету*. 2010. № 2. С. 28–32.
83. Віннікова Н. Українська літературна пародія: генеза, проблематика, поетика: автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. Київ, 2015. 37 с.
84. Влизько О. За всіх скажу. Київ : Маса, 1927. 62 с.
85. Влизько О. Книга балад. Київ : Книгоспілка, 1930. 60 с.
86. Влизько О. Поезія. Проза. Черкаси : Вид. Чабаненко Ю.А., 2008. 352 с.
87. Вражливий В. Лист до друга. *ВАПЛІТЕ*. Альманах 1. Харків: Держ. вид. України, 1926. С. 116–150.
88. Гадамер Г. Г. Прометей и трагедия культур. *Актуальность прекрасного*. Москва : Искусство, 1991. С. 242–255. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000022/index.shtml> (дата звернення: 24.02.2017).
89. Гай Є. Біблійний текст у драматургії Миколи Куліша. *Слово і час*. 2008. № 7. С. 43–51.
90. Гай Є. Образ пророка у драмі Миколи Куліша «Зона». *Актуальні проблеми слов'янської філології* : міжвуз. зб. наук. ст. Київ : Освіта України, 2008. Вип. XIX: Лінгвістика і літературознавство. С. 477–483.
91. Гак А. Драма на вулиці імені тов. Свистуна. *Плуг*. 1928. № 12. С. 20–22.
92. Гальчук О. Світ світів Павла Тичини: варіанти інтерпретацій (на матеріалі «Замість сонетів і октав»). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*. 2015. № 6. С. 106–111.
93. Гальчук О. Трагічний Прометей: від Есхіла до Павла Тичини. *Київська старовина*. 2006. № 2. С. 67–77.

94. Гальчук О. Художня трансформація античності в українській поезії 1920–1930-х років: типологічні моделі : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.05, 10.01.01 / Київський нац. університет ім. Тараса Шевченка. Київ, 2013. 442 с.
95. Ганжа А. «Перелицьований Тичина»: соціопоетика пародій. *Культура слова*. 2016. Вип. 84. С. 65–78.
96. Гаспаров Б. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. Москва : Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
97. Гаспаров М. Овидий в изгнании. *Избранные труды*. Москва : Языки русской культуры, 1997. Т. 1. С. 165–191.
98. Гашева Л. Интертекст как полифункциональная единица текста. *Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе*: сб. докладов междунар. науч. конф. (Магнитогорск, 12-14 нояб. 2003 г.). Магнитогорск : Изд-во МаГУ, 2003. С. 76–81.
99. Геллер М. Утопия в советской идеологии. *Revue des études slaves*. Т. 56. F. 1. 1984. URL: [http://www.persee.fr/doc/slave\\_0080-2557\\_1984\\_num\\_56\\_1\\_5389](http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1984_num_56_1_5389) (дата звернення: 22.03.2017).
100. Герасименко К. Єсеніну. *Гарт*. 1928. № 8–9. С. 27–29.
101. Гете Й.-В. Літа науки Вільгельма Мейстера / пер. з нім. С. Сакидона. Київ : Дніпро, 1970. 519 с.
102. Гірняк М. Випробування духу: проблема духовності в прозі Миколи Хвильового. *Парадигма*. 2013. Вип. 7. С. 131–150. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/paradig\\_2013\\_7\\_20](http://nbuv.gov.ua/UJRN/paradig_2013_7_20). (дата звернення: 12.08.2018).
103. Глотов А. Иже еси в Марксе. Русская литература XX века в контексте культурного сознания. Зелена Гура, 1995. 148 с. URL: <http://www.pseudology.org/Glotov/index.htm>. (дата звернення: 15.08.2018).
104. Гнатюк М. Інценізації творів Тараса Шевченка в драматургії Якова Мамонтіва: інтертекстологічний дискурс. *Теорія літератури: концепції, інтерпретації*: наук. збірник. Київ : Логос, 2013. С. 53–68.
105. Гнатюк М. Інтертекстуальний дискурс Шевченкового прометеїзму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. : Літературознавство*. 2013. № 38. С. 412–419. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPU1\\_2013\\_38\\_38](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPU1_2013_38_38) (дата звернення: 14.03.2018).
106. Гоголь Н. Полное собрание сочинений и писем: в 23 т. Москва : Наука, 2012. Т. 7, кн. 1 / отв. ред. тома: Ю. Манн. 805 с.
107. Гоголь Н. Собрание сочинений : в 5 т. Москва : АН СССР, 1959. Т. 1 / под ред. В. Базанова. 389 с.

108. Гоголь Н. Собрание сочинений : в 5 т. Москва : АН СССР, 1937. Т. 2 / под ред. В. Базанова. 451 с.
109. Голованівський С. Твори: у 3 т. Київ : Дніпро, 1981. Т. 1 / передм. Е. Соловей. 543 с.
110. Головка А. Твори: у 2 т. Київ : Наук. думка, 1986. Т. 1 / ред. тому: О. Дзеве-верін. 576 с.
111. Голота П. Розвага. *Беладонна. Любовний роман 20-х років*. Київ : Темпора, 2016. С. 595–702.
112. Гордієнко Д. Стою біля воріт. *Червоний шлях*. 1926. № 7–8. С. 66.
113. Гордієнко К. Автомат. Київ : Книгоспілка, б. р. 207 с.
114. Гордієнко К. Вечори на хуторі під Красносілкою. Харків : Рад. література, 1934. 28 с.
115. Гордієнко К. Запильні нариси. *Гарт*. 1927. № 8. С. 39–45.
116. Гордієнко К. Славгород. *Гарт*. 1928. № 2. С. 11–25.
117. Гордієнко К. Славгород. Харків : Книгоспілка, 1929. 247 с.
118. Гордієнко К. Харчевня «Розвага друзів». *Червоний шлях*. 1925. № 5. С. 45–59.
119. Горенок Г. Гамлет і гамлетизм у європейській літературі першої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Тернопіль, 2007. 20 с.
120. Грабович Г. Гоголь і міф України. *Сучасність*. 1994. № 9. С. 77–96.
121. Грабович Г. Поет як міфотворець: семантика символів у творчості Тараса Шевченка / пер. з англ. С. Павличко. Київ : Часопис «Критика», 1998. 206 с.
122. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886). Київ : Критика, 2006. 632 с.
123. Грищенко А. Центон и центонный текст в поэзии Н. Моршена. *Язык русской литературы XX века*. Вып. 3. Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2006. С. 132–140.
124. Грищенко Е. К вопросу о разных видах дискурса. *Филологические науки. 7 : Язык, речь, речевая коммуникация*. URL: [http://www.rusnauka.com/5\\_NITS\\_2015/Philologia/7\\_187188.doc.htm](http://www.rusnauka.com/5_NITS_2015/Philologia/7_187188.doc.htm) (дата звернення: 4.02.2018).
125. Грузберг Л. Центон. *Интернет-журнал «Филолог»*. Вып. 22. URL: [http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub\\_22\\_468](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_22_468) (дата звернення: 12.10.2018).
126. Гудзенко О. Конфлікт «людина – стихія» і його літературне розв’язання. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика*. 2007. Вип. 18. С. 5–8.
127. Гундорова Т. Невідомий Іван Франко: Грані Измагарду. Київ : Либідь, 2006. 360 с.



128. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. 2-ге вид, перероб. та доп. Київ : Критика, 2009. 447 с.
129. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми. Київ : Грані-Т, 2013. 548 с.
130. Гундорова Т. Франко не Каменярь. Франко і Каменярь. Київ : Критика, 2006. 352 с.
131. Гюго В. Дев'яносто третій рік / пер. з франц. І. Маненко. Київ: Держлітвидав, 1959. 351 с.
132. Гюго В. Знедолені / скор. пер. з франц. В. Шовкуна, вст. ст. Д. Наливайка. Харків : Фоліо, 2015. 793 с.
133. Гюго В. Собор Паризької Богоматері / пер. з фр. П. Тернюка, Н. Горячої. Харків: Фоліо, 2007. 511 с.
134. Гюнтер Х. Архетипи советской культури. URL: [http://www.fedy-diary.ru/?page\\_id=4533](http://www.fedy-diary.ru/?page_id=4533) (дата звернення: 24.02.2017).
135. Гловінський М. Інтертекстуальність. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ століття* / упоряд. Б. Бакули, пер. з польськ. С. Яковенка. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 284–309.
136. Давиденко І. «Літературні телепортації»: Публій Овідій Назон як традиційний образ. *Слово і час*. 2015. № 1. С. 17–30.
137. Демчук О. Просте оповідання. *Червоний шлях*. 1927. № 5. С. 51–60.
138. Демчук О. Хрещатий барвінок. *Плужанин*. 1927. № 9. С. 23–32.
139. Денисова Г. В мире интертекста: язык, память, перевод. Москва : Азбуковник, 2003. 300 с.
140. Державин В. Проблеми наслідування і стилізації. *Пороги*. 1952. Ч. 28–29 (січ.-лют.). С. 20–23.
141. Деррида Ж. Диссеминація / пер. с франц. Д. Кралечкина. Екатеринбург : У-Фактория, 2007. 608 с.
142. Деррида Ж. О граматологии / пер. с франц., вст. стаття Н. Автономовой. Москва : Ad Marginem, 2000. 511 с.
143. Деррида Ж. Позиції. Бесіди з Анрі Ронсом, Юлією Крістевою, Жаном-Луї Удбіном, Гі Скарпетта / пер. з франц. А. Ситника, ред. В. Недашковський, упорядк. К. Сігова. Київ : Дух і літера, 1994. 158 с.
144. Дзюба І. Рецензія [Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи]. URL: [www.ruthenia.info/txt/sxid/re\\_2005.doc](http://www.ruthenia.info/txt/sxid/re_2005.doc) (дата звернення: 3.07.2017).

145. Динниченко Т. Типологія форм інтертекстуальності у французькій модерністській прозі (на матеріалі творів Андре Жіда): дис. канд. ... філол. наук : 10.01.06 / Київський ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2016. 210 с.
146. Дітковська І. Інтертекстуальність прози В. Пелевіна: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 01.01.02. Дніпропетровськ, 2003. 18 с.
147. Дніпровський І. Марія радості. *Червоний шлях*. 1927. № 12. С. 19–50.
148. Дніпровський І. Смаглява кров. *Червоний шлях*. 1928. № 7. С. 41–49.
149. Дніпровський І. Шахта «Марія». Харків : Пролетар, 1931. 98 с.
150. Дніпровський І. Яблуневий полон. Вибрані твори / упоряд., підгот., текстів та передм. М. Наснка. Київ : Дніпро, 1985. 359 с.
151. Добринчук О. Трансформація сюжетно-образних мотивів гомерівського епосу в літературі ХХ – поч. ХХІ ст. : основні тенденції та закономірності: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10. 01. 05. Тернопіль, 2002. 22 с.
152. Добровольський С. Прикре непорозуміння. *Червоний шлях*. 1929. № 5–6. С. 5–14.
153. Доленго М. П. Тичині. *Червоний шлях*. 1928. № 11. С. 32.
154. Доленго М. Позаплановий цикл. *Гарт*. 1927. № 8. С. 36–38.
155. Домонтович В. Проза: у 3 т. Нью-Йорк : Сучасність, 1988. Т. 1 / за ред. Ю. Шевельова. 517 с.
156. Донцов Д. Вибрані твори: у 10 т. Дрогобич : ВФ «Відродження», 2012. Т. 2 / відп. ред. і упоряд. О. Баган. 364 с.
157. Донченко О. Золотий павучок. *Беладонна. Любовний роман 20-х років*. Київ : Темпора, 2016. С. 23–126.
158. Досвітній О. Твори: у 2 т. Київ : Дніпро, 1991. Т. 1 / упоряд. В. Косенко. 527 с.
159. Досвітній О. Твори: у 2 т. Київ : Дніпро, 1991. Т. 2 / упоряд. В. Косенко. 587 с.
160. Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина. Київ : Наук. думка, 2002. 589 с.
161. Драй-Хмара М. Поезії / упоряд., передм. В. Поліщука. Черкаси, 2004. 168 с.
162. Дронова Е. Інтертекстуальність и аллюзия: проблема соотношения. *Язык, коммуникация и социальная среда*. Вып. 3. Воронеж : ВГУ, 2004. С. 92–96. URL: <http://tp11999.narod.ru/WEBLSE2004/LSE2004Dronova.htm> (дата звернення: 12.07.20117).
163. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / пер. и коммент. И. Богданова, ред. Г. Насекина. Москва : Прогресс, 1979. 320 с.
164. Егоров Б. Обман в русской культуре. Санкт-Петербург : Росток, 2012. 192 с.

165. Еллан-Блакитний В. Поезії / упоряд. М. Вовчик-Блакитної, передм. Л. Новиченка. Київ : Дніпро, 1983. 221 с.
166. Еллан-Блакитний В. Павло Тичина (Шкіц). В. Еллан-Блакитний. *Твори*: у 2 т. Київ : Держлітвидав, 1958. Т. 2. С. 77–79.
167. Епiк Г. В-осени. *ВАПЛІТЕ*. 1927. № 3. С. 100–126.
168. Епiк Гр. Зустріч. *Червоний шлях*. 1929. № 1. С. 39–78.
169. Есенин С. Полное собрание сочинений в одном томе. Москва : Альфа-книга, 2010. 719 с.
170. Єрмакова Н. Березильська культура: Історія, досвід. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
171. Єфремов С. Історія українського письменства / наук. ред.: М. Наєнко. Київ : Феміна, 1995. 688 с.
172. Єфремов С. Сковорода на тлі сучасності. *Записки Наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка*. Т. 141-143. Львів, 1925. С. 1–9.
173. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
174. Женетт Ж. Фигури: в 2 т. Москва : Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. 496 с.
175. Жигалко С. Уночі. *Червоний шлях*. 1929. № 1. С. 81–95.
176. Жигун С. «Класово божевільні» у творах В. Підмогильного та Б. Антоненка-Давидовича. *Таїни художнього тексту*: зб. наук. праць. Дніпро : Ліра. 2016. Вип. 19. С. 10–17.
177. Жигун С. Тарас Шевченко у творчості Бориса Антоненка-Давидовича. *Шевченкознавчі студії*. 2011. Вип. 13. С. 174–180.
178. Жигун С. Ще раз про діалог М. Хвильового та Т. Шевченка: «острах впливу». *Шевченкознавчі студії*. 2009. Вип. 12. С. 52–56.
179. Жулинський М. Нація. Культура. Література: національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки української літератури. Київ : Наук. думка, 2010. 560 с.
180. Загул Д. З зелених гір. Київ : Час, 1918. 104 с.
181. Загул Д. Поезії / упоряд. С. Делавурака, В. Лесина. Київ : Рад. письменник, 1990. 327 с.
182. Залеська-Онишкевич Л. Роль Великодня у «Патетичній сонаті» М. Куліша. *Слово і час*. 1991. № 9. С. 48–53.
183. Затонський Д. Вільям Шекспір / В. Шекспір. *Твори*: у 6 т. Київ : Дніпро, 1984. Т. 1. URL: <http://www.ukrlib.com.ua/referats-zl/printout.php?id=247> (дата звернення: 20.06.2017).
184. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.

185. Зварич В. Образи світової літератури у творчій рецепції поетів-неокласиків (М. Зеров, М. Драй-Хмара, М.Рильський). *Вісник Львівського університету. Сер. Іноземні мови*. 2012. Вип. 20. Ч. 1. С. 136–144.
186. Zenkin S. Россия, Франция, семиотика (Заметки о теории). *Новое литературное обозрение*. 2008. № 92. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/92/ze29-pr.html> (дата звернення: 2.01.2016).
187. Зеров М. Камена. Київ : Час, 1990. 80 с.
188. Зеров М. Рецензія [журнал «Музагет»]. *Літературно-науковий вістник*. 1919. Т. LXXIV. Кн. IV-VI. С. 90.
189. Зеров М. Твори: у 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1 / упоряд. Г. Кочур, Д. Павличко. 842 с.
190. Зеров М. Твори: у 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 2 / упоряд. Г. Кочур, Д. Павличко. 601 с.
191. Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима; післямова М. Москаленка. Київ : Основи, 2002. 1301 с.
192. Золотухина Е. Интертекстуальность в современном русском языке. *Наши язык*. 2008. № 5. С. 44–46. URL: <http://naukarus.com/intertekstualnost-v-sovremennom-russkom-yazyke> (дата звернення: 11.07.2017).
193. Зоря Ю. Робкор поетові. *Червоний шлях*. 1927. № 11. С. 74–75.
194. Иванов В. Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики. *Труды по знаковым системам*. [Вып.] 6. Тарту, 1973. С. 5–44. URL: [http://russianway.rhga.ru/upload/main/19\\_Ivanov.pdf](http://russianway.rhga.ru/upload/main/19_Ivanov.pdf) (дата звернення: 12.05.2017).
195. Иванов Н. Интертекст – метатекст: культура, дискурс, язык. *Языковые контексты: структура, коммуникация, дискурс* : материалы межвуз. науч. конф. Москва : Книга и бизнес, 2007. С. 43–50.
196. Иванов-Разумник Р. Испытание в грозе и буре. URL: [http://az.lib.ru/i/iwawpovgazumnik\\_r\\_w/text\\_1918\\_ispytanie.shtml](http://az.lib.ru/i/iwawpovgazumnik_r_w/text_1918_ispytanie.shtml) (дата звернення: 13.10.2017).
197. Ильин И. Интертекстуальность. *Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины*: энцикл. справочник. Москва : Интрада, 1996. 320 с.
198. Ильин И. Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты. *Проблемы современной стилистики*: сб. научно-аналит. обзоров. Москва : ИНИОН АН СССР, 1989. С. 186–207.
199. Ильинская Н. Евангельский образ Иисуса и духовный контекст русской поэтической традиции двух последних рубежей веков. *Південний архів. Філологічні науки*: зб. наук. праць. Вип. XXI. Херсон: Вид-во ХДУ, 2004. С. 63–68.

200. Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе: сб. докладов междунар. науч. конф. (Магнитогорск, 12-14 нояб. 2003 г.). Магнитогорск : Изд-во МаГУ, 2003. 701 с.
201. Иван Франко: комісар чи «віл» української літератури? Бесіда з Тамарою Гундоровою. URL: <https://hromadskeradio.org/programs/hromadskahvylya/ivan-franko-komisar-chy-vil-ukrayinskoyi-literatury> (дата звернення: 09.07.2016).
202. Іваненко О. Українсько-французькі зв'язки: наука, освіта, мистецтво (кінець XVIII – початок XX ст.). Київ : Інститут історії України НАН України, 2009. 320 с.
203. Івченко М. Робітні сили / упоряд. С. Гальченка, В. Мельника. Київ : Дніпро, 1990. 823 с.
204. Ігнатєва С. Інтертекстуальне поле українського щоденникового дискурсу. *Рідний край*. 2012. № 2. С. 87–92. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Almpolt\\_2012\\_2\\_19](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Almpolt_2012_2_19) (дата звернення: 12.7.2017).
205. Із поезії 20-х рр. / упоряд. А. Костенка. Київ : Рад. письменник, 1959. 196 с.
206. Ізбенко М. Рецепція теорії інтертекстуальності в українському літературознавстві. *Літературознавчі обрії*: праці молодих учених. Київ, 2005. Вип. 8. С. 29–34.
207. Ільницький О. Гоголь і постколоніальний контекст. *Критика*. 2000. Ч. 3 (берез.). С. 9–13. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/hohol-i-postkolonialnyukontekst> (дата звернення: 18.06.2018).
208. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930) / пер. з англ. Р. Тхорук. Львів : Літопис, 2003. 456 с.
209. Історія українського театру: у 3 т. Київ, 2009. Т. 2 / за ред. Г. Скрипник. 876 с.
210. Йогансен М. Вибрані твори / упоряд. і вст. ст. Р. Мельниківа. Київ : Смолоскип, 2009. 768 с.
211. Йогансен М. Еротизм в новій українській поезії (фрагмент дискусійної статті). URL: <https://vsiknygy.net.ua/neformat/25783/> (дата звернення: 19.04.2018).
212. Йогансен М. Пісня. *Червоний шлях*. 1924. № 7. С. 34.
213. Йогансен М. Поезії / упоряд. С. Крижанівського. Київ : Рад. письменник, 1989. 196 с.
214. Йонкис Г. Оскар Уайльд и Саломея, царевна иудейская. URL: <http://www.berkovich-zametki.com/Nomer20/Ionkis1.htm> (дата звернення: 12.03.2016).
215. Кавун Л. «М'ятежні» романтики вітаїзму: проза ВАПЛІТЕ. Черкаси : Брама-Україна, 2006. 328 с.

216. Кавун Л. Трагедія Й.В. Гете «Фауст» і новела Г. Косинки «Фавст»: компаративний аналіз. *Українська література в контексті світової : теоретичний, історичний і методичний аспекти*: матеріали наук.-практ. конф. (м. Черкаси, 24-25 верес. 1998 р.). Черкаси : Відлуння, 1998. С. 79–83.
217. Кавун Л. Шевченко та шевченківські традиції в рецепції і творчості М. Хвильового. *Матеріали Тридцять четвертої наукової шевченківської конференції* (м. Черкаси, 24-26 квіт. 2001 р.). Кн. 2. Черкаси: Брама, 2003. С. 74–78.
218. Казки про тварин / упоряд. І. Березовський. Київ : Наук. думка, 1976. 575 с.
219. Калитенко Т. Інший Авангард Валер'яна Поліщука. URL: <http://archive.chytomo.com/news/inshij-avangard-valeryana-polishhuka> (дата звернення: 18.04.2018).
220. Караулов Ю. Русский язык и языковая личность. Москва : Наука, 1987. 263 с.
221. Качура Я. В тенетах царату. *Червоний шлях*. 1924. № 8–9. С. 3–32.
222. Кедрин З. Стилизация и народность. *Литературный критик*. 1939. № 10–11. С. 173–186.
223. Київські неокласики / упор. В. Агеєва. Київ : Факт, 2003. 351 с.
224. Кириленко І. Кучеряві дні. *Гарт*. 1928. № 8–9. С. 30–72.
225. Кисельов Й. Перші заспівувачі: літературні портрети українських радянських драматургів. Київ : Рад. письменник, 1964. 390 с.
226. Кисин Б. Богородица в русской литературе: Опыт социологического анализа. Москва : Атеист, 1929. 44 с.
227. Кисіль В. Пародійна творчість К.С. Буревія: еволюція образу автора в пародіях Едварда Стріхи, політичний та естетичний дискурс, поетика комічного: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Харк. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. Харків, 2003. 190 с.
228. Киченко А. Геній Гоголя. *Вісник Черкаського університету. Сер. «Філологічні науки»*. Вип. 158. Черкаси : Черкас. нац. ун-т, 2009. С. 6–11.
229. Кірячок М. Візії апокаліпсису в українському постмодерністському романі: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2016. 22 с.
230. Кісельова Л., Пашко О. Інтертекстуальне тло вірша Павла Тичини «І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Клюєв...» *Магістеріум: Національний університет «Києво-Могилянська академія»*. Вип. 38. Київ, 2010. С. 13–22.
231. Клен Ю. Спогади про неокласиків. Мюнхен : Накладом УВС в Мюнхені, 1947. 47 с.
232. Клен Юрій. Твори: у 4 т. Торонто : Фондація ім. Юрія Клена, 1960. Т. 3 / за ред. Є. Маланюка. 221 с.

233. Клим'юк Ю. Модифікації жанру віршової присвяти Івана Франка. *Вісник Львівського університету. Сер. філологія*. 2004. Вип. 35. С. 186–194.
234. Клочек Г. Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація. Київ : Освіта, 1998. 237 с.
235. Ковалев П. Центонное письмо как один из принципов постмодернистской стратегии поэтического текста. *Ученые записки Орловского государственного университета*. 2010. № 3. С. 189–193. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsentonnoe-pismo-kak-odin-iz-printsipov-postmodernistskoj-strategii-poeticheskogo-teksta> (дата звернення: 12.10.2018).
236. Ковалева К. Интертекстуальность и аспекты ее изучения. *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер.: Філологічна*. 2013. Вип. 37. С. 140–143. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzpuoaf\\_2013\\_37\\_47](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzpuoaf_2013_37_47) (дата звернення: 25.03.2017).
237. Коваль М. Теорія інтертекстуальності та особливості її реалізації в романі Джона Барта «Остання подорож якогось моряка». *Молода нація*. 1997. № 5. С. 70–74.
238. Ковальджи К. «После смерти нам стоятъ почти что рядом...». URL: <http://www.vilavi.ru/raz/kkprm/kkprm.shtml> (дата звернення: 23.02.2015).
239. Кодак М. Траектория баладного трагизму. Динаміка жанру: 20 – 30-ті роки. Львів : ТзОВ «Престиж Інформ», 1999. 44 с.
240. Козирева Н. Сміхова культура в інтелектуальній прозі М. Хвильового. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Філософія*. 2015. Вип. 44. С. 148–157.
241. Козицкая Е. Цитата в структуре поэтического текста : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Тверской гос. ун-т. Тверь, 1998. 237 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/tsitata-v-strukture-poeticheskogo-teksta> (дата звернення: 23.07.2017).
242. Козицкая Е. Эпиграф и текст: о механизме смыслообразования. *Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте*: сб. науч. трудов. Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. Вып. V. С. 53–60. URL: [http://uchcom.botik.ru/az/lit/coll/litext5/07\\_koz.htm](http://uchcom.botik.ru/az/lit/coll/litext5/07_koz.htm) (дата звернення: 12.04.2016).
243. Колоїз Ж. Дмитро Загул і його поетичний переспів «Екклезіаста». *Вивчаємо українську мову та літературу*. 2010. № 22–24. С. 58–61.
244. Коломієць Л. Український художній переклад та перекладачі 1920–30-х років. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. 559 с.
245. Кольридж С.-Т. Избранные труды / сост. В. Герман. Москва : Искусство, 1987. 350 с.

246. Коляда Гео. Ей ви, не хапайте за манжети тов. Шевченка! *Нова генерація*. 1929. №. 1. С. 37.
247. Коляда Гр. Ленін. *Червоний шлях*. 1925. № 1–2. С. 1–4.
248. Констанкевич І. Автоінтертекстуальні стратегії Миколи Хвильового. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2015. Вип. 19. С. 87–95.
249. Констанкевич І. Т. Шевченко в системі культурних авторитетів Миколи Хвильового. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2014. Вип. 18. С. 138–146.
250. Копиленко О. Ессе homo. *Червоний шлях*. 1923. № 3. С. 59–68.
251. Кораблева Н. Интертекстуальность литературного произведения (на материале романа А. Битова «Пушкинский дом») : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.06 / Донец. гос. ун-т. Донецк, 1999. 189 с.
252. Кораблева Н. Интертекстуальность литературного произведения: учебн. пособие. Донецк : Кассиопея, 1999. 28 с.
253. Корж О. Хоробрий товариш. *Нова Генерація*. 1929. № 10. С. 17–18.
254. Корнійчук В. Интертекстуальне поле лірики І. Франка. *Язык. Культура. Взаимопонимание*: матеріали Междунар. науч. конф. Львов, 1997. С. 413–422.
255. Коршунова С. Интертекстуальный дискурс в романе Л. Улицкой «Медея и её дети». *Питання літературознавства*. 2009. Вип. 77. С. 155–159. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl\\_2009\\_77\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2009_77_21) (дата звернення: 7.11.2017).
256. Косарева Г. Творчість Тараса Шевченка в інтертекстуальному дискурсі поетів-вісімдесятників. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2017. Вип. 1 (85). С. 53–58.
257. Косиков Г. Идеология. Коннотация. Текст. / Р. Барт. *S/Z* / пер. с франц., под ред. Г. Косикова. Москва : Эдиториал УРСС, 2001. С. 8–29.
258. Косиков Г. Текст / Интертекст / Интертекстология / Н. Пьеге-Гро. *Введение в теорию интертекстуальности* / пер. с фр. Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. С. 8–42.
259. Косинка Г. Заквітчаний сон: оповідання, спогади про Григорія Косинку / упоряд. Т. Мороз-Стрілець. Київ : Веселка, 1991. 287 с.
260. Косинка Г. Фавст із Поділля / ред. і передм. Б. Кравцева. Нью-Йорк : Дніпро, 1955. 96 с.
261. Костюк Г. Валер'ян Підмогильний. *Українське слово*. Кн. 2. Київ : Рось, 1994. С. 312–313.
262. Котик І. Ірраціональне / раціональне в характерах героїв Валер'яна Підмогильного. *Слово і час*. 2003. № 5. С. 64–70.
263. Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Київ : Наук. думка, 1974. Т. 2 / упоряд. М. Грицюти. 383 с.
264. Кочерга І. Твори: у 3 т. Київ : Держлітвидав України, 1956. Т. 1. 669 с.



265. Кочеткова Н. Литературные посвящения в русских изданиях XVIII – начала XIX века. Ст. 1. Особенности жанра. *XVIII век*. СПб., 2002. Сб. 22. С. 66–84. URL: [http://lib.pushkinskijdom.ru/Portals/3/PDF/XVIII/22\\_tom\\_XVIII/Kochetkova/Kochetkova%20-%2000066.pdf](http://lib.pushkinskijdom.ru/Portals/3/PDF/XVIII/22_tom_XVIII/Kochetkova/Kochetkova%20-%2000066.pdf) (дата звернення: 12.03.2016).
266. Краева А. Мотив рождения Афродиты в контексте поэтического комплекса моря в русской поэзии XVIII–XX веков. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2011. Вип. XXIV. Част. 2. С. 46–54.
267. Краснова Л. До проблеми інтертекстуальності. *Суспільствознавчі науки та відродження нації*: зб. наук. праць. Луцьк, 1997. Кн. 1. С. 53–56.
268. Крижанівський С. Провінція. *Молодняк*. 1929. № 8. С. 4.
269. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму* / пер. с франц., сост. и вступ. статья Г. Косикова. Москва : ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.
270. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с франц. Москва : РОССПЭН, 2004. 656 с.
271. Кристева Ю. Семиотика: Исследования по семанализу / пер. с франц. Э. Орловой. Москва : Академ. проект, 2013. 285 с.
272. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. : проблеми естетики і поетики. Київ : Зодіак-ЕКО, 1995. 304 с.
273. Кузьмин Д. К функциональной типологии посвящений. URL: [http://sites.utoronto.ca/tsq/45/tsq45\\_kuzmin.pdf](http://sites.utoronto.ca/tsq/45/tsq45_kuzmin.pdf) (дата звернення: 12.03.2016).
274. Кузьмина Н. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург-Омск : Изд-во Урал. ун-та, Изд-во Омск. гос. ун-та, 1999. 268 с.
275. Кузьмина Н. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. 4-е изд, стер. Москва : КомКнига, 2007. 272 с.
276. Кузьмина Н. Эпиграф в коммуникативном пространстве художественного текста. URL: <http://silence.ho.ua/vestnik/articles/y1997-i2/a060/article.html> (дата звернення: 22.02.2015).
277. Кукуруза Н. Інценізації в українській діаспорі: традиції і новації. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 17–18. Івано-Франківськ : Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2009. С. 63–69.
278. Кулик І. Література під комуністичним керівництвом. *Гарт*. 1927. № 2–3. С. 123–130.
279. Куліш М. Твори: у 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1 / упоряд. Л. Танюка. 506 с.
280. Куліш М. Твори: у 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2 упоряд. Л. Танюка. 877 с.
281. Кундзіч О. Дуже просто (З циклу «В ущелинах республіки»). *Гарт*. 1927. № 2–3. С. 32–36.

282. Куцевол О. Осмислення читачами епіграфа літературного твору як засобу експлікації інтертекстуальності. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського. Сер.: Філологія*. Вінниця, 2009. Вип. 11. С. 20–25. URL: [http://www.nbu.gov.ua/portal/soc\\_gum/nzvdpu/filologiya/2009\\_11/zbirnik.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/nzvdpu/filologiya/2009_11/zbirnik.pdf) (дата звернення: 22.02.2015).
283. Кушнерьова М. Гоголівський текст в українській літературі другої половини ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2017. 204 с.
284. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: антологія 1917 – 1933: поезія – проза – драма – есей. Париж : Instytut Literacki, 1959. 980 с.
285. Ламзина А. Заглавие. *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины*. Москва : Высш. школа, ИЦ «Академия», 1999. С. 94–106.
286. Лановик М., Лановик З. Український Гамлет як європейський прорив національного самовизначення. *Ренесансні студії*. Вип. 25–26. Запоріжжя: Запорізьк. класич. приват. ун-т, 2016. С. 74–107. URL: <http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/25-26-2016/8.pdf> (дата звернення: 28.05.2018).
287. Ласло-Куцюк М. «Місто» В. Підмогильного і французький роман ХІХ століття. *Шукання форми*. Бухарест, 1980. С. 141–164.
288. Лахманн Р. Память и литература: Интертекстуальность в русской литературе ХІХ – ХХ веков / пер. с нем. А. Жеребин. Санкт-Петербург : Петрополис, 2011. 400 с.
289. Ле І. Голодний степ (фрагмент). *Червоний шлях*. 1929. № 2. С. 65–83.
290. Ле І. Юхим Кудря. *Червоний шлях*. 1926. № 3. С. 29–82.
291. Левицька О. Інтертекстуальний дискурс роману Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта». *Питання літературознавства*. Чернівці : Рута, 2009. Вип. 77. С. 160–167.
292. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
293. Ленська С. Інтертекстуальні зв'язки малої прози Миколи Хвильового з зарубіжною літературою (на прикладі «Вступної новели» й «Арбесок»). *Вісник Полтавського національного педагогічного університету ім. В.Г. Короленка. Філологічні науки*. 2012. № 11. С. 15–20.
294. Ленська С. Микола Хвильовий та Іван Дніпровський: стратегії творчої взаємодії. *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна*. Харків : Вид-во ХНУ ім. В.Н. Каразіна. Сер.: Філологія. Вип. 68. 2013. С. 56–60.

295. Ленська С. Українська мала проза 1920–1960-х років: ідейно-тематичні домінанти, жанрові моделі і стилеві стратегії: дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2015. 470 с.
296. Лисенко І. Поетика драматургії Миколи Куліша 1927 – 1932 років: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2005. 22 с.
297. Лихоманова Н. Міфологічна парадигма постмодерністського роману (до проблеми інтертекстуальності). *Питання літературознавства*. Вип. 4 (61). Чернівці, 1997. С. 37–44.
298. Лімборський І. Weltliteratur за доби глобалізації: пошуки нової посткультурної ідентичності. *Слово і Час*. 2008. № 6. С. 3–10.
299. Лімборський І. Шекспір сьогодні: проблеми рецепції і транслаторики спадщини англійського поета у глобальних проєкціях постсучасного світу. *Шекспірівський дискурс* / гол. ред. Торкут Н.М. Запоріжжя : КПУ, 2010. Вип. 1. С. 141–151.
300. Літвінова І. Парадокси поезії радянського тоталітарного дискурсу: релігійні образи та мотиви як репрезентанти ідеології. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Сер. : Філологія*. 2016. Вип. 74. С. 85–88. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhlFL\\_2016\\_74\\_20](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhlFL_2016_74_20) (дата звернення: 25.04.2018).
301. Літературні пародії, шаржі, епіграми, акростиhi, фейлетони, гуморески, афоризми: збірник / упоряд. В. Атаманюк. Київ : Маса, 1927. 248 с.
302. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1 / авт.-уклад. Ю. Ковалів. 608 с.
303. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. Ковалів. 624 с.
304. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс / за ред. Р. Гром'яка, І. Папуші. Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. 378 с.
305. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
306. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусств. Москва : Искусство, 1976. 367 с. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Los\\_PrSimv/07.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Los_PrSimv/07.php) (дата звернення: 24.02.2017).
307. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград : Просвещение, 1972. 272 с.
308. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
309. Лотман Ю. Культура и взрыв. Москва : Гнозис; ИГ «Прогресс», 1992. 272 с.
310. Лотман Ю. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1998. 704 с.

311. Лотман Ю. Текст в тексте. *Ученые записки Тартуского государственного университета*. 1981. Вып. 14. С. 3–32.
312. Луначарский А. Виктор Гюго. Творческий путь писателя. *Собрание сочинений*: в 8 т. Москва : Худож. литература, 1965. Т. 6. С.73–529.
313. Луначарский А. Предисловие [к роману А. Франса «Таис»] / А. Франс. *Полное собрание сочинений*. Москва-Ленинград: Земля и фабрика, 1928. Т.V: Таис / пер. с франц., под ред. Е. Корша. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-5/predislovie-k-romanu-a-fransa-tais> (дата звернення: 21.03.2017).
314. Луцан Л. Интертекстуальне поле роману «Кревніяки» Бориса Харчука. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство*. 2011. Вип. 32. С. 138–146.
315. Лушникова Г. Интертекстуальность художественного произведения. Кемерово : КемГУ, 1995. 82 с.
316. Любченко А. Вибрані твори / передм. Л. Пізнюк. Київ : Смолоскип, 1999. 520 с.
317. Любченко А. Образа. *ВАПЛІТЕ*. 1927. № 4. С. 3–71.
318. Май-Дніпрович. Поема завтрього. *Червоний шлях*. 1927. № 4. С. 5–9.
319. Маланюк Є. Поезії / упоряд. та передм. Т. Салиги. Львів : УПІ ім. І. Федорова; «Фенікс лтд», 1992. 686 с.
320. Малаховская М. Интертекстуальные связи в художественном тексте в сопоставительно-переводческом аспекте (на материале произведений К.С. Льюиса) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.20. Санкт-Петербург, 2008. 20 с. URL: <http://www.dslib.net/sravnit-jazykoved/intertekstualnye-svjazi-v-hudozhestvennom-tekste-v-sopostavitelno-perevodcheskom.html#2820494> (дата звернення: 21.03.2017).
321. Малицький Ф. Десята скиба. *Червоний шлях*. 1928. № 12. С. 46–47.
322. Мамонтов Я. Веселий Хам. Харків : Рух, 1926. 58 с.
323. Мамонтов Я. Твори / упор. Ю. Костюк. Київ : Дніпро, 1988. 557 с.
324. Манн Ю. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. Москва : Coda, 1996. 474 с.
325. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 347 с.
326. Маркуша Г. Хлібороб. *Червоний шлях*. 1924. № 10. С. 45–46.
327. Масенко Т. Лобне місто. *Молодняк*. 1929. № 3. С. 3–7.
328. Матвіїшин В. Український літературний європеїзм. Київ : ВЦ «Академія», 2009. 264 с.
329. Матковская А. Жанр как проблема теории интертекста. К вопросу о жанровой природе произведения А. Пушкина («Джон Теннер»): зб. наук. праць. Одеса : Astroprint, 1997. С. 9–11.

330. Матющенко А. «...І маленького людського серця агонія»: Євген Плужник. Змова у Києві. *Сучасність*. 1993. № 7. С. 127–128.
331. Мафтин Н. Ідейно-художні особливості малої прози Валер'яна Підмогильного (на основі аналізу новели «Іван Босий»). *Рідне слово в етнокультурному вимірі*. Дрогобич : Посвіт, 2013. С. 372–380.
332. Мацапура В. Прием остранения в произведениях Н. В. Гоголя: специфика использования и способы выражения. URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1412> (дата звернення: 17.02.2017).
333. Мацапура В. Українська тема в російській літературі I половини XIX ст. (проблеми еволюції, міфологізації, інтертекстуальності): автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.02. Сімферополь, 2002. 33 с.
334. Машкова Л. Аллюзивность как категория вертикального контекста. *Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология*. Москва, 1989. № 9 / 2. С. 25–33.
335. Маяковский В. Полное собрание сочинений: в 20 т. Москва : Наука, 2014. Т. 2 / под ред. В. Терехина. 637 с.
336. Мельник В. Суворий аналітик доби. Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини XX ст. Київ, 1994. 319 с.
337. Мень А. Библия и литература. *Мировая духовная культура. Христианство. Церкви: лекции и беседы*. Москва : Изд-во «Нижегородская ярмарка», 1995. 671 с. URL: [http://palomnic.org/bibl\\_lit/bibl/men/](http://palomnic.org/bibl_lit/bibl/men/) (дата звернення: 3.05.2018).
338. Микитенко І. Твори: у 4 т. Київ : Дніпро, 1982. Т. 1 / упоряд. О. Микитенко, передм. Є. Шабліовського. 471 с.
339. Микитенко І. Твори: у 4 т. Київ : Дніпро, 1983. Т. 3 / упоряд. О. Микитенко, ред. тому: О. Коломієць. 479 с.
340. Микитенко І. Твори: у 4 т. Київ : Дніпро, 1983. Т. 4 / упоряд. О. Микитенко, ред. тому: С. Крижанівський. 558 с.
341. Минко В. Беладонна. *Беладонна. Любовний роман 20-х років*. Київ: Темпора, 2016. С. 130–203.
342. Миц З. Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока. *Блок и русский символизм. Избранные труды*: в 3 кн. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1999. Кн. 1. С. 362–388. URL: <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/funkcija.html> (дата звернення: 12.05.2017).
343. Мисик В. Баба. *Червоний шлях*. 1927. № 3. С. 41–44.
344. Михед П. Гоголь із погляду української русистики. *Гоголь і світова література*: зб. наук. праць. Полтава : ТОВ «АСМІ», 2009. С. 25–40.
345. Мінько М. Манівцями. *Червоний шлях*. 1927. № 2. С. 6–59.

346. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / пер. В. Гуменюка. Сімферополь: Таврія, 2003. 408 с.
347. Мовчан Р. У пошуках архітвору. З історії української літератури ХХ століття. Київ : ВД Дмитра Бураго, 2018. 448 с.
348. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі. Київ : ВД «Стилос», 2008. 544 с.
349. Мокренцов Д. Неоміфологічне трактування теми пророцтва у повісті Сергія Пилипенка «Євангелія часу». *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського*. Вип. 4 / 9. Миколаїв : МНУ В. О. Сухомлинського, 2012. С. 128–133.
350. Моллер-Салли С. «Классическое наследие» в эпоху соцреализма, или Похождения Гоголя в стране большевиков. *Соцреалистический канон* / под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 511–522.
351. Москвин В. Интертекстуальность: категориальный аппарат и типология. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Филологические науки»*. 2013. № 6 (81). URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/intertekstualnost-kategorialnyu-apparat-i-tipologiya> (дата звернення: 12.04.2017).
352. Москвин В. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. Москва : Книж. дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 168 с.
353. Москвин В. К обоснованию понятия «фигуративный жанр» (на примере центаона). *Жанры речи*. 2013. № 1(9). С. 114–124. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-obosnovaniyu-ponyatiya-figurativnyu-zhanr-na-primere-tsentona-1> (дата звернення: 18.10.2018).
354. Москвин В. О видах центаона: опыт типологии. *Известия Российской Академии Наук. Серия литературы и языка*. Т. 73. 2014. № 3. С. 58–68.
355. Мукан В. Біблійні мотиви у «драмі абсурду» Миколи Куліша (на матеріалі п'єси «Народний Малахій»). *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 39 (2). С. 184–190.
356. Муслієнко О. Идеологема «світ-театр» у семіосфері абсурду Миколи Хвильового («Лілолі»). *Вісник Львівського університету. Сер. філологічна*. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2008. Вип. 44, ч. 1. С. 281–290.
357. Муслієнко О. Хвильовий «Ревізор»: назва як код інтерпретації. *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна*. Харків : вид-во ХНУ ім. В.Н. Каразіна. № 1078: Сер.: Філологія. Вип. 68. 2013. С. 40–45. URL: [http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e\\_books/visn\\_13\\_1078.pdf](http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visn_13_1078.pdf) (дата звернення: 3.07.2016).
358. Мутхутдинова Ф. Интертекстуальность. Афоризмы как один из видов межтекстовых связей. *Интертекст в художественном и публицистическом*

- дискурсе*: сб. докладов междунар. науч. конф. (Магнітогорск, 12-14 нояб. 2003 г.). Магнітогорск : Изд-во МаГУ, 2003. С. 107–110.
359. Назарець В. Типологія жанрово-тематичних різновидів присвяти. URL: [http://ddpu.drohobych.net/filol\\_gum/wp-content/uploads/2016/04/2013\\_7.pdf](http://ddpu.drohobych.net/filol_gum/wp-content/uploads/2016/04/2013_7.pdf) (дата звернення: 3.07.2016).
360. Наливайко Д. Соціальне евангеліє Віктора Гюго / В. Гюго. *Знедолені*. Харків : Фоліо, 2015. С. 5–15.
361. Наливайко Д. Сучасне порівняльне літературознавство як третій етап наукової компаративістики. *Літературна компаративістика*. Вип. III, ч. I. Київ : ВД «Стилос», 2008. С. 5–24.
362. Нарівська В. «Іван Босий» В. Підмогильного як ресентимент естетики босяцтва. *Studia Methodologica*. Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. Вип. 19. С. 314–321.
363. Науменко Н. Пародія як феномен літературної критики. *Питання літературознавства*. 2017. Вип. 95. С. 146–159.
364. Нахлік Є. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики. Львів, 2003. 569 с.
365. Нахлік Є. Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтертекст – контекст. Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2015. 541 с.
366. Нечай П. Мухи. *Червоний шлях*. 1929. № 3. С. 5–15.
367. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: в 13 т. Москва : Культурная революция, 2012. Т. 1, ч. 1 / пер. с нем., общ. ред. И. Эбаноидзе. 416 с.
368. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Москва : Мысль, 1990. Т. 1. / пер. с нем, сост., вступ. ст. и примеч. К. Свасьяна. 829 с.
369. Нич Р. Літературологія. Погляд на історію сучасної теоретико-літературної думки в Польщі. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* / упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з пол. С. Яковенка. Київ : ВД «Кисво-Могилянська академія», 2008. С. 12–37.
370. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / пер. з пол. О. Галети. Львів : Літопис, 2007. 316 с.
371. Ніверська Т. Архітектоніка повісті М. Хвильового «Іван Іванович» і повісті Б. Пільняка «Іван Москва». *Питання літературознавства*. 2008. Вип. 75. С. 62–72. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/PI\\_2008\\_75\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/PI_2008_75_10) (дата звернення: 13.10.2016).
372. Новиков В. Книга о пародии. Москва : Сов. писатель, 1989. 540 с.
373. Новиченко Л. Поет недоспіваної пісні / В. Влизько. *Вибрані поезії*. Київ : Рад. письменник, 1963. С. 7–31.

374. Нога Г. «Звичаї тієї з давніх школярів бували...» (Український святковий бурлеск XVII – XVIII століть). Київ : СтилоС, 2001. 189 с.
375. Нодье Ш. Читайте старые книги: Новеллы, статьи, эссе о книгах, книжниках, чтении: в 2 кн. Москва : Книга, 1989. Кн. 1. 271 с.
376. Нудьга Г. Пародія в українській літературі. Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. 175 с.
377. Нудьга Г. Українська балада: з теорії та історії жанру. Київ : Дніпро, 1970. 258 с.
378. Орісію Теодор. На майдані. *Молодняк*. 1929. № 8. С. 96.
379. Осьмачка Т. Поезії / упоряд. Л. Світайло. Київ : Рад. письменник, 1991. 268 с.
380. Осьмачка Т. Поезія. Проза / упор. і передм. В. Поліщука. Черкаси : вид. Чабаненко Ю.А., 2008. 352 с.
381. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1997. 360 с.
382. Павличко С. Теоретичний дискурс українського модернізму: автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06. Київ, 1995. 36 с.
383. Палюх О. Проблеми культури українського книговидавництва Львова 1920-х рр. у рецепції газети «Діло». *Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства*. 2011. Вип. 1. С. 182–202. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ZPNDZP\\_2011\\_1\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ZPNDZP_2011_1_16) (дата звернення: 12.10.2018).
384. Панч П. Без козиря. *Червоний шлях*. 1927. № 1. С. 62–105.
385. Панч П. З моря. *ВАПЛІТЕ*. 1926. № 1. С. 153–228.
386. Панченко В. Диптих про втрачену свободу. *Наукові записки НАУКМА. Філологічні науки*. 2013. Т. 150. С. 55–63.
387. Панченко В. Повість про Миколу Зерова. Київ : Дух і літера, 2018. 624 с.
388. Пахаренко В. Тарас Шевченко: проблема розуміння. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*. 2014. Вип. 15–17. С. 9–42.
389. Пахаренко В. Шевченко як геній. Природа, своєрідність і стратегії інтерпретації геніяльності поета. Черкаси : Брама-Україна, 2013. 840 с.
390. Пашко О. Єсенінська тема у Володимира Сосюри. *Наукові записки НАУКМА*. 2011. Т. 124: Філологічні науки (Літературознавство). С. 65–72.
391. Пашко О. Рецепція творчості Сергія Єсеніна в Україні 1920-х років : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. Київ, 2015. 260 с.
392. Пелешенко О. Інтекст «Ходіння до раю» в драмі М. Куліша «Народний Малахій». *Магістеріум. Літературознавчі студії*. 2017. Вип. 69. С. 28–38.
393. Первомайський Л. Околиця (продовження). *Гарт*. 1928. № 7. С. 9–27.



394. Первомайський Л. Пародії та епіграми. *Плужанин*. 1926. № 10. С. 39.
395. Первомайський Л. Романтичні зустрічі. *Гарт*. 1928. № 10. С. 67–83.
396. Переломова О. Інтертекстуальність як системотвірна текстово-дискурсивна категорія. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2008. Вип. 34. С. 87-95. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpgrvzdia\\_2008\\_34\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpgrvzdia_2008_34_11) (дата звернення: 6.07.2017).
397. Пилипенко С. Афарбїт. *Червоний шлях*. 1923. № 4–5. С. 62–69.
398. Пилипенко С. Вибрані твори / упоряд., передм., прим. Р. Мельникова. Київ : Смолоскип, 2007. 887 с.
399. Пилипенко С. Євангелія часу. Харків : Шлях Освіти, 1923. 50 с.
400. Підмогильний В. Іван Нечуй-Левицький / І. Нечуй-Левицький. *Вибрані твори*. Кн. 1. Київ : Т-во «Час», 1927. С. V–XVI. URL: <http://sites.utoronto.ca/elul/Nechui/Pidmo-Nechui-Intro-1.pdf>. (дата звернення: 12.01.2019).
401. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / упоряд. В. Мельника. Київ : Наук. думка, 1991. 800 с.
402. Платонів Ю. 54 – 80 північної широти. *Всесвіт*. 1925. № 17. С. 8–9.
403. Плахтій Т. Інтертекстуальність як взаємодія внутрішньотекстових дискурсів у п'єсі М. Куліша «Патетична соната». *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2010. Вип. 15. С. 72–79. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apulf\\_2010\\_15\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apulf_2010_15_12). (дата звернення: 10.07.2018).
404. Плужник Є. Із циклу «Дні». *Червоний шлях*. 1924. № 3. С. 1–2.
405. Плужник Є. Поезії / упор. Л. Череватенка. Київ : Рад. письменник, 1988. 415 с.
406. Плужник Є. Змова у Києві: роман, п'єси / упорядк., передм. та прим. Л. Череватенка. Київ : Укр. письменник, 1992. 428 с.
407. Поветьева Е. Прецедентное имя как феномен интертекстуальности в англоязычном художественном дискурсе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. 10.02.19. Волгоград, 2014. 24 с.
408. Позерт И. Типы и формы интертекстуальности в стихотворной пародии XX века. *Журнал литературной критики и словесности*. 2003. № 7. URL: <http://www.uglitskih.ru/critycs/pozert%202.shtml> (дата звернення: 22.10.2018).
409. Політика партії в справі української художньої літератури. *Червоний шлях*. 1927. № 6. С. 235–237.
410. Поліщук В. Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2014. 680 с.
411. Поліщук В. Козуб ягід: Оповідання, афоризми, брзки мислі й творчости, стежки думок і алегорії людини, яку життя приперчило. Харків : Держ. вид. України, 1927. 172 с.

412. Поліщук В. Про класиків, неокласиків і сучасників. Черкаси : Чабаненко Ю. А., 2007. 358 с.
413. Поліщук В. Про Филиповича-шевченкознавця і не тільки. *Мій Павло Филипович*. Черкаси : Видавець Чабаненко Ю.А., 2015. С. 42–51.
414. Поліщук Я. «І ката, і героя він любив...»: Михайло Коцюбинський: літературний портрет. Київ : ВЦ «Академія», 2010. 304 с.
415. Полянская Л., Айзеншток И. Французские писатели в оценках царской цензуры. *Литературное наследство*. Москва, 1939. III. Т. 33 / 34. С. 769–858.
416. Пономаренко І. Палімпсести Ліни Костенко. *Актуальні проблеми літературознавства*. Дніпропетровськ : Навчальна книга, 1998. Т. 3. С. 61–80.
417. Попович А. Проблемы художественного перевода / пер. со словацк. Москва : Высш. школа, 1980. 199 с.
418. Потапенко С. Інтертекстуальність та її фольклористичні обрії. *Слово і час*. 2009. № 11. С. 45–59.
419. Потіпак Ю. Інтертекстуальний дискурс малої прози Є. Мандичевського в площині літературного простору кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Наукові записки ТНПУ*. Тернопіль, 2010. Вип. 29. С. 164–167.
420. Прасол Є. Роман Девіда Мітчелла «Сон № 9» як інтертекстуальне поле творчості Харукі Муракамі. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Сер. : Літературознавство*. 2014. Вип. 1 (1). С. 132–143. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl\\_2014\\_1\(1\)\\_\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2014_1(1)__16) (дата звернення: 12.7.2017).
421. Прокл Константинопольский. Похвальное слово Пресвятой Богородице. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Prokl\\_Konstantinopskij/pokhvalnoe-slovo-presvjatoj-bogoroditse/](https://azbyka.ru/otechnik/Prokl_Konstantinopskij/pokhvalnoe-slovo-presvjatoj-bogoroditse/) (дата звернення: 3.09.2018).
422. Просалова В., Бердник О. Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти. Донецьк : Норд Прес, 2010. 152 с.
423. Просалова В.А. Інтертекстуальне поле і контекст: диференціація понять. *Слово і час*. 2005. № 12. С. 28–34.
424. Просалова В. Празька літературна школа: текст, контекст, інтертекст : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06. Київ, 2006. 32 с.
425. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи. Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. 344 с.
426. Прохоренко Є. Творчість Миколи Гоголя в українській літературно-критичній і художній свідомості 20–30-х рр. ХХ ст.: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 / Дніпропетр. нац. ун-т ім. О. Гончара. Дніпропетровськ, 2014. 224 с.
427. Пушкін О. Наступ зими. *Універсальний журнал*. 1929. № 7. С. 44.

428. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. Москва : Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
429. Пыхтина Ю. Модель интертекстуального пространства в художественной литературе. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2013. № 3 (21). Ч. II. С. 167–172. URL: [www.gramota.net/materials/2/2013/3-2/44.html](http://www.gramota.net/materials/2/2013/3-2/44.html) (дата звернення: 21.04.2017).
430. Райбедюк Г. Поезія неокласиків: текст та інтертекст. *Вісник Житомирського державного пед. ун-ту ім. І. Франка*. 2004. Вип. 16. С. 161–163. URL: [http://eprints.zu.edu.ua/1140/1/3\\_.pdf](http://eprints.zu.edu.ua/1140/1/3_.pdf) (дата звернення: 15.12.2015).
431. Рижко О. Плагіат у соціально-комунікаційному вимірі початку ХХІ століття: природа явища та історія боротьби: дис. ... д-ра наук із соц. комунікацій: 27.00.01 / Інститут журналістики КНУ ім. Тараса Шевченка. Київ, 2017. 438 с.
432. Рильський М. Зібрання творів: у 20 т. Київ : Наук. думка, 1983. Т. 1 / упор. В. Лети, А. Тростянецького. 534 с.
433. Рильський М. Зібрання творів: у 20 т. Київ : Наук. думка, 1983. Т. 2 / упор. О. Кирєвої, А. Тростянецького. 432 с.
434. Рильський М. Зібрання творів: у 20 т. Київ : Наук. думка, 1984. Т. 4 / упор. Б. Корсунської, В. Лети. 423 с.
435. Рильський М. Зібрання творів: у 20 т. Київ : Наук. думка, 1986. Т. 13 / упор. В. Бойко, М. Ігнатенко. 624 с.
436. Рильський М. Зібрання творів: у 20 т. Київ : Наук. думка, 1986. Т. 14 / упор. В. Келембетової, М. Наєнка. 528 с.
437. Рильський М. Зібрання творів: у 20 т. Київ : Наук. думка, 1988. Т. 18 / упор. І. Березовського. 760 с.
438. Рильський М. Зібрання творів: у 20 т. Київ : Наук. думка, 1988. Т. 19 / упор. Н. Підпалої, Р. Пилипчука. 704 с.
439. Рильський М. Зібрання творів: у 20 т. Київ : Наук. думка, 1990. Т. 20 / упор. Н. Підпалої, Р. Пилипчука. 896 с.
440. Рихло О. Проблема розмежування жанрів віршового перекладу (на матеріалі перекладів поезій Е.А. По українською мовою). *Питання літературознавства*. 2007. Вип. 73. С. 164–173.
441. Рихло П. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст. Чернівці : Рута, 2005. 584 с.
442. Рихло П. Творчість Пауля Целана як інтертекст : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.04 ; 10.01.05. Київ, 2006. 36 с.
443. Ролан Барт о Ролане Барте / сост., пер. с. франц. С. Зенкина. Москва : Ad Marginem / Сталкер, 2002. 288 с.

444. Роллан Р. Собраний сочинений: в 14 т. Москва : Худож. литература, 1956. Т. 7 / пер. с фран. Е. Бируковой, А. Рудковской. 352 с.
445. Роллан Р. Собрание сочинений: в 14 т. Москва : Худож. литература, 1958. Т. 13 / под ред. И. Анисимова, пер. под ред. Е. Песиса. 512 с.
446. Романець В. Творчість В. Гюго в оцінках та перекладах українських митців. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка. Філологічні науки*. 2015. Вип. 39. С. 226–231. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npkrnu\\_fil\\_2015\\_39\\_53](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npkrnu_fil_2015_39_53) (дата звернення: 22.02.2017).
447. Романович-Ткаченко Н. Зінькова зірка. *Плуг*. 1928. № 7–8. С. 3–29.
448. Росовецький С. Інтертекстуальність у літературі (методологічні нотатки). *Русская литература. Исследования*: сб. научн. трудов. Киев, 2006. Вып. IX. С. 4–13.
449. Рубан А. Міфопоетика й інтертекст прози Л. Андреева : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. Київ, 2002. 20 с.
450. Руднев Ю. Концепция дискурса как элемента литературоведческого метаязыка. URL: [http://zhelty-dom.narod.ru/literature/txt/discours\\_jr.htm](http://zhelty-dom.narod.ru/literature/txt/discours_jr.htm) (дата звернення: 4.02.2018).
451. Рунін В. Вітрові України. *Червоний шлях*. 1927. № 11. С. 7.
452. Рунін В. Сон. *Гарт*. 1928. № 7. С. 29.
453. Саблина М. Цитата и её типовые разновидности: к проблеме классификации. *Мир науки, культуры, образования*. 2009. № 3. С. 49–51.
454. Саблина М. Цитата и цитирование в текстах современных российских газет: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Красноярск, 2011. 20 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/tsitata-i-tsitirovanie-v-tekstakh-sovremennykh-rossiiskikh-gazet> (дата звернення: 23.07.2017).
455. Сав'юк А. Інтертекстуальний дискурс оповідання Л. фон Захера-Мазоха «Опришок». *Султанівські читання*. 2017. Вип. VI. С. 195–202. URL: [http://sultaniivskichytannia.if.ua/Arkhiv/Vurusk6/Vurusk6\\_el.html](http://sultaniivskichytannia.if.ua/Arkhiv/Vurusk6/Vurusk6_el.html) (дата звернення: 12.01.2018).
456. Савенко О. Відкритість канонічних текстів для літературної трансформації. *Кременецькі компаративні студії*. 2017. Вип. VII. Т. 1. С. 258–264.
457. Савченко Я. Азіятський апокаліпсис. Київ : Глобус, 1926. 46 с.
458. Савченко Я. Гамлет. *Гарт*. 1927. № 6–7. С. 89–90.
459. Сайко М. Літосінь. *Червоний шлях*. 1926. № 1. С. 6–7.
460. Самі про себе: Автобіографії українських митців 1920-х років / упоряд. Р. Мовчан. Київ : ТОВ «Видавництво Клю», 2015. 640 с.

461. Самсонова М. Драма О.Блока в інтертексті драматургії російського пост-модернізму : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. Дніпропетровськ, 2002. 19 с.
462. Сverbілова Т. Міфологізація тексту Шевченка у п'єсах Миколи Куліша. *Тарас Шевченко і народна культура* : зб. праць Міжнар. 35-ї наук. шевченківської конф. (м. Черкаси, 20-22 квіт. 2004 р.) : у 2 кн. Черкаси : Брами-Україна, 2004. Кн. 2. С. 184–189.
463. Сverbілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модернізму до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ ст. Черкаси : Вид. Чабаненко Ю.А., 2009. 598 с.
464. Свідзінський В. Поезії / упоряд., передм. та комент. Е. Соловей. Харків : Фоліо, 2013. 347 с.
465. Світличний І. Духовна драма Шевченка. *Серце для куль і для рим*. Київ : Рад. письменник, 1990. С. 349–377. URL: <http://www.ukrplib.com.ua/krstat/printout.php?id=2> (дата звернення: 26.03.2017).
466. Селиванова Е. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. Киев : ЦУЛ «Фитосоцицентр», 2002. 336 с. URL: [https://eknigi.org/nauka\\_i\\_ucheba/90672-osnovy-lingvisticheskoy-teorii-teksta-i.html](https://eknigi.org/nauka_i_ucheba/90672-osnovy-lingvisticheskoy-teorii-teksta-i.html) (дата звернення: 3.02.2018).
467. Семенко М. Вибрані твори / упор. А. Біла. Київ : Смолоскип, 2010. 687 с.
468. Семенко М. Малий Кобзар і нові вірші. Харків : Пролетар, 1928. 112 с.
469. Семенова Н. Цитата в художественной прозе. На материале произведений В. Набокова. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. 200 с. URL: <http://www.dissertat.com/content/tsitata-v-khudozhestvennoi-proze-na-materiale-proizvedenii-v-nabokova> (дата звернення: 12.07.2017).
470. Семенюк Г. Українська драматургія 20-х рр. Нові осмислення драматургічних і театральних явищ одного з найбагатших і непростих етапів в історії національної літератури і культури: посіб. для вчителя. Київ : РВЦ «Про-за», 1993. 202 с.
471. Сенченко В. Из записок. *ВАПЛІТЕ*. 1927. № 1. С. 3–11.
472. Сенченко І. В порту. *Авангард. Мистецькі матеріали*. Харків, 1929. С. 29–33.
473. Сенченко І. Оповідання. Повісті. Спогади / упор. і прим. М. Гнатюк, вступ. ст. і ред. В. Брюховецького. Київ : Наук. думка, 1990. 664 с.
474. Сенченко І. Подорож до Червонограда. *ВАПЛІТЕ*. 1927. № 5. С. 78–117.
475. Серио П. Как читают тексты во Франции. *Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса*. Москва, 1999. С. 12–53.
476. Сидоренко К. Интертекстовые интерпретаторы в «Словаре крылатых выражений Пушкина». *Слово. Фраза. Текст*: сб. науч. статей к 60-летию М.А. Алексеенко. Москва : Азбуковник, 2002. С. 317–330.

477. Сидоренко К. От крылатого слова к интертекстеме (межуровневая проекция). *Грани слова*: сб. науч. статей к 65-летию проф. В. Мокренко. Москва, 2005. С. 143–148.
478. Сирадоева О. Екстраполяція поезії Є. Плужника, І. Дніпровського та Юліана Шпола в експериментальну прозу 20-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2011. 20 с.
479. Сірик Л. Інтертекстуальність у структурі поетичних творів як вираз міжкультурної комунікації (на прикладі поезії київських неокласиків). *Мова і культура*. 2011. Вип. 14. Т. 7. С. 105–112. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik\\_2011\\_14\\_7\\_19](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2011_14_7_19) (дата звернення: 15.06.2017).
480. Скворцов-Степанов И. Основные течения в антирелигиозной пропаганде. Деятели Октября о религии и церкви: Статьи. Речи. Беседы. Воспоминания. Москва : Мысль, 1968. С. 184–196.
481. Скворода Г. Твори : у 2 т. Київ : АТ «Обереги», 1994. Т. 1 / передм. О. Мишанича. 528 с.
482. Скорина Л. Біблійний інтертекст в історичній драматургії Людмили Старицької-Черняхівської. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*: зб. наук. праць. Вип. 21–22. Черкаси : Видавець Чабаненко Ю.А., 2015. С. 227–251.
483. Скорина Л. Віктор Гюго в українській літературі 20-х років ХХ століття. *IX Міжнародний конгрес українців. Літературознавство*: зб. наук. статей (До 100-річчя Національної академії наук України) / голов. ред. С. Пирожков, А. Завгородній, Г. Скрипник. Київ, 2018. С. 260–272.
484. Скорина Л. Грані паратексту: епіграфи з творів зарубіжних письменників в українській літературі 20-х років ХХ століття. *Інтертекстуальність та інтермедіальність в просторі української мови, літератури та культури* / за ред. А. Архангельської. Olomouc : Univerzita Palackeho v Olomouci, 2018. С. 61–84.
485. Скорина Л. Еренбургівський «слід» у комедії Миколи Куліша «Хулій Хурина». *Вісник Черкаського університету. Сер. «Філологічні науки»*. Вип. 258. Черкаси: Черкас. нац. ун-т, 2013. С. 66–71.
486. Скорина Л. Євген Плужник – комедіограф. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*: зб. наук. праць. Вип. 9. Черкаси: Видавець Чабаненко Ю.А., 2009. С. 113–123.
487. Скорина Л. «Житійний» «інтертекст» як засіб творення соцреалістичного «міфу про Шевченка-борця». *Збірник праць Міжнародної (38-ї) наукової шевченківської конференції* (м. Черкаси, 20-21 квіт. 2011 р.). Черкаси: Вид. Чабаненко Ю.А., 2011. С. 174–187.
488. Скорина Л. Забута тінь класика соцреалізму («Диктатура» Івана Микитенка: текст, інтертекст, новий контекст). *Хронологія радянської культури: кон-*

*станти й трансформації* / відп. ред. В. Хархун. Вип. 3. Київ–Ніжин, 2014. С. 172–179.

489. Скорина Л. Інтерпретація драми Л. Старицької-Черняхівської «Милость Божа»: інтертекстуальний та антиколоніальний підходи. *Вісник Черкаського університету. Сер. «Філологічні науки»*. Вип. 159. Черкаси: Черкас. нац. ун-т, 2009. С. 131–147.
490. Скорина Л. Інтертекст комедії Михайла Старицького – Івана Нечуя-Левицького «За двома зайцями» в драматургії Євгена Плужника. *Михайло Старицький як творча особистість*: зб. праць наук. конф. (м. Черкаси, 11-12 травня 2010 р.). Черкаси : Видавець Чабаненко Ю.А., 2010. С. 158–163.
491. Скорина Л. Інтертекстеми як засіб сатиричного викриття міщанства в комедії Миколи Куліша «Отак загинув Гуска». *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*: зб. наук. праць. Вип. 13–14. Черкаси : Видавець Чабаненко Ю.А., 2012-2013. С. 127–140.
492. Скорина Л. Інтертекстуальне прочитання комедії Миколи Куліша «Мина Мазайло». *Дивослово*. 2011. № 2. С. 44–50.
493. Скорина Л. Інтертекстуальні заголовки в українській поезії 1920-х років: типологія і функції. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Сер. «Лінгвістика»* : зб. наук. праць. Вип. 25. Херсон: ХДУ, 2016. С. 86–92.
494. Скорина Л. Інтертекстуальність як форма міжкультурного діалогу (на матеріалі комедії Івана Микитенка «Соло на флейті»). *Проблеми сучасного літературознавства*: зб. наук. праць / відп. ред. Є. Черноіваненко. Одеса : Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 233–242.
495. Скорина Л. Особливості інтерпретації образу Каїна в українській літературі 20-х років ХХ ст. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. Філологія*. Вип. 35. Т. 1. Одеса, 2018. С. 44–46.
496. Скорина Л. Особливості рецепції Біблії в українській епіграфістиці 1920-х років. *East European Science Journal*. 2018. №2 (30). Vol. 5. P. 41–46.
497. Скорина Л. Поезія Миколи Зерова: художні виміри паратексту. *Spheres of Culture* / ed. by Ihor Nabytovych. Lublin, 2017. Vol.16. P. 239–246.
498. Скорина Л. Присвята як дзеркало доби (на матеріалі поезії Володимира Сосюра 20-х років ХХ ст.). *Науковий вісник Миколаївського національного університету ім. В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)* : зб. наук. праць / за ред. О. Філатової. № 2 (18). Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2016. С. 215–221.
499. Скорина Л. Присвята як інтелектуальний виклик (на матеріалі українського письменства 20-х років ХХ століття). *Мандрівець*. 2016. № 4. С. 37–41.

500. Скорина Л. Присвята як маркер міжтекстових зв'язків (на матеріалі українського письменства 1920-х років). *Слово і час*. 2017. № 7. С. 3–11.
501. Скорина Л. Присвята як маркер пам'яті (на матеріалі української літератури 20-х рр. ХХ ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка*. Вип. 22. Т. 2. Дрогобич, 2018. С. 47–52.
502. Скорина Л. Прометей як культурний герой українського письменства 20-х років ХХ ст. *Science and Education a new dimension. Philology*. 2018. Iss. 149. VI (42). P. 64–68.
503. Скорина Л. Розпізнавання інтертекстуальних заголовків: текст, контекст, інтертекст (на матеріалі українського письменства 1920-х років). *Науковий вісник Миколаївського нац. ун-ту ім. В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*: зб. наук. праць / за ред. О. Філатової. №1 (17). Миколаїв: МНУ імені В.О.Сухомлинського, 2016. С. 237–242.
504. Скорина Л. «Російський слід» в українській епіграфістиці 20-х років ХХ століття: відлуння «золотого віку». *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*: зб. наук. праць. Вип. 27–28. Черкаси: Вид. Чабаненко Ю.А., 2018. С. 97–113.
505. Скорина Л. Семантика й функції гоголівських цитат в українській епіграфістиці 1920-х років. *Кременецькі компаративні студії*. 2017. Вип. VII. Т. 1. С. 276–284.
506. Скорина Л. Специфіка гоголівського інтертексту в сатиричній прозі Костя Гордієнка. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. Філологічні науки*: зб. наук. статей. Бердянськ: БДПУ, 2017. Вип. XIII. С. 192–201.
507. Скорина Л. Специфіка і функції інтертекстом у драматургії Івана Микитенка. *Вісник Черкаського університету. Сер. «Філологічні науки»*. Вип. 188. Черкаси: Черкас. нац. ун-т, 2010. С. 27–37.
508. Скорина Л. Специфіка інтертекстом у романі Зінаїди Тулуб «Людолови». *Збірник праць наукових читань: до 120-річчя з дня народження Зінаїди Тулуб*. Черкаси: Вид. від. Черкас. нац. ун-ту, 2010. С. 228–248.
509. Скорина Л. Специфіка паратексту в поезії Михайла Драй-Хмари й Павла Филиповича. *Вісник Черкаського університету. Сер. «Філологічні науки»*. 2016. № 1. Т. 2. С. 63–72.
510. Скорина Л. Специфіка репрезентації української літератури у вітчизняній епіграфістиці 1920-х років. *Наукові записки. Сер. Філологічні науки*. Вип. 158. Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. С. 207–215.
511. Скорина Л. Специфіка функціонування інтертекстуальних заголовків в українському письменстві 1920-х років. *Вісник Черкаського університету*.



- Сер. «Філологічні науки»*. Вип. 30 (363). Черкаси : Черкас. нац. ун-т, 2015. С. 13–34.
512. Скорина Л. «Таїс» Анатолія Франса – «Місто» Валер'яна Підмогильного: точки дотику. *Вісник Черкаського університету. Сер. «Філологічні науки»*. 2017. № 1. Т. 2. С. 30–39.
513. Скорина Л. Тичининські епіграфи в українському письменстві 1920-х: семантика, типологія, функції. *Вісник Черкаського університету. Сер. «Філологічні науки»*. 2017. № 1. Т. 1. С. 70–82.
514. Скорина Л. Українські інтертекстуальні студії кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст.: тенденції, здобутки, персоналії. *Development of philological sciences in countries of the European union taking into account the challenges of XXI century: collective monograph / comp. by W. Klaczewski, H. Stefanek; Wyższa Szkoła Społeczno-Przyrodnicza im. Wincentego Pola w Lublinie*. Lublin : Izd. «Baltija Publishing», 2018. P. 339–361.
515. Скорина Л. Франкове слово в українському письменстві 1920-х років: До проблеми визначення репертуару прецедентних текстів епохи). *Дивослово*. 2018. № 12. С. 53–60.
516. Скорина Л. Християнський і фольклорний коди «колгоспної трагедії» М. Куліша «Прощай, село». *Вісник Черкаського університету. Сер. «Філологічні науки»*. Вип. 118. Черкаси : Черкас. нац. ун-т, 2007. С. 55–62.
517. Скорина Л. Шевченківські епіграфи в літературі 20-х рр. ХХ ст.: семантика, типи, функції. *Шевченків світ*. 2018. Вип. 11. С. 65–79.
518. Скорина Л. Шевченкове слово в перітексті українського письменства 1920-х. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія: зб. наук. праць*. Вип. 23–25. Черкаси : Видавець Чабаненко Ю.А., 2016. С. 205–226.
519. Скорина Л. Шевченкове слово як інтертекстуальний код драми Сави Голованівського «Поетова доля» (стаття друга). *Вісник Черкаського університету. Сер. «Філологічні науки»*. Вип. 208. Черкаси : Черкас. нац. ун-т, 2011. С. 43–51.
520. Скрипник Л. Історія про стек. *Гарт*. 1928. № 11. С. 27–42.
521. Слісаренко О. Президент Кислокапустянської республіки. *Червоний шлях*. 1925. № 1–2. С. 40–49.
522. Слісаренко О. Чорний Ангел: Вірші. Новели. Повісті. Роман / упоряд. М. Наєнка. Київ : Дніпро, 1990. 557 с.
523. Смирнов И. Цитирование как историко-литературная проблема: принципы усвоения древнерусского текста поэтическими школами конца XIX – начала XX века (на материале «Слова о полку Игореве»). *Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов*. Wien : Wiener Slavistischer

- Almanach, 1981. С. 176–210. URL: <https://www.twirpx.com/file/1970684/> (дата звернення: 25.01.2018).
524. Смирнов И. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. Санкт-Петербург : С.-Петербург. гос. ун-т., 1995. 189 с.
525. Смілянська В., Чамата Н. Структура і смисл: Спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. Київ : Вища школа, 2000. 207 с.
526. Смолич Ю. Півтори людини. *Постріл на сходах. Антологія детективної прози 20–30-х рр. ХХ ст.* Київ : Темпора, 2016. С. 201–274.
527. Смольников С. Фольклорный текст и дискурс. *Текст. Культура. Социум:* сб. ст. Вологда: ВГПУ, Изд-во «Русь», 2000. С. 32–50.
528. Смотрицький М. Тренос. URL: <http://litopys.org.ua/human/hum37.htm> (дата звернення: 18.04. 2018).
529. Содомора А. «Автограф двох Горацієвих од» (До Елія Ламії: I, 26; III, 17). *Студії одного вірша* : літературознавчі (перекладознавчі) есе. Львів : Літопис; ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2006. С. 105–116.
530. Сокол М. Епіграф як паратекст. *Studia Methodologica*. Вип. 31. Тернопіль, 2011. С. 115–119.
531. Соколовський О. Поема одного життя. *Червоний шлях*. 1923. № 4–5. С. 10–30.
532. Сосюра В. Вибрані твори : у 2 т. Київ: Наук. думка, 2000. Т. 1 / упоряд С. Гальченко. 645 с.
533. Сосюра В. Вибрані твори : у 2 т. Київ : Наук. думка, 2000. Т. 2 / упоряд С. Гальченко. 552 с.
534. Сосюра В. Відповідь. *Червоний шлях*. 1927. № 5. С. 9–18.
535. Сосюра В. З минулого (спомини). *Червоний шлях*. 1926. № 10. С. 146–185.
536. Сосюра В. Третя Рота / упоряд. С. Гальченко. Київ : Знання, 2012. 351 с.
537. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / вст. ст., упоряд. Ю. Хорунжого. Київ : Наук. думка, 2000. 848 с.
538. Старова О. Художня концепція смерті-воскресіння в українській міфософській ліриці першої половини ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Харк. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. Харків, 2011. 226 с.
539. Степняк М. Рец.: [А. Конан-Дойль. Вибрані твори. Т.1. Пригоди Шерлока Холмса. Пес Баскервілів]. *Червоний шлях*. 1928. № 11. С. 280–282.
540. Степняк М. Рец.: [Валеріан Поліщук «Козуб ягід»]. *Червоний шлях*. 1928. № 9–10. С. 257–259.
541. Столяр М. Ієрофанії часу в радянському хронотопі. *Філософська думка*. 2009. № 3. С. 127–139.
542. Стріха Едвард. Без ікон і без трупів! *Нова генерація*. 1928. № 7. С. 5–8.

543. Стріха Едвард. П. Тичина. *Нова генерація*. 1928. № 1. С. 29.
544. Стус В. Феномен доби (сходження на Голгофу слави). Київ : Знання, 1993. 96 с.
545. Сулима М. Онан. *Лель*. 1998. № 2. URL: <https://vsiknygy.net.ua/neformat/25783/> (дата звернення: 19.04.2018).
546. Сулима М. Павло Тичина і поети-модерністи. *Слово і час*. 2007. № 4. С. 32–38.
547. Сулима М. Українська драматургія XVII – XVIII ст. Київ : ПЦ «Фоліант», ВД «Стилос», 2005. 368 с.
548. Супрун А. Текстовые реминисценции как языковое явление. *Вопросы языкознания*. 1995. № 6. С. 17–29. URL : <http://www.philology.ru/linguistics2/suprun-95.htm> (дата звернення: 12.07.2017).
549. Сухомлинов О. Етнокультурний дискурс у літературі польсько-українського пограниччя ХХ століття. Донецьк : Ландон-XXI, 2012. 375 с.
550. Сысоев Д. Толкование на книгу «Песнь песней». URL: [http://karatuz.prihod.ru/tolkovanie\\_biblii/view/id/26092](http://karatuz.prihod.ru/tolkovanie_biblii/view/id/26092) (дата звернення: 22.04.2018).
551. Тарнавський М. «Невтомний гонець в майбутнє». Екзистенціальне прочитання «Міста» В. Підмогильного. *Слово і час*. 1991. № 5. С. 56–63.
552. Тарнавський М. Між розумом та раціональністю: проза Валер'яна Підмогильного / пер. з англ. Київ : Пульсари, 2004. 232 с.
553. Текутова Ю. Проблема интертекстуальности в поэзии Роберта Браунинга: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Тамбов, 2012. 18 с. URL: <http://cheloveknauka.com/problema-intertekstualnosti-v-poezii-roberta-brauninga> (дата звернення: 15.11.2016).
554. Терещенко М. Монолог Гамлета (вступ до поеми). *Червоний шлях*. 1928. № 12. С. 24.
555. Теучеж З. Структурно-семантическая и коммуникативно-прагматическая специфика лингвистической парафразы (на материале русского и французского языков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Майкоп, 2008. 22 с.
556. Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). Петроград : изд. «ОПОЯЗ», 1921. 46 с.
557. Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка: діалектика поетичної рефлексії. Львів : Простір-М, 2009. 319 с.
558. Тичина П. Зібрання творів: у 12 т. Київ : Наук. думка, 1983. Т. 1 / упоряд. О. Кудін, ред. О. Гончар. 736 с.
559. Тичина П. Зібрання творів: у 12 т. Київ : Наук. думка, 1985. Т. 4 / упоряд. С. Тельнюк, ред. Л. Новиченко. 547 с.

560. Тичина П. Зібрання творів : у 12 т. Київ : Наук. думка, 1987. Т. 10 / упоряд. О. Кудін, ред. О. Гончар. 584 с.
561. Тичина П. Зібрання творів : у 12 т. Київ: Наук. думка, 1990. Т. 12 / упор. С. Гальченко, ред. М. Жулинський. Кн. 1. 488 с.
562. Ткаченко А. Інтертекст як світ. *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16. С. 31–40.
563. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. 2-е вид., випр. і доп. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
564. Ткачук М. Інтертекстуальне поле любовної сюжетної лінії в «Пережесних стежках» І. Франка. *Україна на шляху до незалежності*. Тернопіль, 1996. С. 136–138.
565. Ткачук М. Інтертекстуальне поле образу Богдана Хмельницького в поемі «На Святоюрській горі» Івана Франка. *Богдан Хмельницький і Хмельниччина у фольклорі і художній літературі*. Черкаси, 1995. С. 32–33.
566. Ткачук М. Неокласичний дискурс Максима Рильського. *Наукові записки Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка*. Сер. Літературознавство. Тернопіль : ТНПУ, 2011. Вип. 31. С. 129–150.
567. Токарева Г. Мифопоетика У. Блейка. Петропавловск-Камчатский : изд-во КамГУ, 2006. 350 с. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/tokareva-mifopoetika-blejka/index.htm> (дата звернення: 20.07.2018).
568. Торкут Н. Шекспір як культурна метафора в контексті пошуків європейської ідентичності. *Шекспірівський дискурс* / гол. ред. Торкут Н.М. Запоріжжя : КПУ, 2010. Вип. 1. С. 178–191.
569. Тороп П. Проблема інтекста. *Труды по знаковым системам. XIV : Текст в тексте. Ученые записки Тартуского госуниверситета*. Вип. 567. Тарту, 1981. С. 33–45.
570. Тороп П. Тотальний переклад. Tartu : Изд-во Тартуского университета, 1995. 220 с.
571. Торчинська Н. Чуже мовлення як інтертекстуальний елемент (на прикладах епіграфів до творів української літератури). *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. 2014. № 7. С. 169–174.
572. Трофимова Т. Литературно-философские реминисценции и автореминисценции в цикле «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева (К проблеме поэтики): автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Санкт-Петербург, 2004. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/literaturno-filosofskie-remniscencii-i-avtoreminiscencii-v-cikle-stihotvorenija-v.html> (дата звернення: 11.07.2017).
573. Троцик О. Біблійні мотиви в ліриці А. Ахматової: інтертекстуальність як структуроутворюючий принцип : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.02. Сімферополь, 2001. 21 с.

574. Тулуб З. Твори: у 3 т. Київ: Дніпро, 1991. Т. 1 / ред.: Н. Сойко. 553 с.
575. Тулуб З. Твори: у 3 т. Київ: Дніпро, 1992. Т. 2, кн. 2 / ред.: Н. Сойко. 639 с.
576. Турган О. Рецепція античності в українській літературі (діахронічний аспект). *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16. С. 72–81.
577. Тургенев И. Сочинения: в 12 т. Москва : Наука, 1980. Т. 5 / ред.: И. Измайлов, Е. Кийко. 543 с.
578. Тухарели М. Аллюзия в системе литературного произведения: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тбилиси, 1984. 18 с.
579. Тынянов Ю. О пародии. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва, 1977. С. 284–309.
580. Тюпа В. Произведение и его имя. *Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Аспекты теоретической поэтики*: сб. науч. трудов. Москва-Тверь, 2000. Вып. VI. С. 9–18. URL: [http://www.gumfak.ru/teoriya\\_liter.shtml](http://www.gumfak.ru/teoriya_liter.shtml) (дата звернення: 20.12.2015).
581. Тюпа В. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. 80 с. URL: [http://www.gumfak.ru/teoriya\\_liter.shtml](http://www.gumfak.ru/teoriya_liter.shtml) (дата звернення: 20.12.2015).
582. Тютенко А. Структура і функції алюзії в пресі Німеччини, Австрії та Швейцарії : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Харків, 2000. 20 с.
583. Українська література XVIII століття / за ред. В. Кречотня, вст. ст., упоряд. О. Мишанича. Київ : Наук. думка, 1983. 694 с.
584. Український театр XX століття: антологія вистав / за заг. ред. М. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2012. 944 с.
585. Уланов Ф. Французская революция как зеркало Октябрьской: точки соприкосновения на страницах советских школьных учебников. *История и современность*. 2016. № 2. С. 143–161. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/frantsuzskaya-revoljutsiya-kak-zerkalo-oktyabrskoy-tochki-soprikosnoveniya-na-stranitsah-sovetskih-shkolnyh-uchebnikov> (дата звернення: 10.11.2017).
586. Усова О. Структура і функції антропоетонімів малої прози Валер'яна Підмогильного. URL: <http://litmisto.org.ua/?p=9466> (дата звернення: 3.09.2018).
587. Ушкалов Л. Маркіз де Сад, Ломброзо та інші: західні паралелі до «Я (Романтики)». URL: <http://kharkiv-nspu.org.ua/archives/3474>. (дата звернення: 12.07.2017).
588. Ушкалов Л. Моя шевченківська енциклопедія: із досвіду самопізнання. Харків-Едмонтон-Торонто : Майдан; Вид-во КІУС, 2014. 602 с.
589. Ушкалов Л. Сковорода, Шевченко, фемінізм: статті 2010-2013 років. Харків : Майдан, 2014. 312 с.
590. Ушкалов Л. Тарас Шевченко. Харків : Фоліо, 2015. 63 с.

591. Ушкалов Л. Хвильовий і Шевченко. *Сковорода, Шевченко, фемінізм*: статті 2010–2013 років. Харків : Майдан, 2014. С. 160–168.
592. Фальківський Д. На пожарищі. [Б. м.] : Держ. вид-во України, 1928. 79 с.
593. Фаст Г. (прот.) Толкование на книгу Песнь Песней Соломона. Красноярск : Енисейский благовест, 2000. 757 с.
594. Фатеева Н. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Москва : КомКнига, 2007. 280 с.
595. Фатеева Н. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. *Изв. РАН Сер. лит и яз.* 1997. Т. 56. № 5. С. 12–21.
596. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. Москва : Агар, 2000. 280 с.
597. Фатеева Н. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. *Известия РАН* : Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 5. С. 25–38.
598. Фельдман Д. Революционная терминология террора: Французская традиция и русские последователи. *Перспективы*. 2017. № 4. С. 46–59. URL: [http://www.perspektivy.info/history/revolucionnaja\\_terminologija\\_terrora\\_francuzskaja\\_tradicija\\_i\\_russkije\\_posledovateli\\_2017-12-29.htm](http://www.perspektivy.info/history/revolucionnaja_terminologija_terrora_francuzskaja_tradicija_i_russkije_posledovateli_2017-12-29.htm) (дата звернення: 23.10.2017).
599. Фийса Н. Интертекстуальний дискурс прози Мілана Кундери (на прикладі роману «Повільність»). *Сучасні дослідження з іноземної філології*. 2010. Вип. 8. С. 745–751. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sdzif\\_2010\\_8\\_110](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sdzif_2010_8_110) (дата звернення: 27.02.2018).
600. Филипович П. Поезії / упор. Н. Костенко. Київ : Рад. письменник, 1989. 193 с.
601. Филипович П. Поезії. Переклади / упор., передм. В. Поліщука. Черкаси : Брама-Україна, 2007. 256 с.
602. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс, гендер, жанр. Донецьк : Ландон-XXI, 2011. 432 с.
603. Фільова Т. Театральна діяльність Б. Глаголіна в Харкові: авангардні пошуки 1917–1926 рр. *Культура України*. 2013. Вип. 40. С. 209–217. URL: [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Ku\\_2013\\_40\\_28.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Ku_2013_40_28.pdf) (дата звернення: 21.10.2016).
604. Філянський М. Образи. *Червоний шлях*. 1926. № 3. С. 24–28.
605. Філянський М. Поезії / упоряд. Вал. Шевчука. Київ: Рад. письменник, 1988. 240 с.
606. Фоменко И. Введение в практическую поэтику : учебн. пособие. Тверь : Твер. гос. ун-т, 2003. 151 с.

607. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / пер. І. Старовойт. Львів : Літопис, 2010. 360 с.
608. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ : Наук. думка, 1976. Т. 1 / упор. М. Грицюти, Н. Калениченко. 506 с.
609. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ : Наук. думка, 1976. Т. 2 / упор. І. Баса, В. Герасименка, А. Каспрука. 545 с.
610. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ : Наук. думка, 1976. Т. 3 / упор. А. Каспрука, Й. Куп'янського. 450 с.
611. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ : Наук. думка, 1976. Т. 5 / упор. М. Гончарука, Ф. Погребенника. 384 с.
612. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ : Наук. думка, 1981. Т. 31 / упор. Ю. Булаховської та ін. 596 с.
613. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ : Наук. думка, 1981. Т. 32 / упор. Л. Кочубей та ін. 519 с.
614. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ : Наук. думка, 1986. Т. 47 / упор. Л. Москвич, Ю. Пінчука. 772 с.
615. Франс А. Твори: у 5 т. Київ : Дніпро, 1976. Т. 1 / под ред. Е. Гунста и др. 622 с.
616. Хализев В. Теория литературы. Москва, 1999. 316 с.
617. Хамедова О. Тарас Шевченко у творах Б. Антоненка-Давидовича: особливості рецептивної стратегії. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2014. Вип. 3. С. 218–225.
618. Хамедова О. Тіло і сексуальність у творах В. Підмогильного та Б. Антоненка-Давидовича: філософсько-культурологічна інтерпретація. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. Вип. 24. С. 165-176. URL: [http://elibrary.kubg.edu.ua/20201/1/O\\_Khamedova\\_APULF\\_2016\\_24\\_KUBG.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/20201/1/O_Khamedova_APULF_2016_24_KUBG.pdf) (дата звернення: 3.09.2018).
619. Хвильовий М. Твори: у 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1 / упор. М. Жулинського, П. Майдаченка. 650 с.
620. Хвильовий М. Твори : у 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 2 / упор. М. Жулинського, П. Майдаченка. 925 с.
621. Хмурий В. Бісики. *Універсальний журнал*. 1929. № 1. С. 84–91.
622. Хороб С. Слово – образ – форма: у пошуках художності (літературознавчі статті і дослідження). Івано-Франківськ : Плай, 2000. 200 с.
623. Цалик С., Селігей П. Тасмниці письменницьких шухляд: детективна історія української літератури. Київ : Наш час, 2010. 352 с.
624. Цегловска Л. Реминисценции и их функции в романе Э.-Т.-А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Нижний Новгород, 2012. 25 с.

625. Черна Г. Творча інтерпретація «вічних» образів в українській літературі 1920-х рр. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2001. 19 с.
626. Цимбал Я. Кирпичини для Тичини: літературна репутація народного поета. *Хронологія радянської культури: константи й трансформації*. Вип. 3 / від. ред. В. Хархун. Київ – Ніжин : ПП Лисенко М.М., 2014. С. 180–190.
627. Цимбал Я. «Своє добро»: що і як крали письменники у 1920-х. URL: [http://litakcent.com/2018/12/27/svoye-dobro-shho-i-yak-krali-pismenniki-u-1920-h/?fbclid=IwAR3glayRc2GjtadlsBYtudtD7nnVJEKQfnnUEvZHGK0nhtct21q20axz\\_A](http://litakcent.com/2018/12/27/svoye-dobro-shho-i-yak-krali-pismenniki-u-1920-h/?fbclid=IwAR3glayRc2GjtadlsBYtudtD7nnVJEKQfnnUEvZHGK0nhtct21q20axz_A) (дата звернення: 28.12.2018).
628. Цимбал Я. Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20 – 30-х років : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2003. 20 с.
629. Цікавий С. Жанр думи в українській літературі: становлення, етапи розвитку, художня специфіка: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Донецьк. нац. ун-т. Донецьк, 2012. 204 с.
630. Цодоков Е. Опера Штрауса «Саломея». URL: <http://www.belcanto.ru/salome.html> (дата звернення: 27.07.2016).
631. Чапля В. Братов'я. *Червоний шлях*. 1928. № 2. С. 7–28.
632. Челецька М. Заголовок у поезії Івана Франка з погляду рецептивної поетики. *Вісник Львівського університету. Сер. філологічна*. Вип. 33. Ч. 1. Львів, 2004. С. 214–222. URL: <http://i-kar-100.narod.ru/referatu/001/002/27.html> (дата звернення: 25.12.2016).
633. Челецька М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів). Львів : Львів. відділення Ін-ту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, 2007. 304 с.
634. Чемеринська І. Присвята як жанр імпліцитної вдячності. URL: <http://book.net/index.php?p=achapter&bid=18926&chapter=1> (дата звернення: 12.03.2017).
635. Чепурний Д. Берези. *Молодняк*. 1929. № 7. С. 12.
636. Череватенко Л. «І я, смиренний Леонід...». *Єгунець*. 2009. № 18. С. 228–247.
637. Череватенко Л. Підмогильний – убитий в Сандармосі попередник нобелівських лауреатів Камю і Сартра. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/24759313.html>. (дата звернення: 11.05.2017).
638. Чередник Л. Рецепції шекспірівських образів в українській літературі XIX – XX століть. *Кременецькі компаративні студії*. 2016. Вип. VI. Т. 1. С. 278–288.
639. Чередниченко В. Артистка без ролів. *Червоний шлях*. 1923. № 6–7. С. 44–71.
640. Чередниченко В. За плугом. *Червоний шлях*. 1926. № 10. С. 68–115.



641. Чернов (Малошийченко) Л. Харків (кіно-симфонія). *Червоний шлях*. 1929. № 5–6. С. 52–66.
642. Чернов Л. Другий лист до Т. Г. Шевченка. *Авангард*. 1929 (арт-матеріали). С. 66–69.
643. Чернов Л. Лист до Т. Г. Шевченка. *Авангард*. 1928 (біюлетень). С. 18–19.
644. Чернов Л. Пригоди професора Вільяма Вокса на острові Ципанго. *Універсальний журнал*. 1929. № 1. С. 6–22.
645. Чернов-Малошийченко Л. Кобзар на мотоциклі: вірші, гуморески, оповідання / упоряд. І. Задюї. Одеса : Барбашин, 2005. 320 с.
646. Чернюк С. Переслідування сенсів. Традиційна, цивілізаційна й культурна символіка у творах Тодося Осьмачки. Житомир : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2015. 176 с.
647. Чернюк С. Топос комахи в українській літературі 20–30-х років як соціально-антропологічне дзеркало. *Сучасні літературознавчі студії. Топос тварини як антропологічне дзеркало*. Вип. 8. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2011. С. 306–315.
648. Чернявская В. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Москва : КД «ЛИБРОКОМ», 2009. 248 с.
649. Чернявський М. Під чорною короговою. *Червоний шлях*. 1928. № 9–10. С. 5–29.
650. Черняк Ю. Інтердисциплінарні виміри проблеми типології дискурсів та літературознавча аналітика. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2010. № 1. С. 94–100.
651. Черняк Ю. Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в українському шекспірівському дискурсі: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Київ, 2011. 20 с.
652. Черногуз Я. Прихований кінематографізм: кіномистецтво 1920-х в інтертекстуальному дискурсі прози В. Домонтовича. *Magisterium. Літературознавчі студії*. 2017. Вип. 69. С. 48–52. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Magisterium\\_lit\\_2017\\_69\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Magisterium_lit_2017_69_11) (дата звернення: 20.02.2018).
653. Чудинов А. Французская революция. История и мифы. Москва : Наука, 2007. 310 с.
654. Чуковский К. Два поэта. *Смена*. 1936. № 9. URL: <http://www.chukfamily.ru/Kornei/Prosa/dvaroeta.htm> (дата звернення: 12.03.2015).
655. Чумак-Жунь И. Художественный текст как феномен культуры: интертекстуальность и поэзия. Москва : Директ-Медиа, 2014. 228 с.
656. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми. Київ : Автограф, 2009. 352 с.

657. Шаповал М. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06. Київ, 2010. 36 с.
658. Шарова Т. Сатиричні твори Костя Гордієнка в його ранній творчості: повість «Автомат» і роман «Славгород». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2016. № 7. С. 190–193.
659. Шевельов Ю. Про памфлети Миколи Хвильового / М. Хвильовий. *Твори: у 5 т. Нью-Йорк-Балтімор-Торонто: Об'єднання укр. письменників «Слово», 1983. Т. 4. С. 7–63.*
660. Шевченко Т. Кобзар / вступ. ст. О. Гончара; приміт. Л. Кодацької. Київ : Дніпро, 1987. 639 с.
661. Шевченко І., Морозова О. Проблеми типології дискурсу. *Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен* / за заг. ред. І. Шевченко. Харків : Константа, 2005. С. 233–236.
662. Шевчук В. Полюнова зоря Валер'яна Підмогильного. *Українська мова і література в школі*. 1991. № 2. С. 70–78.
663. Шевчук Т. Горацій у художній рецепції Григорія Сковороди (два переклади XVI-ї оди). *Літературна компаративістика*. Вип. 3, ч. II. Київ: СтилоС, 2008. С. 20–35.
664. Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XVI – XVIII ст.: у 2 кн. Київ : Либідь, 2005. Кн.2. С. 486–487.
665. Шекспір В. Твори: у 6 т. Київ: Дніпро, 1986. Т. 5 / пер. з англ., ред. тому: В. Коптілов. 693 с.
666. Шерех Ю. Людина і люди: «Місто» В. Підмогильного. *Не для дітей: літературно-наукові статті та есеї*. Нью-Йорк, 1964. 416 с.
667. Шишова Ю. Мифологема как единица семиокультурного кода. *Studia Linguistica*. Санкт-Петербург, 2001. Вып.10. С. 105–119.
668. Шкондинова М. Парафраза сакрального текста: лингвокультурологические аспекты поэтики: автореф. дис. ... кандидата філол. наук : 10.02.19. Краснодар, 2007. 28 с.
669. Шкурупій Г. Вибрані твори / упор. О. Пуніна, О. Соловей. Київ : Смолоскип, 2013. 872 с.
670. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. Москва : Искусство, 1983. Т. 2 / вступ. стаття, сост., пер. с нем. Ю. Попова. 448 с.
671. Шпол Ю. Вибрані твори / упор. О. Ушкалова. Київ : Смолоскип, 2007. 531 с.
672. Штайнер Р. Рождество. Размышление из жизне мудрости (Vitaesophia). URL: [http://www.lib.ru/URIKOVA/STEINER/vitaesophiar.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/URIKOVA/STEINER/vitaesophiar.txt_with-big-pictures.html). (дата звернення: 12.08.2018).

673. Эренбург И. Собраний сочинений: в 8 т. Москва : Худож. литература, 1990. Т. 1 / сост., подг. текста Б. Сарнова, И. Эренбург. 661 с.
674. Юван М. Поворот к интертекстуальности: развенчание или риторизация влияния. *Slavica Tergestina*. 3. *Studia comparata et russica* / ed. by M. Norman, I. Verč. Trieste : Edizioni LINT Trieste, 1995. С. 5–31.
675. Юринець В. Павло Тичина : спроба критичної аналізи. [Харків]: Книгоспілка, [1928]. 116 с.
676. Я-ко С. Безробітний інтелігент. *Червоний шлях*. 1924. № 4–5. С. 70–81.
677. Якобсон А. Конец трагедии. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1973. Переиздание в России: Вильнюс-Москва (ВИМО), Изд-во «Вестъ», 1992. URL: [https://www.antho.net/library/yacobson/texts/end\\_of\\_tragedy.html](https://www.antho.net/library/yacobson/texts/end_of_tragedy.html) (дата звернення: 17.06.2017).
678. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. Москва : РИК «Культура», 1993. 464 с.
679. Янкова М. Інтертекстуальне поле драматично-апокрифічної поеми Хоми Брута (Ю. Гудзя) «Мандри Мандрагори». *Науковий вісник Миколаїв. держ. ун-ту імені В.О. Сухомлинського. Сер.: Філологічні науки*. 2013. Вип. 4.11. С. 314–320. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmduf\\_2013\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmduf_2013_4) (дата звернення: 12.7.2017).
680. Яновський Ю. Твори: у 5 т. Київ: Дніпро, 1982. Т. 1 / упор. М. Острика. 533 с.
681. Яновський Ю. Твори : у 5 т. Київ : Дніпро, 1983. Т. 2 / упор. К. Волинський, М. Острик. 424 с.
682. Яновський Ю. Твори : у 5 т. Київ : Дніпро, 1983. Т. 5 / упор. і прим. К. Волинського. 382 с.
683. Ярема О. Алюзія в текстах британської художньої літератури: лінгво-статистичний аспект (на матеріалі творів модерністів) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Запоріжжя, 2016. 19 с.
684. Ярема О. Алюзія в текстах британської художньої літератури: лінгво-статистичний аспект (на матеріалі творів модерністів) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Держ. ВНЗ «Запоріз. нац. ун-т». Запоріжжя, 2016. 355 с.
685. Ясінський Б. Літературно-науковий вісник. Показчик змісту. [Том 1-109 (1898-1932)]. Київ : Смолоскип, 2000. 544 с.
686. Achinger G. Victor Hugo in der Literatur der Puskinzeit (1823-1840). Die Aufnahme seiner Werke und seine Darstellung in der zeitgenössischen Literaturkritik. Köln, Wien, Böhlau Verlag, 1991.
687. Balbus S. Intertekstualność a proces historycznoliteracki. Kraków : Uniwersytet Jagielloński, 1990. 175 s.
688. Balbus S. Między stylami. Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych «Universitas», 1993. 393 s.

689. Bergman J. The Paris commune in bolshevik mythology. *The English Historical Review*. 2014. Vol. 129. Is. 541. P. 1412–1441.
690. Broich U. Formen der Markierung von Intertextualität. *Intertextualität. Formen. Funktionen, anglistische Fallstudien* / ed. U.Broich und M.Pfister. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1985. S. 31–47.
691. Cadot M. Victor Hugo lu par les Russes / éd. sous la dir. de Franck Laurent, Maisonneuve et Larose, 2001.
692. Cayuela A., Gandoulphe P. Littérature et pouvoir : dédicaces et dédicataires dans Noches de placer d'Alonso Castillo Solórzano (1631). *Bulletin Hispanique*. T.101. 1999. № 1. P. 91–110. URL : [http://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1999\\_num\\_101\\_1\\_4995](http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1999_num_101_1_4995) (дата звернення: 5.10.2017).
693. Conte G.B. Memoria dei poeti e sistema letterario : Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano. Torino : G. Einaudi, 1974. 108 p.
694. Culler J. Presupposition and intertextuality. *Modern Language Notes*. 1976. Vol. 91. № 6 (Comparative Literature). S. 1380–1396.
695. Dällenbach L. Intertexte et autotexte. *Poétique*. 1976. № 27. P. 282–296.
696. Dällenbach L. Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme. Paris : Editions du Seuil, 1977. 247 p.
697. Derrida J. Parages. Paris: Galilée, 1986. 288 p.
698. Dobrzyńska T. Rola i zasięg relacji intertekstualnych jako czynnika organizującego tekst literacki. Pytania i dylematy. *Stylistyka a pragmatyka*/ ed Witosz. Katowice, 2001. P. 64–72.
699. Fairclough N. Discourse and Social Change. Cambridge : Polity, 1992. 259 p.
700. Gabriele John P. A case of intertextual discourse: Ernesto Caballero's Pepe el Romano and Federico García Lorca's La casa de Bernarda Alba. *Journal of Iberian and Latin American Studies*. 2013. № 19 : 2. P. 117–137.
701. Genette G. Figures. I. Paris : Seuil, 1966. 266 p.
702. Genette G. Figures. II. Paris : Seuil, 1969. 295 p.
703. Genette G. Introduction à l'architexte. Paris : Seuil, 1979. 89 p. URL: [https://drive.google.com/file/d/0B2myDKNgobaWUGVqRIRNqnBqSEU/view?fbclid=IwAR2ZS7GcHif2mrt7sQ0OKi\\_rfvQGEV2bAzdVDffekWkleCHHS1X\\_igCwjIU](https://drive.google.com/file/d/0B2myDKNgobaWUGVqRIRNqnBqSEU/view?fbclid=IwAR2ZS7GcHif2mrt7sQ0OKi_rfvQGEV2bAzdVDffekWkleCHHS1X_igCwjIU) (дата звернення: 6.04.2018).
704. Genette G. Palimpsestes: la littérature au second degré. Paris : Éditions du Seuil, 1982. 468 p.
705. Genette G. Seuils. Paris : Edition du Seuils, 1987. 254 p.
706. Głowiński M. Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje. *Prace Wybrane*. Vol. V. Kraków: Universitas, 2000.
707. Głowiński M. Mowa: cytaty i aluzje. *Teksty Drugie*. 1994. nr 3.

708. Głowiński M. O intertekstualności. *Pamiętnik Literacki*. 1986. № 4 (77). S. 75–100.
709. Goodblatt C. Intertextual Discourse on Sin and Salvation: John Donne's. *Renaissance and Reformation*. 1996. Vol. 20. №. 3 P. 23-40. URL: <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/renref/article/view/11574/8468>. (дата звернення: 27.04.2018).
710. Gorski K. Aluzja literacka (Istota zjawiska i jego typologia). *Twórczość*. 1961. nr 8.
711. Gorski K. Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia. *Problemy teorii literatury*. t. I / red. H. Markiewicz. Wrocław – Warszawa – Kraków : Ossolineum, 1987. S. 314–338.
712. Hollander J. A Mode of Allusion in Milton and After. Berkeley : University of California Press, 1981. 155 p.
713. Hollander John. The Figure of Echo. Berkeley : University of California Press, 1981. 155 p.
714. Influence and Intertextuality in Literary History / ed. by Jay Clayton, Eric Rothstein. Madison : The University of Wisconsin Press, 1991. 356 p.
715. Intertextualität. Formen. Funktionen, anglistische Fallstudien / ed. U. Broich and M. Pfister. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1985. 373 s.
716. Intertextuality / ed. by E. Heinrich F. Plett. Berlin; New York : Walter de Gruyter, 1991. 302 p.
717. Intertextuality: Theories and Practices / ed. by M. Worton, J. Still. Manchester ; New York : Manchester UP, 1990. 280 p.
718. Jarnicki P. Metafory dyskursu intertekstualności, metaforyka tekstylna. *Kształcenie Językowe*. 13 (23). S. 49–72. URL : <http://kj.sjof.eu/preview/metafory-dyskursu-intertekstualnosci-metaforyka-tekstylna-6463> (дата звернення: 10.10.2017).
719. Jenny L. La strategie de la forme. *Poetique*. 1976. №27. P. 262–267.
720. Jenny L. Strategia formy. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. 1988. № 79/1. P. 265–295.
721. Jobling P. Fashion / Photo / Film: The Intertextual Discourse of Funny Face (1956). *Fashion Studies*. Iss. 1. URL: [http://www.academia.edu/36922221/Fashion\\_Photo\\_Film\\_The\\_Intertextual\\_Discourse\\_of\\_Funny\\_Face\\_1956](http://www.academia.edu/36922221/Fashion_Photo_Film_The_Intertextual_Discourse_of_Funny_Face_1956) (дата звернення: 3.07.2018).
722. Kasperski E. Teoria intertekstualności a dylematy badawcze komparatystyki w dobie poststrukturalistycznej i pofenomenologicznej. *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie* / pod red. A. Nowickiej-Jeżowej. Izabelin, 1998. S. 156–159.

723. Kasperski E. Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna. *Medziliterárny centrismus stredoeurópskych literatúr* / pod red. D. Durišin i in. Ceske Budejovice, 1998. S.108–130.
724. Kasperski E. Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna. *Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza* / pod red. E. Kasperskiego i E. Czapplejowicza. Warszawa, 1996. S. 91–105.
725. Kristeva J. La révolution du langage poétique: l'avant-garde a la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé. Paris : Seuil, 1974. 646 p.
726. Lachmann R. Gedächtnis und Literatur : Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1990. 554 s.
727. Maddox D., Sturm-Maddox S. Intertextual Discourse in the William Cycle. *Olifant*. 1979. Vol. 7. № 2. P. 131–148.
728. Majkiewicz A. Interekstualność – implikacje dla teorii przekładu. Wczesna proza Elfriede Jelinek. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008. 328 s.
729. Markiewicz H. Odmiany intertekstualności. *Ruch Literacki*. 1988, № 4–5. S. 245–263.
730. Między tekstami. Interekstualność jako problem poetyki historycznej / pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, W. Boleckiego. Warszawa, 1992.
731. Mitosek Z. Teorie badań literackich. Przegląd historyczny. Warszawa : PWN, 1983.
732. Nycz R. Interekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy. *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. 1990. № 81/2. S. 95–116.
733. Nycz R. Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze. Warszawa : Instytut Badań Literackich, 1993. 272 s.
734. Orpustan J.-B. Un type de «paratexte» dans la littérature basque de la première moitié du XVII siècle: les dédicaces. *Lapurdum: Revue d'études basques*. 1999. № 1. URL: <https://lapurdum.revues.org/1592> (дата звернення: 5.10.2017).
735. Perrone-Moises L. L'intertextualite critique. *Poetique*. 1976. № 27. P. 372–384.
736. Pfister M. Konzepte der Intertextualität. *Intertextualität. Formen. Funktionen, anglistische Fallstudien* / ed. U. Broich und M. Pfister. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1985. S. 1–30.
737. Pisarski M. Hipertekst a intertekstualność: powinowactwa i rozbieżności. *Porównania: Czasopismo poświęcone zagadnieniom komparatystyki literackiej oraz studiom interdyscyplinarnym*. 2011. Vol. VIII. № 8. S. 183–194.
738. Popović A. Aspects of Metatext. *Canadian Review of Comparative Literature*. 1975. CRCL. P. 225–235.

739. Rahm H. Communicating dying? An intertextual discourse analysis of communicative activities in municipal palliative care for elderly in Sweden. *Bulletin, Suisse de Linguistique Appliquée*. 2010. Printemps. P. 165–178.
740. Riffaterre M. La trace de l'intertexte. *La Pensée*. 1980. № 215. P. 4–18.
741. Riffaterre M. La production du texte. Paris : Seuil, 1979. 284 p.
742. Riffaterre M. La syllepse intertextuelle. *Poétique*. 1979. № 40. P. 496–501.
743. Riffaterre M. Sémiotique intertextuelle: l'interprétant. *Revue d'Esthétique*. 1979. № 1–2. P. 128–150.
744. Riffaterre M. Semiotyka intertekstualna: interpretant. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. 1988. № 79 / 1. P. 297–314.
745. Riffaterre M. Syllepsis. *Critical Inquiry*. 1980. № 6–4. P. 625–638.
746. Skubaczewska-Pniewska A. Intertekstualność czy aluzja literacka. *Aluzja literacka: teorie, interpretacje, konteksty* / red. A. Stoff i A. Skubaczewska-Pniewska. Toruń, 2007. S. 53–78.
747. Smirnov I. Die Generierung des Intertextes. Elemente der intertextuellen Analyse belegt an Beispielen aus dem Werk von B. L. Pasternak. Wien, 1985.
748. Swinney J. K. Intertextual Discourse and the Problem of God: The Intersection of the Speeches of Job and Deuteronomy. URL: <https://digitalcommons.acu.edu/etd/13> (дата звернення: 27.04.2018).
749. Truel M. L'œuvre de Victor Hugo en Russie et en URSS. Littératures. Université Charles de Gaulle-Lille III, 2017. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01614752v2/document> (дата звернення: 27.06.2018).
750. Wurtz L. Les Dédicaces. URL: <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/91-06-22wurtz.htm> (дата звернення: 12.07.2017).
751. Xiaxia E. Xue. An Intertextual Discourse Analysis of Romans. *Modeling Biblical Language*. URL: [https://brill.com/view/book/edcoll/9789004309364/B9789004309364\\_011.xml](https://brill.com/view/book/edcoll/9789004309364/B9789004309364_011.xml). (дата звернення: 27.04.2018).

Наукове видання

**Скорина Людмила Вікторівна**

**«ГОМІН І ВІДГОМІН»:  
дискурс інтертекстуальності  
в українській літературі 1920-х років**

**Монографія**

Верстка, макетування Андрій Кучерук  
Обкладинка Андрій Кучерук

*В оформленні обкладинки використано  
зображення роботи Вадима Меллера  
«Монах» (до вистави «Мазепа»), 1920 р.*

Підписано до друку 20.04.2019 р.  
Формат 60×84/16. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.  
Обл.-вид. арк. 45,36. Умовн. друк. арк. 40,92.  
Вид № 2-19. Тираж 300 прим.

Видавець Вовчок О. Ю.  
Свідоцтво про внесення  
до Державного реєстру видавців.  
Серія ДК № 650 від 30.10.2001 р.  
Україна, 18006, м. Черкаси, вул. Гоголя, 509, к. 21.  
Тел.: 067-77-67-247. E-mail: bookbrama@ukr.net