

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

(повне найменування вищого навчального закладу)

Філологічний факультет

(повне найменування інституту/факультету)

Кафедра української літератури та компаративістики

(повна назва кафедри)

К в а л і ф і к а ц і й н а р о б о т а

Дискурс інтертекстуальності в сучасній українській літературі (на матеріалі текстів «Амулет Паскаля» Ірен Роздобудько, «Ключ» Василя Шкляра, «Танго смерті» Юрія Винничука)

The discourse of intertextuality in contemporary Ukrainian literature (based on the texts “Pascal’s Amulet” by Irene Rozdobudko, “The Key” by Vasyl Shkliar, and “Tango of Death” by Yuriy Vynnychuk)

на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти

Виконала: здобувачка заочної форми навчання
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.01 Українська мова та література
ОП Українська мова та література

Ірина ОРІНЕНКО

Науковий керівник:

к. філол. н., доц. Ірина НЕЧИТАЛЮК _____

Рецензент:

д. філол. н., проф. Тетяна ШЕВЧЕНКО

Рекомендовано до захисту:

протокол засідання кафедри української
літератури та компаративістики

№ __ від _____ 2024 р.

Завідувач кафедри

_____ проф. Тетяна ШЕВЧЕНКО

Захищено на засіданні ЕК № 4

протокол № _ від _____ 2024 р.

Оцінка _____ / _____ / _____

(за національною шкалою/шкалою ECTS/ бали)

Голова ЕК

_____ проф. Алла РОМАНЧЕНКО

Одеса

2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3-7
РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У КОНТЕКСТІ ЕПОХИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ.....	8-29
1. 1. Розвиток інтертекстуальності в світовому літературному процесі.....	8-19
1. 2. Трансформація традицій: інтертекстуальність у контексті української постмодерністської прози.....	19-29
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У ЖАНРІ УКРАЇНСЬКОГО ДЕТЕКТИВУ: АНАЛІЗ РОМАНУ ВАСИЛЯ ШКЛЯРА «КЛЮЧ».....	30-48
2. 1. Розвиток детективного жанру в українській літературі.....	30-39
2. 2. Інтертекстуальний простір у романі Василя Шкляра «Ключ».....	39-48
РОЗДІЛ 3. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ ТА ЇХ ЗНАЧЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ФЕМІННІЙ ПРОЗІ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО «АМУЛЕТ ПАСКАЛЯ».).....	49-66
3. 1. Між текстами та образами: роль інтертекстуальності у формуванні фемінного дискурсу.....	49-57
3. 2. Інтертекстуальні виміри в романі Ірен Роздобудько «Амулет Паскаля».....	57-66
РОЗДІЛ 4. ДЕКОНСТРУКЦІЯ ІСТОРІЇ В ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРАХ ЗАСОБАМИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ.....	67-86
4. 1. Розвиток жанру історичного роману в українській літературі.....	67-75
4. 2. Інтерпретація роману Юрія Винничука «Танго смерті» в інтертекстуальному аспекті.....	75-86
ВИСНОВКИ.....	87-90
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	91-105

ВСТУП

Сучасна українська література являє собою багатогранний простір, у якому наявні різні культурні коди, історичні реалії та філософські осмислення дійсності. Одним із ключових аспектів літературного аналізу сьогодні є дослідження інтертекстуальності – явища, яке дозволяє розкрити взаємодію текстів, їхній зв'язок із культурною та історичною пам'яттю. Такі твори як «Ключ» Василя Шкляра, «Амулет Паскаля» Ірен Роздобудько та «Танго смерті» Юрія Винничука демонструють, як інтертекстуальність збагачує літературний текст, перетворюючи його на простір діалогу між різними епохами, жанрами та традиціями.

Актуальність дослідження зумовлена потребою дослідження сучасної української літератури та її інтеграції до світового літературного процесу. Інтертекстуальність як один із елементів постмодерністської поетики відіграє важливу роль у формуванні нових смислів та переосмисленні культурних надбань. Тексти Василя Шкляра, Ірен Роздобудько та Юрія Винничука є показовими прикладами, у яких через інтертекстуальні стратегії створюється глибока символічна структура, яка відображає національну ідентичність та універсальні цінності.

Метою роботи є дослідження дискурсу інтертекстуальності у сучасній українській літературі на прикладі творів Василя Шкляра «Ключ», Ірен Роздобудько «Амулет Паскаля» та Юрія Винничука «Танго смерті», а також виявлення особливостей використання інтертекстуальних елементів у межах таких жанрів як детектив, фемінна проза та історичний роман у контексті українського та світового літературного процесу.

Досягнення поставленої мети потребує виконання наступних **завдань**:

1. проаналізувати поняття інтертекстуальності у сучасному літературному процесі;
2. розглянути роль інтертекстуальності у формуванні нових смислових горизонтів сучасної української літератури;
3. дослідити розвиток детективного жанру в українській літературі та використання засобів інтертекстуальності в його межах на прикладі роману Василя Шкляра «Ключ»;
4. дослідити розвиток української фемінної прози та роль інтертекстуальності як засобу переосмислення й відображення жіночого досвіду на прикладі роману «Амулет Паскаля» Ірен Роздобудько;
5. проаналізувати розвиток історичного роману в українській літературі;
6. дослідити інтертекстуальність як засіб деконструкції історії на прикладі роману «Танго смерті» Юрія Винничука.

Об'єктом дослідження є феномен інтертекстуальності у світовому та українському літературному процесах епохи постмодернізму.

Предмет – прояви інтертекстуальності у творах Василя Шкляра «Ключ», Ірен Роздобудько «Амулет Паскаля» та Юрія Винничука «Танго смерті».

Для вирішення поставлених завдань використовувались такі **методи дослідження**:

- 1) метод **теоретичного аналізу** для систематизації та узагальнення наукових підходів до поняття інтертекстуальності;
- 2) **порівняльно-історичний** метод для аналізу взаємодії інтертекстуальних елементів у різних культурно-історичних контекстах;
- 3) **структурно-семантичний** аналіз для виявлення смислових зв'язків між текстами;
- 4) **контекстуальний** метод для дослідження історичних, філософських і культурних аспектів творів;
- 5) **герменевтичний** –

для інтерпретації текстів, розкриття глибинних смислів і символічних значень, які містяться в їхніх інтертекстуальних елементах.

Теоретико-методологічна основа роботи: В. Агеєва, Н. Білоцерківець, Ж. Бодріяр, Я. Голобородько, У. Еко, Ю. Крістева, Я. Поліщук та ін.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному аналізі дискурсу інтертекстуальності в сучасній українській літературі на прикладі трьох знакових творів: «Ключ» Василя Шкляра, «Амулет Паскаля» Ірен Роздобудько та «Танго смерті» Юрія Винничука. Вона зумовлена наступними аспектами:

1) Дослідження інтертекстуальності в контексті української літератури. У цій роботі акцент зроблено на українському літературному просторі, що дозволяє виявити специфічні національні особливості, такі як відображення історичних травм, національної ідентичності та культурної пам'яті через інтертекстуальні елементи.

2) Порівняльний аналіз трьох різножанрових творів. У дослідженні порівнюються тексти, які репрезентують різні жанри: детектив («Ключ»), фемінну прозу («Амулет Паскаля») та історико-містичну прозу («Танго смерті»). Це дозволяє побачити, як інтертекстуальність проявляється залежно від жанрових і стилістичних особливостей тексту.

3) Поглиблений аналіз ролі культурної пам'яті та історичних алюзій. Так, особливу увагу приділено тому, як через інтертекстуальні елементи письменники переосмислюють історичні події та створюють нову візію українського минулого.

Практичне значення роботи – можливість використання матеріалів для вивчення курсу «Сучасної української літератури» студентами-філологами, а також для короткого огляду сучасної літератури у старших класах загальноосвітніх шкіл.

Апробація роботи.

Наукові публікації:

Орієнко І., Нечиталюк І. Роман В. Шкляра «Ключ» у лабіринті інтертекстуальності. *Закарпатські філологічні студії*. № 35. 2024. С. 304–308.

Участь у конференціях:

1. 80-а звітна студентська наукова конференція Одеського національного університету імені І. І. Мечникова (23-25 квітня 2024 р., м. Одеса).

2. Восьмі міжнародні Карпенківські наукові читання, присвячені ушануванню пам'яті видатного українського мовознавця, члена-кореспондента НАН України, доктора філологічних наук, професора Юрія Олександровича Карпенка (26-27 вересня 2024 р., м. Одеса).

Структура роботи. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

У **вступі** обґрунтовується актуальність теми дослідження, встановлюються мета та завдання роботи, висвітлюються теоретико-методологічна база, наукова новизна, практичне значення результатів роботи та апробація дослідження.

У **першому розділі** проаналізовано феномен інтертекстуальності у постмодерному дискурсі, а також її розвиток в українському літературному процесі.

У **другому розділі** описується дослідження розвитку детективного жанру в українській літературі та використання засобів інтертекстуальності в його межах на прикладі роману Василя Шкляра «Ключ».

У **третьому розділі** описується розвиток української фемінної прози та досліджується роль інтертекстуальності як засобу переосмислення й

відображення жіночого досвіду на прикладі роману «Амулет Паскаля» Ірен Роздобудько

У **четвертому розділі** проаналізовано розвиток історичного роману в українській літературі та досліджено інтертекстуальність як засіб деконструкції історії на прикладі роману «Танго смерті» Юрія Винничука

Висновки відображають результати, отримані у процесі виконання наукового дослідження.

Список використаної літератури налічує 99 джерел.

Зв'язок з науковою темою кафедри. Магістерську роботу виконано в межах планової наукової теми №195 кафедри української мови та компаративістики *«Дослідження дискурсивних практик в українській літературі XIX – поч. XXI ст.»*.

РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У КОНТЕКСТІ ЕПОХИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

1. 1. Розвиток інтертекстуальності в світовому літературному процесі

Світовий літературний процес останніх десятиліть відзначається розмаїттям естетичних пошуків митців, появою нових художніх форм, переглядом ідей і художніх прийомів, що їх створила література упродовж минулих епох; характеризується активними процесами трансформації жанрових форм творів, а також збільшенням тематичної варіації текстів. Кінець XX - початок XXI ст. дослідниками культури й літератури визначається як епоха постмодернізму.

Це широка культурна течія, що охоплює естетику, філософію, мистецтво, літературу та гуманітарні науки. За визначенням Ю. Коваліва, це – «цілісний, багатозначний, динамічний, залежний від соціального та національного середовища комплекс мистецьких, філософських, епістемологічних науково-теоретичних уявлень, дистанційованих від класичної та некласичної (модерністської) традиції, що склався в західній культурній постметафізичній самосвідомості за останні десятиліття XX ст.» [55].

Постмодерні теоретики часто заперечують ідеї модернізму, зокрема, абсолютні істини, прогрес і універсальність. Серед них важливими постаттями є Ролан Барт, Жак Дерріда, Умберто Еко, Жан-Франсуа Ліотар, Мішель Фуко та багато інших. Ці науковці говорять про критичне переосмислення природи реальності в епоху глобальних перетворень. Вони ставлять під сумнів лінійність наративу та традиційність жанрів і норм в літературі. Використовують нелінійні сюжети, змінену хронологію, фрагментовані структури, що дає нові можливості для зовсім іншої інтерпретації.

Цей напрям проявляється в різних аспектах культури та мистецтва. Його основна ідея полягає у відкиданні єдиної істини та сприйнятті різноманітних культурних форм як таких, що не підлягають об'єктивній оцінці чи інтерпретації. Він також підкреслює, що суспільство не варто розглядати як єдину централізовану структуру, а радше як складну мережу з численними рівнями влади та контролю. Отож, «стає зрозуміло, що постмодернізм був реакцією на позитивізм, систематизацію й раціоналізм, а починався він таким кризовим явищем як мистецький декаданс. Оскільки криза стала невід'ємною історичною якістю XX ст., дослідники схильні називати її Постренесансною. Рушієм цієї кризи є сумнів в антропоцентризмі – людина перестала знаходитися у центрі світу» [87, с. 8].

Постмодернізм відображає загальний абсурд буття, руйнування соціальних і духовних зв'язків, а також втрату моральних орієнтирів у сучасному світі. Дисгармонія та деструкція стають ключовими характеристиками постмодерністського художнього простору. У цьому світі немає стабільності чи визначеності, він лякає своєю хаотичністю, невизначеністю, а також глибиною кризи та відчуттям безвиході.

Значних трансформацій зазнала філософська думка XX століття. Філософи почали більше уваги приділяти проблемам людської свідомості, мови, культури та влади, ставлячи під сумнів традиційні метафізичні та онтологічні підходи. У контексті постмодернізму для більш глибокого осмислення та розуміння природи його феномену мають значення такі авторські концепції: «смерть автора» (Р. Барт) [95]; концепції «симулякру» та «гіперреальності» в інтерпретації Ж. Бодріяра [10]; уявлення про ризоматичний принцип культури (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі) [96]; сприйняття «світу як тексту» та ідеї деконструкції як практики руйнування сенсів під час роботи з текстами (Ж. Дерріда) [97]; теорія «відкритого твору» (У. Еко) [36] та ін.

Своєрідним у творах постмодерністів є підхід до зображення людини. Індивід визначається крізь призму таких понять як «дезорієнтованість», «криза», «нецілісність», «розмитість», «фрагментарність», «хаотичність», «іронія», «скептицизм» тощо. Так, герой втрачає цілісність та постає як розірвана, фрагментована особистість, яка вже не сприймається як тотожна сама собі, своїй свідомості. Вона характеризується кардинальною незбіжністю персональних, соціальних, біологічних функцій і рольових стереотипів. «Людина постмодерну – позбавлена цілісності, фрагментована та розщеплена – позбавлена, відповідно, традиційної домінуючої позиції у світі» [33, с. 175].

Це людина, яка загубилася в повсякденному бутті, гостро переживає власну втрату і відчуженість духовних орієнтирів, загубила зв'язок із Усесвітом. Тобто герой в літературі постмодернізму може бути показаний як набір різних ідентичностей, що змінюються залежно від контексту. «Філософія постмодернізму вже не розглядає людину як “центральну величину” – господаря природи, суспільства, автономну, цілісну особистість, всю її діяльність схарактеризовано як залежну від навколишніх факторів, обумовлену ними» [33, с. 176]. Ідея цілісного «я» відходить на другий план і персонажі часто залишаються аморфними або заплутаними у своєму пошуку сенсу буття.

Так, українська дослідниця позиції персонажа в постмодерністському просторі Олена Поліщук зазначає: «... неоднозначна позиція персонажа дозволяє авторові постмодерного твору розхитувати усталені в суспільстві стереотипи, якого б смислового відтінку вони не мали» [67, с. 74].

Внутрішній світ такого героя нестійкий та призводить до того, що може змінювати його поведінку, яка залежить від пошуків власного «я», але які так і не може знайти, бо відчуває себе дезорієтованим у цьому світі абсурду. В літературознавчому словнику «абсурд» трактується як: «... нісенітниця, безглуздя. Термін у цьому значенні вживається істориками літератури і

критиками, які аналізують поведінку персонажів художніх творів з позиції правдоподібності» [56, с. 7].

Абсурд буття – це важливий аспект постмодерністської літератури, який тісно пов'язаний з ключовими темами цього періоду, такими як наявність єдиної істини, фрагментація ідентичності, дезорієнтація персонажів і критика традиційних наративів. «Простір нібито замикається мікропростором, а саме – конкретним місцем дії, де герої зазнають фізичних і душевних страждань і звідки вони не можуть або не хочуть вирватися» [58, с. 73]. За таких обставин герой стає внутрішньо нестійким, що призводить до його розчленованості: «... раптова безпідставна втрата зору, розуму, згасання функцій організму до повного фізичного і розумового колапсу без надії на відновлення. У такий спосіб письменники передають абсурдність людського існування, що неминуче веде до фізичного старіння, морального зубожіння і, врешті, смерті» [58, с. 74].

В умовах постмодернізму світи, що описуються в літературі, часто виявляються хаотичними, без ясної мети чи моральної орієнтації. Ідеї, які були розвинені в модернізмі, такі як прогрес, розум і свобода, залишаються сумнівними та навіть іронічними в постмодерністських творах. Надія Лазарович акцентує, що «це епоха естетики симулякрів, які репрезентуються штучністю, поверхневим конструюванням, антиєрархічністю, кількісними критеріями оцінки тощо» [52, с. 283]. Естетика симулякрів описана Жаном Бодріаром, який розглядає сучасний стан культури, в якій реальність багато в чому заміщена копіями та знаками. У такий спосіб реальність ніби стирається, через що ми часто не можемо відрізнити оригінал від його копії.

Отож, «феномен “симулякра”» («*simulacrum*») – це, на переконання Жана Бодріара, – «Вже не йдеться ні про імітацію, ні про повторення, ані навіть про пародію. Мова йде про субституцію, заміну реального знаками реального, тобто про операцію з попередження будь-якого реального процесу за допомогою його

оперативної копії, метастабільного сигнального механізму, програмованого й бездоганного, що презентує всі знаки реального й поминає всі його несподівані повороти» [10, с.7]. Симулякр – це копія, яка вже не має оригіналу, а існує сама по собі. Симулякр – це «зображення, позбавлене схожості, образ, позбавлений подібності» [29, с.18]. Цей феномен стає особливо актуальним в епоху інформаційних технологій та віртуальної реальності, коли багато аспектів життя стають симулякрами.

Також надзвичайно важливим у культурі є феномен інтертекстуальності, який в епоху постмодернізму стає одним із аспектів літератури та мистецтва, оскільки він підкреслює зв'язки між текстами та контекстами, порушуючи традиційні уявлення про авторство та оригінальність. Постмодернізм, відзначений іронією, пародією та самоцінуванням, часто використовує інтертекстуальність як засіб для створення нових значень, комбінуючи фрагменти з різних джерел. За визначенням Надії Ференц «Інтертекстуальність – це властивість твору асоціюватися з іншими і викликати в пам'яті реципієнта відповідні асоціативні ряди. Інтертекстуальність – це літературний прийом і метод прочитання тексту» [83, с. 106].

Концепція інтертекстуальності свого часу була розвинена Михайлом Бахтіним, але Юлія Крістева в своїх працях обґрунтовує «бахтінську» теорію діалогічності, звертаючи увагу на те, що жоден текст не існує в обмеженому вигляді, а завжди є частиною більшого культурного та історичного контексту. Саме Юлія Крістева в 1960-х роках вводить поняття інтертекстуальності тексту, описує ідею, що кожен текст є частиною більшого текстового поля, де він взаємодіє з іншими текстами, створюючи багатозначне значення. У такий спосіб інтертекстуальність стає важливим інструментом для читачів і критиків, що дозволяє їм глибше пізнати не лише текст, але й його соціокультурні корені [98].

Отож, «інтертекстуальність є ознакою твору, це діалог тексту з текстом, елементи одного тексту в іншому. У читача вона асоціюються з іншими текстами і культурно-історичними епохами. Інтертекстуальність полягає у новому прочитанні твору з погляду міжтекстових зв'язків і виявленні різних форм письма (цитата, ремінісценція, пародія, алюзія, плагіат, трансформація, стилізація в одній текстовій площині), наслідуванні чужих стильових властивостей (окремих письменників, напрямів, течій)» [83, с. 106].

У постмодерністських творах можемо спостерігати як письменники звертаються до класичних творів, популярної культури або навіть до інших медіа, створюючи багатопланові та часто суперечливі інтерпретації. За таких обставин інтертекстуальність стає важливим інструментом для читачів і критиків, дозволяючи їм глибше пізнати не лише текст, але й його соціокультурні корені. У постмодерну епоху цей феномен може служити як коментарем до соціальних і політичних реалій, так і способом підкреслити суб'єктивність сприйняття. На думку Петра Іванишина відбувається певний комунікація між читачем та автором, яка виглядає дещо сумнівно, тому що саме на читача покладається головна роль інтерпретатора, а в такому літературно-комунікативному акті читач «вичитує в творі інтертексти різних рівнів», бо таке тлумачення перетворює читача на анонімного користувача мовою, людину-кліше», тому науковець вважає, що «... постструктуралістів насправді не цікавить художнє мислення чи свідомість автора, а лише його ідеологія (світогляд)» [43, с. 57]. Дослідник інтертекстуальності приходить до висновку, що з наукової точки зору краще використовувати термін «обмеженої інтертекстуальності» [43, с. 57].

Інтертекстуальність є одним з основних феноменів постмодернізму і ключовим аспектом літератури та мистецтва цієї епохи в цілому. Інтертекстуальність набуває особливого значення, виявляється зміна способу мислення про авторство, інтерпретацію та зв'язки між текстами.

«Інтертекстуальність – це подвійна гра: надає нового статусу засвоєним фрагментам (інтертекстам); вибудовує нові тексти на руїнах старих» [66, с. 31].

У літературі постмодернізму важливою є роль читача, який залучається до процесу створення тексту. Інтертекстуальність сприяє цьому, адже кожен читач може принести власний досвід та знання, формуючи різні тлумачення одного й того ж тексту, який «у світлі постструктуралізму, – це безодня з діахронічною глибиною, у якій можна подорожувати нескінченно. Він як гетерогенна безмежність є внутрішньо динамічним та конфліктним: різні культурно-мовні “елементи”, що нагадують вічно рухливі атоми, взаємоперетинаються, ворогують, асимілюються одне одним, знову розділяються тощо. На поверхні постмодерністського тексту структурується твір, у глибині якого вирують потоки нескінченного тексту» [66, с. 154].

Інтертекстуальність у постмодернізмі підкреслює розмитість меж між текстами та запрошує читачів до активної участі у розкритті змісту, продовжуючи дискусію про значення, контекст та культуру в цілому. Мар'яна Шаповал характеризує постмодерністського читача так: «Читач літератури постмодерної, щоправда, уже не знітиться, якщо побачить у тексті сліди якоїсь-там енциклопедії: тим-то тут інтертекстуальність має ширший засяг, стає конструктивним принципом літератури, а не просто літературним прийомом» [90, с. 16].

Отже, у літературі постмодернізму важливою є роль саме читача, який залучається до процесу створення сутності тексту автора. Інтертекстуальність сприяє цьому, адже кожен читач може використати власний досвід і знання, формуючи у такий спосіб різні тлумачення одного й того ж тексту.

Письменники часто звертаються до інших творів, створюючи нові значення через алюзії, цитати та ремінісценції. Прикладом інтертекстуальності є роман

Умберто Еко «Ім'я троянди», де автор поєднує елементи детективного жанру та історичних фактів. Інтертекстуальність не тільки збагачує текст твору, а й пропонує читачеві бути активним учасником в його інтерпретації та розумінні смислів, які закладені у підтексті, що створює багатопланове культурне поле.

Також вартий уваги роман «Улісс» Джеймса Джойса, де автор безпосередньо переосмислює «Одіссею» Гомера. Персонажі та події, які розгортаються у романі «Улісс» відповідають героям та ситуаціям оригінального епосу, що створює глибокий культурний контекст. Наприклад, у романі Хуліо Кортасара «Гра в класики» можна знайти численні приклади інтертекстуальності, які відображають його складну структуру та літературні впливи. Хуліо Кортасар часто наводить імена відомих авторів, таких як Вірджинія Вульф, Джеймс Джойс і Марсель Пруст. Він інтегрує їхні стилі та теми у свій текст, створюючи глибокий діалог між своїм романом і класичними творами. Роман дозволяє читачеві обирати різні шляхи для читання, подібно до гри. Наведені приклади демонструють, як письменники-постмодерністи використовують інші тексти, щоб поглибити смисл і цікавість своїх творів та створити багатопланову літературу. Українська дослідниця інтертекстуальності Леся Біловус зазначає: «Текст – це пам'ять, в атмосферу якої незалежно від своєї волі занурений кожний письменник: навіть якщо йому не довелося прочитати жодної книги, він все одно знаходиться в оточенні чужих дискурсів, які він вбирає або свідомо, або несвідомо, і тому за своєю природою будь-який текст є одночасно і твором, і інтертекстом» [8, с. 18]. З цього приводу Мар'яна Шаповал пише про інтертексти, що це тексти, які відіграють важливу роль у встановленні комунікації та взаємозв'язків між автором і читачем та іншими текстами: «Інтертексти можуть виконувати роль встановлення контакту з бажаною частиною читацької аудиторії, коли автор, шукаючи свого «читача», демонструє причетність до певної культурної традиції, або ж маніфестує власну ідеологічну чи естетичну

позицію» [90, с. 52]. У такий спосіб, інтертекстуальність та інтексти можуть виступати важливими інструментами у літературній комунікації, допомагаючи авторам обмінюватися ідеями та читачам отримувати нові уявлення про текст.

Інтертекстуальність у контексті епохи постмодернізму відіграє ключову роль у формуванні літературних і мистецьких творів, адже постмодернізм сам по собі характеризується запереченням абсолютних істин і традиційних норм. Це дозволяє авторам вільно експериментувати з текстами, обираючи різні культурні та історичні елементи, що створює складну мережу зв'язків. «Інтертекстуальність передбачає порівняння першоджерела і художнього твору, що аналізується з метою виявлення не лише дотичного в порівнюваних текстах, але також і окремішності, своєрідності художнього світу письменника в зіставленні з тими зразками, які існували раніше в літературі» [66, с. 14].

Важливим аспектом в процесах творчості письменників та сприйняття мистецьких творів з другої половини XX ст. стає свідомо установка на гру між автором і читачем за допомогою тексту. Гра в контексті літератури постмодернізму стає важливим елементом самовираження автора. У процесі певної інтертекстуальної гри, ставляться під сумнів традиційні норми, що у такий спосіб стирає межі між серйозним і легковажним у літературі та відкриває нові можливості для автора, який закладає нові значення у текст. У літературознавчому словнику гра подається як «... аспект широкої проблеми “Роль гри в суспільстві і в культурі” Багато істориків культури, теоретиків мистецтва обґрунтовують думку про те, що людська культура постала і розвивається в грі і виявляється в розмаїттях ігрових формах» [56, с. 165].

Гра в літературі постмодернізму виявилася розповсюдженим явищем, бо у такий спосіб відбувається звільнення від навантаження читача, що дає можливість використовувати різні смисли та ситуації та за таких умов дає право вибору. Постмодерністи експериментують із жанрами, змішуючи високі та

низькі стилі, фантазію та реальність. Інтертекстуальність тут служить для підкреслення цієї гри та взаємозв'язку між елементами культури. У своїй статті, яка присвячена безпосередньо теорії інтертекстуальності, Р. С. Чорновол-Ткаченко зазначає: « ... інтертекстуальність в цілому виконує у процесі комунікації розпізнавальну, ігрову і смислопороджувальну функції [88, с. 85].

Інтертекстуальна гра підкреслює взаємодію між різними текстами, дозволяючи авторам та читачам взаємодіяти з культурними та літературними часами на новому рівні. У контексті постмодернізму гра стає особливо помітною, оскільки постмодерністські твори часто використовують запозичення, алюзії, цитати та паралелі з відомими текстами, створюючи таким чином поліфонічний простір, де значення постійно змінюється. Дар'я Денисова, аналізуючи тексти постмодерністських творів, звертає особливу увагу на те, що в грі з персонажами письменники використовують саме пародію та іронію, як правило не для того, щоб засудити чи висміяти героя, а для того, щоб читач зміг розпізнати алюзію на той чи інший твір: «В авторській грі з персонажами в постмодерному тексті важливої ролі набуває іронія, пародія. Принциповою є різниця між, сказати б, “класичним” розумінням понять іронія, пародія (для якого прикметна вказівка на критичність, а то й нігілістичність, спотворення, протест тощо), та постмодерністським їх потрактуванням. “Перевертаючи” образ, епатуючи його, автор-постмодерніст не ставить перед собою мети засудити те чи те явище. Іронія, пародія постмодернізму забезпечує полісемантичне прочитання тексту. Відтак, постмодерний автор отримує необмежену свободу гри у створенні своїх героїв (ідеться, скажімо, про те, чи впізнає читач приховану в постаті персонажа цитату, алюзію, чи зрозуміє іронію автора тощо)» [33, с. 173].

У постмодерністській літературі інтертекстуальна гра не тільки формує нові творчі практики, але й долучає читачів до активного процесу осмислення і деконструкції авторського світу, в якому вони у такий спосіб перебувають. Отже,

інтертекстуальність в епоху постмодернізму стає засобом критичного осмислення культурних явищ. У контексті постмодернізму ця гра стає особливо помітною, оскільки постмодерністські твори часто використовують запозичення, алюзії, цитати та паралелі з відомими текстами, створюючи таким у такий спосіб поліфонічний простір, де трактування образів постійно змінюються.

Отож, у постмодерністській літературі присутнє запозичення текстів з інших творів класичної літератури, що є досить розповсюдженим явищем та дозволяє авторові створити нові смислові контексти та зв'язки між ними. Також епоха постмодернізму ставить під сумнів авторство митців, акцентуючи увагу на те, що всі створені тексти є не що інше, як взаємодії з попередніми, тобто з «метатекстами». Терміни «метатекстуальність» і «метатекст» є відносно новими у літературознавстві та згадується безпосередньо у другій половині XX століття структуралістами. «Метатекст – це своєрідна надбудова над текстом, що вказує на його тему, організацію, структуру, служить коментарем до тексту і водночас є його частиною. Це явище можна назвати формою (само)пізнання і (само)цитування» [19, с. 101].

У другій половині XX століття в творчості письменників постмодерністів з'являються твори, які включають складну систему текстів, вони відрізняються за своєю формою та містять дописи від автора. Прикладами метатекстуальних творів у літературі постмодернізму є романи Хуліо Кортасара, Милорада Павича, Джона Фаулза, Юрія Андруховича та інших. Також зауважимо, що такі форми метароманів з'являються безпосередньо через зацікавленість митцями до інтертекстуальності. Постмодерністські твори можуть містити коментарі та дописи, що у такий спосіб робить їх ще цікавішими, бо так автор може впливати на інтертексти.

За допомогою метатекстів відбувається інтертекстуальна гра між автором і читачем, яка охоплює взаємозв'язок між різними текстами, де у такий спосіб

один текст може посилатися на інший, отже створює нові смисли та контексти. Це може проявлятися через цитати, алюзії, стилістичні паралелі або парафрази. Інтертекстуальність дозволяє нам краще розуміти, як один текст взаємодіє з іншими та як культурні чи літературні контексти впливають на його сприйняття. «Така гра призначена тільки для думки й для мистецтва. Тільки гра, яка нічому не протистоїть і присвячена сама собі, може бути Грою. Усе інше – “другорядні, створені людиною ігри”» [51, с. 44].

У літературі постмодернізму інтертекстуальність стає важливим інструментом для читачів і критиків, що дозволяє їм глибше пізнати не лише текст, але й його соціокультурні корені. У постмодерну епоху цей феномен може служити як коментарем до соціальних і політичних реалій, так і способом підкреслити суб'єктивність сприйняття.

1. 2. Трансформація традицій: інтертекстуальність у контексті української постмодерністської прози

Розвиток постмодернізму в літературі є складним і багатограним явищем, яке характеризується запереченням абсолютних істин та універсальності, що часто підкреслюється у працях провідних теоретиків. В Україні цей світоглядно-естетичний напрям почав активно формуватися в 1990-х роках, після здобуття державної незалежності. В українській літературі він відзначається критичним переосмисленням традиційних цінностей, культурних норм та ідентичностей. Взаємодія з різноманітними художніми традиціями та стилями є характерною рисою цього напрямку, що засвідчує складність та багатозначність творчих пошуків митців цього періоду.

Уперше в українському літературознавстві термін «постмодернізм» використала в 1991 році Наталка Білоцерківець у своїй статті «Бу-Ба-Бу та ін. Український літературний неоавангард: портрет одного року». Її аналіз відкрив

нові горизонти для української літератури, сприяючи глибшому усвідомленню її міжтекстуальної природи, розкриттю прихованих смислів та переосмисленню канону. Підкреслюючи вплив глобальних культурних тенденцій на національний контекст, Наталка Білоцерківець однією з перших звертає увагу на зміни в нашій культурі та літературі: « ... в літературах Центральної та Східної Європи постмодернізм давав змогу митцю, що знаходився під потужним політичним пресингом, зберегти власну індивідуальність» [87, с. 6]. Літературознавиця вказує на зміни, які відбулися у відповідь на західні авангардні ідеї, що є важливим для розуміння сучасної української літератури, адже вони зображують не лише нові художні візії, але й актуальні соціально-політичні питання того часу.

Літературне угруповання «Бу-Ба-Бу», про яке пише Наталка Білоцерківець, було засновано в 1985 році Юрієм Андруховичем, Віктором Небораком та Олександром Іранцем. Саме ця трійця була у витоках українського постмодернізму та розпочала нову еру в українській літературі. Хоча, Ярослав Поліщук стверджує, що це ще не постмодернізм, а криза української культуротворчості в модернізмі, яка пов'язана в першу чергу з політичними подіями в країні: «Однак реальність важко підігнати під схеми й заготовки: ані постмодерний тип культури, ані мультимедіальна рецепція у нас досі не стали явищами загальнопоширеними, аби заявляти про перемогу постмодернізму на уламках недавно зруйнованої до модерної імперії. Стан кризи виявляє ситуацію естетичного розламу, яка актуалізує бунт проти модерністичної естетики, народження нового авангарду» [69, с. 116-120]. Науковець звертає увагу на те, що «суперечливість нашого постмодернізму» [69] пов'язана із занепадом комунізму, тому це не що інше як реакція на тогочасну офіційну літературу. Тобто, якщо говорити про український постмодернізм, то за твердженнями Ярослава Поліщука, це все ж таки не антитеза до модернізму, а протиставлення до

соцреалізму: «вся література замінялася її тоталітарним соцреалістичним складником, хай абсолютно домінуючим на той час, але все ж не єдиним, що був відомим, принаймні, інтелектуалам. Відтак руйнація канону відбувалася за спрощеною схемою, обмежуючись переважно впливом на рівні масової свідомості та епатажем її» [69, с. 116-120].

Це стало важливим кроком на шляху до нового осмислення та розуміння ідентичності в пострадянському просторі. У цей період українська література демонструє прагнення до нових експериментів та у такий спосіб відходить від традиційних норм. Марко Павлишин у своїй праці «Канон та іконостас» звертається до проявів постмодернізму й, акцентуючи увагу на українську літературу, відзначає, що цьому періоду «характерна іронія; підкреслення нестабільності й умовності всіх значень; як у творах, так і в житті – ігри, цитування, пародії, суміш і з попередніх творів, визнання штучності зробленого; переконання, що максимальний ефект у мистецтві й поведінці – це радість грайливості. ... змішування жанрів, рівнів мовлення, високої і популярної культури» [63, с. 215]. Зрештою, досліджуючи українську літературу 90-х років, Марко Павлишин зазначає, що постмодернізм проявляється як філософія та метод, хоча є запозиченим і зарозумілим.

Літературознавці критично ставилися до постмодернізму, як до літературно-мистецького напрямку, а деякі навіть відмовлялися від цього поняття та терміну. Та пройде 10-15 років і стане зрозуміло, що український постмодернізм еволюціонував і став масовим: «Тому всі побоювання щодо небезпеки постмодернізму, який начебто відкидав літературу як вияв національного духу, були перебільшеними. Зате неперебільшеною є витривалість советчини, яка й досі відіграє роль мертвого, що хапає живого» [87, с. 26].

Серед науковців, які зробили значний внесок у дослідження постмодернізму як культурного та мистецького явища, слід відзначити таких

дослідників як Юрій Андрухович, Євген Баран, Ігор Бондар-Терещенко, Наталка Білоцерківська, Тамара Гундорова, Дар'я Денисова, Оксана Забужко, Дмитро Затонський, Дмитро Наливайко, Марко Павлишин, Ярослав Поліщук, Роксана Харчук, Іван Фізер та інші. Їхні наукові праці суттєво сприяли поглибленню розуміння постмодернізму в контексті української літератури, зокрема через дослідження міждисциплінарних підходів, взаємодії локальних та глобальних культурних кодів, а також впливу постмодерністських наративів на формування сучасної літературної естетики.

У загальному, цей напрям в Україні активно розвивається та стає важливою складовою сучасної української культурної ідентичності. Він вплинув на формування нових художніх форм, стилів і жанрів у сучасній літературі, а також на зміну підходів до тематики та художньої реалізації. «Як культурна рефлексія український постмодернізм здійснює критичне переоцінювання національної культури, проявляючи її табуйовані образи й топоси. Як практика він демонструє злиття високих і низьких форм літератури. Часто саме жанри масової літератури, і зокрема риторика перфоменсу, форма гіта, романс правлять за оболонку високих культурологічних студій та інтертекстуальних колізій у творах українських авторів-постмодерністів» [32, с. 63]. Наприклад, роман Юрія Андруховича «Рекреації» можна назвати першим значимим постмодерністським твором в українській літературі 90-х років, який відрізняється будовою, формою та складністю, що тим самим відображає епоху змін: «Наративна побудова прози Андруховича є своєрідною грою автора з читачем: зміни фокалізації, об'єкта й суб'єкта оповіді, тощо. Виявом гри тут є також ясні переліки, як-от класичний перелік замаскованих учасників карнавальної процесії в “Рекреаціях”. ... також широко представлені прямі й трансформовані цитати із творів безлічі інших письменників» [29, с. 56].

У своїй творчості Юрій Андрухович використовує прийом інтертекстуальності, який проявляється безпосередньо у творчому переосмисленні здобутків попередніх епох, через своєрідну гру із частинами інших текстів, але вже в новому комбінуванні: «Таким виявом, зокрема, є численні автоалюзії» [29, с. 56]. Дійсно, Юрія Андруховича можна вважати першим письменником цієї визначної епохи, бо він майстерно поєднує різноманітні жанри та стилі в своїх творах, граючи з текстами та ідеями, що у такий спосіб створює глибокий та багатозначний літературний дискурс.

Ще одним яскравим представником сучасної української постмодерної прози є творчість «Станіславського феномена», Юрія Іздрика, яка характеризується поєднанням іронії, інтертекстуальності та гри з формою. Письменник також подібно до Юрія Андруховича створює «гротескний ефект» надаючи прозі поетизації: «... перехід оповіді на віршовану мову виконує ще й ігрову функцію, протиставляючи прозаїчну ситуацію високому поетичному стилеві викладу» [29, с. 98].

Юрій Іздрик активно використовує принцип фрагментарності у своїх наративах, що сприяє формуванню відчуття непередбачуваності та хаотичності, характерних для постмодерністської естетики. Цей прийом дозволяє автору порушувати лінійність оповіді, тим самим підкреслюючи розірваність та плюралізм сучасного світосприйняття. Наприклад, письменник в прозовий твір може вставляти вірші, анекдоти або взагалі вмістити драматичний, розписаний за ролями сюжет. Таке експериментування з оформленням тексту прозового твору є одним із визначальних прийомів у творчому доробку Юрія Іздрика, що робить його твори неповторними, та в той же час складними для сприйняття звичайному читачеві, бо має вигляд художнього абсурду: «Фантазування й моделювання художнього абсурду – визначальна територія літературної (отже, і письменницької) свободи Юрія Іздрика. Мислити для нього означає

абсурдувати» [26, с. 103]. У творчості письменника також відображається проблеми відповідності часу та простору, що є характерними рисами постмодернізму. Крім того, автор активно експериментує з мовою, пропонуючи нові значення через асоціативні зв'язки слів та образів, що створює емоційний та інтелектуальний резонанс у читача: «Поєднуючи у тексті “високу” і “низьку” лексику, піднесене та буденне, Юрій Іздрик демонструє, що постмодерна поетика цінна самим процесом творення, у якому помітна участь читача й автора. У текстах поєднуються жаргонізми, вульгаризми, варваризми, старослов'янізми, завдяки чому утворюється художньо-іронічне тло» [35, с. 133].

Отже, засобами інтертекстуальності письменник створює багат шарову структуру творів, що дає читачам можливість розпізнавати знайомі тексти та створює ефект гри симулякрів.

Характеризуючи особливості українського літературного постмодернізму, деякі науковці схилиються до думки, що він починає зароджуватися ще 80-х роках ХХ століття. Тамара Гундорова наголошує на тому, що «постмодернізм є після-чорнобильською бібліотекою» [32, с. 8]. Також вона дотримується твердження, що нова епоха для української літератури відкрила можливості для розвитку постмодерністської культури та пов'язує це явище безпосередньо з Чорнобильською катастрофою: «Саме в зв'язку з Чорнобилем можна та варто говорити про ситуацію українського постмодерну. Іншими словами, саме ця кінцева філософія й атомний катастрофізм стають тими ідеологами, які продукують постмодерну свідомість» [32, с. 12].

Тож, стосовно питання, коли ж саме виник постмодернізм в українській культурі суперечки між дослідниками ще тривають і надалі. Що ж стосується літератури, єдиної точки зору та класифікації поки немає, але хочемо звернути увагу на те, що свого часу Володимир Євшкілев запропонував свій принцип поділу письменників, який він називає «неомодерний»: перші – це

«вісімдесятники», які орієнтуються на західний андеграунд: другі – «дев'яностники», які підтримують з вітчизняну літературу: «в основному український дискурс неомодерний, і в тому проблема, з точки зору старосвітської, домодерної критики, або, навпаки, застосовуючи семантичні фільтри, притаманні постмодернізму» [39, с. 190].

Поки літературознавці продовжують шукати консенсус у визначенні ключових аспектів постмодернізму, українські письменники активно інтегрують його характерні риси у свої художні твори. Їхні тексти демонструють жанрову та формальну поліфонію, що дозволяє авторам експериментувати зі змістом і структурою. Часте використання цитат, алюзій та ремінісценцій до інших літературних текстів сприяє створенню нових смислових полів через інтертекстуальні зв'язки. Крім того, поєднання елементів фантастики, детективу, драми та інших літературних форм забезпечує багатовимірність і варіативність художніх реальностей, що відображають складність сучасного світу.

Найзначнішими постатями в сучасній українській літературі є Юрій Винничук, Сергій Жадан, Оксана Забужко, Юрій Іздрик, Ліна Костенко, Тарас Прохасько, Ірен Роздобудько, Василь Шкляр та багато інших.

Надалі в роботі зацентруємо увагу на інтертекстуальності в українській літературі, як однієї з найголовніших ознак постмодернізму: «... розвиток теорії інтертекстуальності вплинув на художню практику, зокрема твори постмодерністів. Проте варто зазначити, постмодерністська інтертекстуальність принципово відрізняється від допостмодерністської. Можна виділити два основні критерії відмінності, виходячи з мети й завдань, яким інтертекстуальність підпорядкована, а саме розмивання категорії авторства і відмова від орієнтації на оригінальність» [9, с. 121].

У сучасній літературі міжтекстові зв'язки є звичайним явищем, за допомогою якого автори створюють багат шарові тексти, сплітаючи між собою різноманітні культурні, історичні та літературні контексти. Це може проявлятися через використання цитат, алюзій, ремінісценцій або переосмислених образів з інших творів.

Наприклад, у творчості таких авторів як Сергій Жадан та Оксана Забужко можна помітити численні посилання на класичну літературу, а також сучасну культуру. Їхні тексти нерідко взаємодіють із фольклором, зокрема легендами, історичними подіями та соціальними проблемами, що підсилює їхню глибину і значення: «Репрезентативно-фрагментарний аналіз українського постмодерного художнього дискурсу засвідчує присутність у ньому інтертекстуальності як однієї з невід'ємних ознак художніх текстів української літератури цього періоду» [66, с. 160-161].

Серед сучасних письменників яскраво вирізняється поетика творів Тараса Прохаська, де можемо спостерігати гру зовнішніх та внутрішніх онтологічних ефектів. У своїх творах автор ніби фіксує різні стани своєї душі на певному етапі життя, що підкреслює його недовіру до героїв, а фінали таких текстів мають відкриту структуру. Тамара Гундорова називає творчість Тараса Прохаська «риторичним апокаліпсисом» [32, с. 41]. Дійсно, вона відрізняється глибоким аналізом людської природи, філософськими роздумами, а також тонким сприйняттям природи: «“прочитання” пейзажу, спрямоване на його переосмислення передовсім за рахунок досягнення різноманітних місць і місцевостей» [13, с. 58]. У своїй творчості Тарас Прохасько часто досліджує теми ідентичності, пам'яті та зв'язку з місцем, де живе людина. Наприклад, у романі «НепрОсті» автор використовує інтертекстуальні елементи, запозичуючи образи та теми з інших культур і текстів, створюючи таким чином багат шарові смисли.

Петро Іванишин у своїй статті «Теорія інтертекстуальності: спроба розрізнення», звертаючись до аналізу теорії та методології, акцентує на тому, що інтертекстуальність в творчості українських авторів потрібно розглядати в двох аспектах: «По-перше, у межах теорії будови літературного твору можуть вивчатися міжтекстові співвідношення літературних творів (цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання тощо чужих творів) чи стилізація – пряме наслідування чужих стильових властивостей і норм. По-друге, у межах теорії літературного процесу (процесології) форми міжтекстового (точніше – міжтворового) діалогу можуть вивчатися як внутрішні чинники літературного розвитку: відштовхування, запозичення, наслідування, пародіювання, епігонство, імітація, цитування, репродукція, ремінісценція, парафраза, натяк, варіація, суперництво, концентрація, розпорошення та ін.» [43, с. 58]. Запропонований науковцем аналіз теорії інтертекстуальності передбачає виявлення взаємозв'язків текстів між собою, а також їхню залежність від культурного контексту, у яких вони перетинаються один з одним, вносять елементи ідей, образів або структур один в одного. Також дуже важливо враховувати культурний, історичний та соціальний фактор, у якому створювався текст, бо саме це дозволяє читачеві бачити, як глобальні й локальні контексти впливають на зміст кожного конкретного твору.

Подальша наша розвідка буде присвячена аналізу особливості інтертекстуальності в творчості Юрія Винничука, Ірен Роздобудько та Василя Шкляра.

Ім'я Василя Шкляра відоме не тільки у вузьких літературних колах, а й загалом багатьом українцям та мешканцям інших країн. Уже давно стало закономірністю те, що кожен наступний його роман привертає пильну увагу читачів. Адже багато його творів, таких як «Ключ», «Елементал», «Кров кажана», «Чорний ворон» та інші після свого видання відразу отримали статус бестселера.

Творчість письменника вирізняється активним використанням прецедентних художніх текстів, які автор майстерно залучає до своїх творів. Деякі дослідники називають його «батьком українського бестселера»: «Це вже хіба третя, четверта спроба створити український бестселер, але вперше її можна вважати вдалою. У Василя Шкляра є великий плюс – це стиль» [93, с. 43]. На прикладі своїх героїв автор розглядає різні стратегії виживання та адаптації в умовах труднощів, втрачених можливостей і боротьби за краще життя.

Варто звернути увагу на творчість Юрія Винничука – сучасного українського письменника, поета, публіциста та перекладача, який здобув популярність завдяки своїй оригінальній манері письма та різноманітним жанрам творчості. Його твори відзначаються іронічним стилем, тонким гумором та збагачені культурними та історичними алюзіями. Юрій Винничук активно досліджує українську культуру та історію. Творчість митця включає елементи фольклору, історичної детективної прози та оригінальних міфів, що дозволяє читачам зануритися в багатий контекст української традиції. Роман «Танго смертю» є одним із найвідоміших творів письменника, який поєднує елементи детективу й магічного реалізму та розгортається на тлі української історії. Так, у своїй статті, досліджуючи жанрово-стильові особливості роману «Танго смерті», Ольга Лілік називає Юрія Винничука «патріархом української літератури пострадянської доби» [54, с. 132].

В українській постмодерній літературі яскраво вирізняється творчість Ірен Роздобудько. Як зазначає Олена Переломова: «Український постмодернізм має гендерну спрямованість» [66, с. 169], феміністична проза останнім часом набирає популярності. Тож у своєму дослідженні ми не могли оминати творчість Ірен Роздобудько та її роман «Амулет Паскаля», який однаково багатий на елементи інтертекстуальності. Дослідники творчості письменниці називають її яскравою представницею fashion-літератури та майстринею сучасної «фемінної» прози.

Висновки до Розділу 1.

Отже, постмодернізм в сучасній українській літературі відіграє важливу роль у переосмисленні традиційних художніх форм та культурних смислів. Однією з ключових рис цього напрямку є інтертекстуальність – активне використання цитат, алюзій та ремінісценцій, що дозволяє створювати нові значення через діалог із текстами попередніх епох і культур. Ця риса сприяє збагаченню літературної палітри, формуючи поліфонію голосів і перспектив у творах. Інтертекстуальні стратегії українських авторів не лише демонструють складність сучасного світогляду, але й відкривають нові можливості для рефлексії над питаннями ідентичності, історії та культурної пам'яті в умовах пострадянського простору.

РОЗДІЛ 2. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У ЖАНРІ УКРАЇНСЬКОГО ДЕТЕКТИВУ: АНАЛІЗ РОМАНУ ВАСИЛЯ ШКЛЯРА «КЛЮЧ»

2. 1. Розвиток детективного жанру в українській літературі

У сучасній літературі останніх років дедалі більшої популярності набуває детективний жанр. Він дозволяє не лише захоплююче розгадувати таємниці, а й піднімати соціально важливі теми, відображаючи реалії певного історичного періоду.

Розвиток жанру детективу відзначається рядом важливих етапів, які відображають як зміни в суспільстві, так і культурні традиції. У своїх працях науковці, звертаючи увагу на особливості цього жанру, говорять навіть про ретро-детектив, який бере свій початок ще з 20-х років минулого століття. Та якщо звернутися до історії розвитку детективного жанру, то доцільним було б звернути увагу на періодизацію Сніжани Жигун, яка виокремлює три періоди розвитку детективу в українській літературі ХХ століття: «1) 1920-1930 – формування жанру; 2) кін. 1960-1990 – поширення, оформлення жанрових моделей; 3) 1990-2000 – пошук нового в нових формах» [40, с. 27]. Також дослідниця звертає увагу на те, що детективний жанр потрібно аналізувати в двох планах: «політичному та літературному» [40, с. 27].

Перші прояви та експерименти з детективними елементами можна віднайти вже в творах Григорія Квітки-Основ'яненка, Івана Франка, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника та Володимира Винниченка. Вони впроваджують психологічні аспекти у своїх романах, створюючи інтригу навколо мотивацій злочинів. Та все ж таки переважна більшість літературознавців відносять жанр детективу до масової літератури: «Часто детектив, любовний чи пригодницький роман розраховані на читача, що не особливо знається на художній культурі, не має розвиненого, витонченого

естетичного смаку та значного читацького досвіду. Такий реципієнт не висуває до тексту особливих вимог, не орієнтується в критеріях художності та мистецької досконалості, а насолоджується власне процесом читання» [49, с. 77].

Цікавим явищем в українській прозі кінця XIX - початку XX століття є утворення такого жанру як «Образок з судової зали». Так, Ірина Нечиталюк зазначає: «Особливим жанровим утворенням став “Образок з судової зали”. У цьому жанрі працювали Д. Маркович, О. Левицький та А. Чайковський. У кожного із цих митців жанр трансформувався по-своєму: у О. Левицького та А. Чайковського – в історичне оповідання; у Д. Марковича – у кримінальне оповідання (“Замах на вбивство жінки”))» [59, с.169]. Дослідження таких жанрів дозволяє аналізувати еволюцію художніх форм та індивідуальних стилів українських авторів у контексті розвитку детективу.

У середині XX століття у творах вітчизняних письменників пострадянського простору з'являються персонажі міліціонери, які зазвичай покликані підтримувати ідеї комуністичного суспільства. Проте, справжні детективні сюжети були обмежені через цензуру та політичний контроль. Та попри заборону така література все ж таки стає популярною, затребуваною, що у такий спосіб робить її масовою та продаваною.

У своїй статті, яка присвячена розгляду детективного жанру як масової літератури Олександр Бессараб зазначає: «Детективний роман перетворюється на здобуток масової літератури, коли здобуває ескапістські функції, проповідує ідею втечі від дійсності, відволікання від реальних проблем соціального життя. До того ж реалістичний детектив, яким би жорстоким він не був, завжди пов'язаний з катарсисом, очищенням» [7, с. 205]. Також науковець наголошує на тому, що письменники звертаються до джерел класичної літератури, де читач, точніше глядач, повинен відчувати катарсис. Тому детектив стає популярним жанром в сучасній українській літературі, що доводить факт масовості та робить

такі твори «розважальними», цікавими, що певним чином впливає на світосприйняття читача та залучає його до інтелектуальної дії.

У літературознавчому словнику подається таке визначення жанру детектив: «... різновид пригодницької літератури передусім прозові твори, в яких розкривається певна таємниця, пов'язана зі злочинцями» [5, с.188]. Яскравими представниками детективного жанру в зарубіжній літературі стали всім відомі своїми заплутаними сюжетами Вільям Коллінз, Артур Конан Дойль, Агата Крісті й Едгар По, в творах яких також присутня інтелектуальна гра з читачем. У результаті аналізу їхньої творчості літературознавці сформували певну класифікацію детективного жанру:

« – обов'язкова наявність загадки, котра не завжди ґрунтується на злочині;

– заглибленість у звичний побут – читач повинен добре відчувати типову атмосферу, зокрема обстановку, мотиви поведінки персонажів, правила пристойності, набір тих звичок і умовностей, які пов'язані з соціальними ролями героїв детективу;

– стереотипність поведінки персонажів, психологія та емоції яких стандартні, позбавлені індивідуальності; герої постають не як особистості, а як виконавці соціальних ролей;

– наявність особливих правил побудови сюжету – неписаних «законів детективного жанру». Прикладом такого закону є заборона деяким персонажам бути злочинцями, серед них – оповідач, слідчий, близькі родичі жертви, священики, державні діячі високого рангу;

– відсутність випадкових помилок. Персонажі не можуть помилятися щодо простих елементарних фактів, вони або говорять про них чисту правду, або свідомо брешуть» [31, с. 36].

Після здобуття незалежності нашої держави жанр детективу починає розвиватися активніше. Письменники більш вільно висловлюють свої думки, порушують важливі соціальні та політичні теми. Класичний детективний сюжет поєднується з елементами трилера та психологічної драми, що відіграє неабияке значення для читача, бо так він намагається відчувати насолоду від сприйнятої інформації, яка представлена як звичайна реальність. Завдяки таким конфліктним ситуаціям автор ніби грається з думками та емоціями: «детектив тяжіє до зображення реальної дійсності; це зображення (як і його естетика) відповідає загальновідомим рецептивним принципам, відповідно, може легко вичленуватися в будь-якому літературно-художньому контексті» [45, с. 36].

Серед сучасних українських авторів, які в своїй творчості зверталися до детективного жанру особливо виділяється творчість Юрія Винничука, Євгенії Кононенко, Андрія Куркова, Ірен Роздобудько, Василя Шкляра та інших. Письменники використовують детектив для розкриття складних соціальних, моральних і психологічних проблем. Їхні твори часто містять елементи соціальної критики, відіграючи важливу роль у відображенні української дійсності.

У своїй дисертації, яка присвячена аналізу українському ретро-детективу, Ярослава Бригадир наголошує на тому, що сюжетні лінії такого твору можна поділити умовно на два види: «сюжетні зв'язки» та «сюжетні вузли», які саме і складають рушійну основу до розгадки внутрішнього стану злочинця та причини його дій: «Для детективів, сюжетотвірним елементом яких є психологічний аналіз дій злочинця, властива наявність окремого типу героя, однією з ключових характеристик котрого є фаховість. Мова, зокрема, йде про лікаря-психіатра, який може фігурувати у творах як виразник декількох типажів...» [14, с. 96-97]. Як правило такий герой дезорганізований, дезорієнтований та антисоціальний. Так, Ярослава Бригадир наголошує, що до головних рис такого героя можна

віднести: «... низький рівень інтелекту; психічні розлади; неприйняття суспільством через очевидну неадекватність поведінки; соціально неадаптований; жертва жорстокого поводження в дитинстві; убивства спонтанні та детально не продумані; зняряддя вбивства не визначено заздалегідь; намагається зберегти спогади про жертв» [14, с. 98-99].

Письменники під час створення детективних історій дуже часто вводять сюжет твору в контекст української дійсності, що надає жанру особливого автентичного колориту. У таких творах детектив часто стає не лише розслідувачем злочинів, а й свідком моральних дилем, з якими стикаються герої. Як зазначає літературознавець Ярослав Поліщук: «автентизм – напрям, який бере в основу принцип автентичності, себто максимальної достовірності зображуваного» [68, с. 68].

Отож, сучасні українські автори часто використовують детективний жанр для відображення унікальних аспектів української дійсності. Це надає їхнім творам не тільки захоплюючого сюжету, але й відображає глибоке культурне підґрунтя українського народу. Вони майстерно поєднують елементи розслідування з соціальними, політичними та історичними реаліями нашої країни, що робить їхні роботи оригінальними, які резонують з читачами, що у такий спосіб проявляється як інтелектуальний детективний твір: «У детективні твори проникає політична й військова тематика, зображено боротьбу розвідок, що створює умови для становлення та розвитку «шпигунського» й «політичного» детективу в дусі соцреалізму. У руслі української детективістики зароджується ще й інтелектуальна складова частина жанру, яка зображує трагічну долю пересічної людини, котра стає жертвою «хворобливої» шпигунської обстановки» [31, с. 37].

Як для прикладу можна згадати повість Валерія Шевчука «Закон зла», яка є взірцем інтелектуального детективного твору. Також варто відзначити твір

«Шлюбні ігрища жаб» Андрія Кокотюхи, що належить до жанру кримінальної повісті, яка сюжетом наближається до детективу.

На сьогоднішній день детективна література містить у собі різноманітні жанри та стилі, кожен з яких має свої унікальні особливості: «Так, наприклад, жанр шпигунського роману знаходився на межі роману-загадки, чорного роману, роману очікування та наукової фантастики. Він використовував усі можливі прийоми, щоб налякати і, таким чином, заінтригувати. Шпигунські романи можна було будувати як детективи (схожі таємниця і розслідування), проте вони були більш правдивими, оскільки ґрунтувалися на історичних фактах, а це означало, що природа цих жанрів різна» [50, с. 151].

Часто шпигунські романи поєднують елементи роману-загадки та «чорного роману», що зосереджується на певних шпигунських операціях й інтригах. Такий детективний твір вирізняється заплутаними сюжетами, високим рівнем напруги та характерами, які можуть бути як героями, так і антигероями. «Чорний роман» зазвичай досліджує темні сторони людської природи, корупцію та моральний занепад, що також може знайти своє відображення в шпигунських історіях. Ярослава Бригадир підкреслює, що існує певний закономірний зв'язок між автором твору та епохою, що у свою чергу приводить до зіткнення протилежних поглядів: «...зважаючи на зображувану епоху, є відтворення сюжетних колізій, заснованих на протистоянні шпигунів та агентів контррозвідки» [14, с. 103].

Останнім часом детективні твори в українській літературі поєднують елементи фентезі, наукової фантастики та навіть історичного роману, що веде до виникнення нових форм, стилів і залучає широку читацьку аудиторію. Так, Олександр Бессараб виділяє різні види детективних жанрів, серед яких також згадує про фантастичний та історичний. Наприклад, науковець говорить про те, що фантастичний детектив знаходиться на межі двох жанрів: «Дія може відбуватися в майбутньому, альтернативному сьогодні або минулому, у

повністю вигаданому світі» [7, с. 205]; або якщо це історичний роман, який містить детективні елементи в сюжетній колізії, то за таких обставин: «... розслідується стародавній злочин, наприклад: Умберто Еко “Ім’я Рози”» [7, с. 205].

Отож, поряд із класичним детективним жанром формуються та розвиваються й інші його різновиди, що робить його найбільш популярним серед жанрів масової літератури в кінці XX – на початку XXI століття. Він приваблює читачів своєю інтригою, складними сюжетами та можливістю розгадувати загадки разом з героями.

Постмодерністи, експериментуючи з формою та змістом створюють нові різновиди детективу, такі як трилери, психологічні та кримінальні романи, які відображають суспільні проблеми та сучасну реальність. Такі спроби письменників призводять до так званої гри автора з читачем: « ... виникають твори з так званим “подвійним кодуванням”, або “подвійною адресацією”. Наявність різних рівнів прочитання моделює ситуацію, коли той самий текст може по-різному сприйматися читачем: наприклад, як детектив або пригодницький роман, або як твір, що порушує актуальні питання сучасності. Останнім часом все більшу популярність здобувають «інтелектуальний» та «історичний детектив» [17, с. 153].

Заплутаність детективного сюжету часто ставить читача перед завданням розгадати певну загадку, яку створив автор у вигляді інтертекстуальності. Це не тільки захоплююча розвага розуму, а й можливість випробувати свою кмітливість та інтуїцію. Як правило такі твори спрямовані на інтелектуального читача, який ніби занурюється в пригодницьку історію та ніби сам стає учасником розгадки якоїсь кримінальної історії: «Детектив – це лише гра, у якій читач бореться не зі злочинцем, а із самим письменником» [84, с. 181]. Як бачимо, науковиця Софія Філоленко наголошує на тому, що в детективних романах

зазвичай присутня гра автора з читачем, яка нагадує поєдинок: «...у жанрі дві лінії змагання: між слідчим і злочинцем, між автором і читачем. Слідчий і читач повинні мати рівні можливості, володіти однаковою інформацією» [84, с. 183].

Для того щоб детективна історія була захопливою та інтригуючою, читач повинен бути на одному рівні можливостей зі слідчим чи детективом. Це створює справедливі умови для гри, читач буде в змозі аналізувати факти, робити власні висновки та змагатися зі своїми припущеннями, щоб розкрити загадку до того, як це зробить персонаж. За таких обставин, як зазначає Людмила Скорина: «... “гра” натякає на потрактування популярної літератури як забавки для дітей і підлітків» [77, с. 119].

Такий процес відбувається в першу чергу завдяки певним інтертекстуальним відсиланням до інших відомих творів чи навіть життєвих подій, що у такий спосіб залучає читача та робить процес занурення в сюжетну колізію більш інтерактивним і захопливим. Та за таких обставин «письменник мусить бути сповнений самоповаги й поваги до свого читача – це етична основа жанру» [84, с. 184].

Отож, у детективному жанрі формуються певні правила гри автора й читача через активну участь усіх ключових гравців. Створюючи інтригуючий сюжет, письменники розробляють характери злочинців таких історій, а також використовують різноманітні прийоми, які сприяють інтертекстуальній грі. Наприклад, Артур Конан Дойль установив стандарти для класичного детективу з персонажем Шерлока Холмса, а його послідовники використовують задум у вигляді різноманітних інтерпретацій в своїх детективних історіях: «Традиційно згадки про талановитих слідців фігурують у творах майстрів кримінальної прози. У критичній ситуації їхні персонажі намагаються скористатися дедуктивним методом Шерлока Холмса, сприймаючи його як реальний криміналістичний прийом» [77, с. 119].

Інтертекстуальні відношення у детективних творах також представлені у вигляді інтертексту. Проявляється це переважно через різні цитати та алюзії: «Інтертекстуальність в цілому виконує у процесі розгортання сюжету розпізнавальну, ігрову і смислопороджувальну функції» [88, с. 85]. Інтертекст дозволяє читачу впізнати відсилання до інших творів, культурних артефактів або історичних подій, що створює зв'язок між текстами та поглиблює розуміння в процесі прочитання детективу. Посилання на класичні твори детективного жанру, такі як твори Агати Крісті або Едгара По, може підштовхнути читача до порівняння та більш глибокого аналізу.

Інтертекстуальні елементи створюють своєрідну гру між автором і читачем, адже останній може бути залучений до активного пошуку значень, інтерпретацій та асоціацій: «Інтертекстуальна властивість сьогодні стала принципом мистецтва. Фрагмент жанру в іншому жанрі – найпоширеніша форма трансплантації та оновлення жанрових структур» [15, с. 7], що робить читання більш інтерактивним і захоплюючим.

Через алюзії та цитати художній твір стає багатошаровим і відкриває нові горизонти читачу для тлумачення. Наприклад, коли сучасний детектив посилається на класичний філософський твір, це може надати нову перспективу для розуміння теми справедливості або моральних дилем, що досліджуються в сюжеті.

Детективний роман зазвичай має чітку побудову сюжету, яка включає введення конфлікту (злочин), розвиток подій (розслідування) та розв'язання (розкриття злочину): «Сюжет детективу, оминаючи помилкові сліди й неспроможні версії, завжди спрямований до розгадки злочину. Його побудова в цілому передбачувана, але разом з тим можливі незліченні варіанти ситуацій, авторські імпровізації, й багатовікова історія людства, звичайно ж, становлять для цього найрізноманітніший, неймовірний і цікавий матеріал» [17, с. 154].

Детективний жанр постійно еволюціонує, адаптуючи нові елементи та стилі, що відображають зміни в культурі та світогляді читачів. Він є не тільки захоплюючою літературною формою, але й потужним інструментом для дослідження складних тем.

У подальшому нашому дослідженні інтертекстуальності в детективному творі ми звернемося безпосередньо до творчості Василя Шкляра та його роману «Ключ».

2. 2. Інтертекстуальний простір у романі Василя Шкляра «Ключ»

Творчість Василя Шкляра характеризується унікальним поєднанням історичних, національних і містичних мотивів. Його твори вирізняються глибоким проникненням у психологію героїв, осмисленням складних національних і особистісних питань, а також використанням стилістичних засобів, що поглиблюють культурний контекст.

Василя Шкляра часто називають майстром психологічного детективу і історичного роману, оскільки він уміло комбінує динамічний сюжет із глибоким історичним та культурним змістом. Завдяки цьому його твори викликають інтерес не лише широкої аудиторії, але й літературознавців, які знаходять у них багатий матеріал для досліджень, зокрема в аспекті інтертекстуальності. Ярослав Голобородько щодо цього зазначає: «Коли занурюєшся в романні реалії Василя Шкляра, то виникає враження, якому нелегко, а можливо, й не треба протистояти: неначе стаєш не тільки глядачем, а й безпосереднім учасником видовищного, добре зрежисованого дійства» [28, с. 57].

Роман «Ключ» є характерним прикладом творчої манери письменника, де інтертекстуальність виступає не лише як літературний прийом, але і як спосіб відображення складного й багатозначного українського культурного досвіду. Через відсилання до міфології, фольклору, класичної літератури та навіть

релігійних символів автор формує цілісну концепцію світу, де сучасне і минуле переплітаються в єдине полотно. Дослідники творчості Василя Шкляра (Я. Голобородько, В. Саєнко) зазначають, що однією з ключових ознак його прозового доробку є саме схильність до інтертекстуальності, яка суттєво впливає на осмислення твору та формування думки реципієнтами щодо певних ситуацій, розширюючи спектр читацьких асоціацій. Автор вводить до роману прецедентні тексти, що сприяє глибшому зацікавленню з боку читача-філолога, котрий, розпізнаючи багатозначність, активно занурюється в підтекст роману.

Характерною ознакою романістики Василя Шкляра є особлива увага до подієвого наповнення, що виражається в складній структурі сюжету. Так, події охоплюють тривалий проміжок часу, у творах переплітаються кілька сюжетних ліній, а герої стикаються з непростими життєвими ситуаціями. Водночас роман залишається динамічним і позбавленим догматичної застиглості та набуває певних ознак міфу.

Письменник творить образ сильного героя та вдало поєднує характерні ознаки кількох провідних жанрів. Так, Анна Кривопошина вказує на те, що «Ключ» називають детективним трилером, авантюрно-еротичним бойовиком і водночас філософсько-соціальним твором [49]. Сам автор не заперечує того, що «одні назвуть «Ключ» детективом, другі – твором еротичним, треті – містичним, окультизмом або ритуальним. Усіх, хто шукатиме в ньому тільки перше, друге або третє, прошу його не читати» [92, с. 5]. Така авторська передмова провокує кілька рецептивних ліній, виводячи текст поза рамки одного стереотипного інтерпретування. Вона налаштовує читача на активний процес осмислення та пошуку прихованих смислів.

Роман «Ключ» апелює до різних рівнів читання, забезпечуючи багатогранне естетичне та філософське задоволення, що приваблює як звичайних читачів, так і поціновувачів літературних шифрів. Так, за Валентиною Саєнко

«філософія роману „Ключ” сягає далеко за межі одновимірних рихтувань і в сфері жанрових означень (трилер, окультний чи містичний роман, еротичний) і в художній системі твору, яка характеризується доцільністю і вишуканістю прийомів, їх злагодженістю. Багато що приваблює в творі з погляду читабельності, але й полонить бібліофага (“пожирателя книг”, за Миколою Зеровим), що вміє і хоче гратися з елементами відомої йому своєї і чужої культури, розкодовуючи таким чином заховані у тексті смисли» [75].

Неможливість вписати роман у чіткі межі певного жанрового канону маркує цей текст як зразок серединного поля літератури. В одному з інтерв'ю Василь Шкляр згадує: *«...задум я виношував дванадцять років. Колись почув історію про те, як один хлопець винайняв житло в Києві, а після того до нього так і не з'явився господар по плату. Мені вона видалася привабливою: сам факт давав дуже великий простір для фантазії. Адже нормальна людина мусить замислитися, куди поділася інша людина! І починаються пошуки... Я довго носився з цим задумом, а потім сів і написав роман за тридцять днів»* [18].

У романі Василя Шклера «Ключ» порушено проблему трансформації особистості під впливом зовнішніх обставин, а також розглядається роль фатуму в людському житті. Особливості сюжетної побудови твору варто аналізувати з урахуванням додаткових аспектів, які розкривають специфіку творчої манери письменника. Сюжет «Ключа», за Анною Кривопишиною, «становить непросте плетиво різних сюжетних ліній та ходів, необхідних для творення детективної інтриги, увесь класичний “набір” позасюжетної інформації за цікавої часопросторової організації художнього матеріалу» [49, с. 115]. Так, роман вирізняється складною розгалуженістю та несподіваними сюжетними поворотами.

Головний герой, Андрій Крайній, приватний журналіст за професією, опиняється в ситуації життєвої нестабільності, залишившись «без даху над

головою». У цьому контексті значущим стає мотив зустрічі та розлуки, що виконує функцію вихідної точки для розвитку сюжету. Таємничий незнайомець передає Андрію ключ від квартири на Рогнідинській вулиці, і Крайній прагне розгадати приховану символіку цього ключа. Однак повністю розкрити всі обставини йому не вдається, і автор навмисне залишає певні моменти невизначеними, створюючи у читача відчуття недовомовленості.

Серед характерних прийомів ігрового опосередкування назви роману «Ключ» є акцент на однослівній формі, що сприяє грі з обсягом поняття та його змістом, зокрема через вибір багатозначного слова «ключ» як заголовок. Як зазначає Світлана Форманова, у ньому «...міститься символічний зміст образу. Заголовок слугує своєрідним каналом інформації, не завжди передбачуваної автором. Заголовок тексту виражає не тільки досвід автора, він акцентує увагу читача та “аперцептує конкретне поняття у межах його контекстуальної видовмінності”» [86] .

Так, заголовок виступає не лише як номінативна одиниця, але і як ключовий елемент смислової структури, що активізує певні когнітивні процеси, налаштовуючи свідомість читача на сприйняття закладених автором ідей. Такий підхід забезпечує тісний зв'язок заголовка з усім текстом, утворюючи семантичний місток, який об'єднує загальну концепцію твору з його окремими аспектами та сприяє глибшому зануренню в художній світ роману.

Дія роману «Ключ» розпочинається із зустрічі друзів у кав'ярні «Трое поросят»: *«Саме звідси, із “Трьох поросят”, усе й починається. Сотні разів я прокручував подумки кожну розмову, згадуючи кожне обличчя і не раз ще ходив до тієї кав'ярні, аби відтворити в пам'яті найдрібнішу дрібницю»* [92, с. 9]. Так, автор вводить у сюжетну канву символіку імен та чисел разом з їх тлумаченням. У творі часто фігурують числа 2 та 3, події розгортаються навколо таємниці ключа від квартири під номером 13 [62].

Цифра 3 переслідує головного героя впродовж розвитку подій роману: назва кафе, номер будинку та поверху, де розташовувалася квартира. Андрій Крайній роздумує про те, що трійка є числом рівноваги й порятунку та протиставляє її двійці – числу фатальному та лихому: *«Двійку в мене вмістив суботній чоловік – це поки що Саватій Ярчук і Остапчук Олесь. Трійка ж переслідує від першого дня – будинок номер три, третій поверх, у числі тринадцять також трійка... Однак це число не дає мені рівноваги, можливо, воно підказує чи віщує»* [92, с. 89-90].

Символіка імен у романі відіграє важливу роль у розкритті характерів та функцій персонажів, зокрема, це проявляється в образі Саватія Ярчука, за яким веде пошуки головний герой. Ім'я Саватій має глибоке символічне навантаження, що обумовлює його зв'язок із певними культурними та містичними асоціаціями. У тексті вказано, що *«...Саватій — гебрейською (цієї мови не знав навіть я) означає “суботній чоловік”, а ярчуками колись давно називали псів, котрі нюхом розпізнають відьом...»* [92, с. 48]. Так, ім'я акцентує увагу на зв'язок між персонажем та ключовими подіями, що розгортаються саме у суботу.

Сана, ім'я коханої Андрія Крайнього, яке, ймовірно, є скороченням від імені Оксана, є незвичним для українського іменника, що викликає у читача додаткові асоціації. Зокрема, воно може натякати на іншомовне слово «сан», що в перекладі означає «святий», або асоціюватися з латинським дієсловом *sanare*, тобто «зцілювати». Протягом подій роману Сана дійсно виконує для героя своєрідну «зцілювальну» функцію, впливаючи на його емоційний та психологічний стан, що надає образу додаткового символічного навантаження.

Крім того, герой порівнює Сану з Аріадною, що є прямою алюзією на давньогрецький міф про Тесея та Мінотавра. Цей міфологічний паралелізм підсилює символіку образу як своєрідного провідника чи рятівника для головного героя, наділяючи її рисами героїні, яка допомагає протагоністу

орієнтуватися в складних обставинах та долати внутрішні протиріччя: «– Сано, ти моя Аріадна. – Спокійно, Тесею, – незворушно сказала вона. – Не забувай, що врятувала тебе від Мінотавра, а ти покинув мене Діонісові» [92, с. 80].

Андрій Крайній блукає лабіринтами чужої таємниці в пошуках Мінотавра, розмотує нитку Аріадни, намагаючись нанизати на неї перлини своїх логічних доказів. Валентина Саєнко щодо цього зазначає, що «... Андрій Крайній (невипадково в героя таке ім'я і прізвище) збирає намистини знань про світ і людську душу в ситуації вибору гідного людини шляху, коли він зависає над прірвою небуття і знецінення моральних, духовних і життєво важливих екзистенціалів. Але намисто розсипається, за термінологією і художньою логікою автора “Ключа”, бо жодна логіка не встоїть перед фатумом, не витримає холодного подиху потойбіччя» [75, с. 279].

У сюжетній структурі роману чітко простежується присутність містичних елементів, які посилюють інтерес читача та формують детективну фабульну лінію твору. Ключ потрапляє до рук Андрія через дивний збіг обставин – його передає загадковий незнайомець, який незабаром безслідно зникає. Цей епізод виступає своєрідним імпульсом для подальшого розвитку детективної сюжетної лінії, що сприяє наростанню інтриги та напруги в тексті: « ... я почув рипіння снігу під чиймись кроками, а потім помітив чоловіка в жовтому колі вуличного ліхтаря, це був, напевне, один із тих двох, що підсіли до нас наостанок. – Візьми. Я побачив перед собою його простягнуту руку. Це була красива, витончена рука, повернута долонею до неба. <...> Я дивився на його долоню. На ній лежав звичайнісінький ключ» [92, с. 16].

Головний герой так і не знаходить власника ключа, натомість втрачає все та залишається закинутий у чужий, ворожий світ. Намисто, яке він так клопітливо збирав – розсипається, бо ніяка логіка не встоїть перед містикою та потойбіччям. Після всього коловороту подій Андрій Крайній зізнається: «А взагалі, якщо чесно,

то мене більше нічого не цікавить. Серце моє зачерствіло і стало камінним. Я нікого не люблю, і ніхто не любить мене» [92, с. 250]. Герой приходить до висновку про нездатність розуму досягнути сутність буття, опиняючись на межі його абсурдності, що символічно відображає і його прізвище – Крайній.

Так, автор дає головному героєві портретну характеристику, де порівнює його з Ісусом Христом, яку повторює декілька разів – спочатку від імені самого героя, а потім від третьої особи: *«...самотній чоловік, безпартійний, інтелігентний, високоосвічений, вільно володіє французькою і грабаром, фарсі і гуджараті, вік Ісуса Христа, зріст 182 сантиметри, був одружений всього лише один раз, кажуть, що симпатичний...»* [92, с. 23]; *«Симпатичний чоловік з невеличким шрамом, віку Ісуса Христа, упевнено перетнув залу кав'ярні і підійшов до столика, за яким сиділа молодша від нього років на п'ять жінка»* [92, с. 24].

На протигагу образу Бога з'являються герої з рисами диявола, які зустрічаються Андрієві протягом роману: *«Мені вже нічого не хотілося, і під сатанинський регіт вусатого мефістофеля я поплентав до дверей, поволік свою собачу печаль на собачий холод, і коли вийшов надвір і сапнув морозної свіжості то побачив, що падає сніг»* [92, с. 16]. Мефістофель є образом злого духа в міфології епохи Відродження. У наведеному контексті – засіб увиразнення образу чоловіка, який, очевидно, мав типову для нього поведінку. Василь Шкляр відсилає читача до роману Й. В. Гете «Фауст» та створює тривожний настрій, налаштовує читача на очікування небезпеки або якогось обману [62].

Андрій Крайній у романі зображений інтелігентом та інтелектуалом, який демонструє свою високу освіченість та розум: вставляє у розмові французькі вирази, демонструє свою обізнаність у літературі, займається інтелектуальною працею – журналістикою та написанням дипломних робіт: *«А я поспішаю на потяг. Маю тривале відрадження. І я щез у підземному переході. Була субота 21*

листопада 1998 року. Voila tout. Au revoir» [92, с. 252]. Андрій є маргіналом, який опиняється у досить скрутному становищі, лишаючись майже без даху над головою.

У ході розслідування герой натрапляє на таємниче зникнення художника Олеся Остапчука. Це така собі містика, з огляду на те, що нікому нічого про нього не відомо, а людина ніби просто безслідно зникла. Андрію вдається встановити взаємозв'язок між отриманими фактами та незнайомими персонажами: Олесем Остапчуком і Саватієм Ярчуком, що зрештою приводить його до села Некричі, а згодом і до не менш містичного готелю «Млин», розташованого над прірвою. Цей маленький готель належить подружній парі: Саватію Ярчуку та його дружині Камілі.

Можна припустити, що автор не випадково обрав місцем цих подій саме млин. У повір'ях українців це осередок проживання нечистої сили, а мірошники володіють не лише особливими професійними знаннями, але й магічними здібностями. Так, Константин Рахно наголошує: «Вітряні млини теж виступали в українців доменом нечистої сили. За повір'ям із Лубенського повіту Полтавської губернії, в кожному млині є чорт, і він крутить вітряк навіть тоді, коли майже нема вітру й усі млини стоять» [71, с. 375]. У цьому випадку образ чорта втілює сам Саватій, або ж його товариш.

Розкриття детективної таємниці відбувається так швидко й несподівано, що читач може бути злегка шокований таким поворотом подій. Василь Шкляр, синтезуючи всі ці елементи в романі, пропонує сучасному читачу варіант поєднання інтелектуального письма із популярними формами масового письменства. Андрій отримав ключ від квартири і разом з тим ключем втрутився в життєву таємницю художника Олекси Остапчука. До коловороту подій потрапляють як знайомі Андрія, так і зовсім незнайомі йому люди.

У кінці роману герой та автор роману залишають нам ключ від загадкової квартири та таємниці екзистенційного існування людини. Так, Андрій Крайній вже виконав своє призначення. І тепер коловорот подій стосується іншої людини, котрій він каже: *«А я поспішаю на потяг. Маю тривале відрядження. І я щез у підземному переході»* [92, с. 252]. Тобто у романі «Ключ» відкритий фінал, який не випадковий, бо в ньому прочитується багато смислів, які потрібно розпізнати звичайному читачу. Так, автор залишає відчуття недовомленості, що перегукується із концепцією відкритого твору Умберто Еко. Він розрізняє відкриті твори («твори у русі»), які містять у собі можливості й перспективи для творчої взаємодії з читачем, заохочують читача до творення значень тексту разом з автором, та закриті (завершені) твори, які «насправді хочуть, щоб ми думали по-їхньому». Завдання автора – створювати відчуття недовомленості, неоднозначності семантичного поля власного твору [4, с. 408-417].

Висновки до Розділу 2.

Сучасний український детектив розширює традиційні межі жанру, інтегруючи соціально важливі теми, що відображають реалії конкретних історичних періодів. Письменники класичного та сучасного українського детективу втілюють суспільні та психологічні аспекти в детективних сюжетах, що сприяє підвищенню інтересу читачів. Їхні твори стають інструментами соціальної критики та виводять жанр за рамки звичайної масової літератури.

Роман «Ключ» Василя Шкляра являє собою унікальне явище в сучасній українській літературі. Він демонструє здатність автора гармонійно поєднати різні жанрові елементи, створивши захопливе та багатопланове полотно. Синтез детективної фабули та містики, що лежить в основі твору, робить його привабливим для широкого кола читачів. З одного боку, інтригуючий сюжет та динамічний розвиток подій утримують увагу читача, змушуючи його дізнатися розв'язку таємниці. З іншого боку, містичний контекст додає твору глибини та

філософського значення, змушуючи читача замислитися над вічними питаннями буття та існування. Так, роман «Ключ» демонструє, що сучасне письменство може бути не лише інтелектуальним, але й доступним для широкої аудиторії.

РОЗДІЛ 3. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ ТА ЇХ ЗНАЧЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ФЕМІННІЙ ПРОЗІ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО «АМУЛЕТ ПАСКАЛЯ»)

3. 1. Між текстами та образами: роль інтертекстуальності у формуванні фемінного дискурсу

На межі XIX-XX століть, коли традиційні гендерні ролі почали зазнавати суттєвих змін, з'явилися перші ознаки фемінного дискурсу в літературі. Ключовим моментом у його розвитку стало те, що жінки-письменниці почали свідомо створювати твори, відображаючи особливості їхнього досвіду. Раніше роль жінки в літературі часто обмежувалася образом матері, дружини або об'єкта чоловічих бажань і очікувань. Однак, із поширенням феміністичних ідей та прагненням до рівності, авторки почали зображувати жінок у всій їхній багатогранності, порушуючи питання внутрішніх конфліктів, пошуку самореалізації та ролі в суспільстві, яке часто не визнає їхньої суб'єктності: «Це було прогресивне явище, яке вплинуло на розвиток мистецтва слова в контексті модерної естетики» [23, с. 34].

Феномен фемінної прози викликає значний інтерес як у літературознавців, так і у широкої читацької аудиторії. Жіноча творчість не завжди була на периферії літературного процесу, у період глобальних культурних змін в незалежній Україні її активно досліджують у різних аспектах. Як зазначає Лариса Волощук, проблема полягає в тому, що: «"Жіноча проза"» як поняття і як явище залишається неоднозначною категорією літературознавства, оскільки для окреслення певного масиву художніх текстів застосовується мотивація за ознаками гендеру автора твору» [22, с. 62].

Серед літературознавців, які досліджували вплив феміністичної прози на розвиток української літератури, особливо в період 90-х років XX століття та на

початку XXI століття варто згадати в першу чергу Віру Агеєву, Тамару Гундорову, Нілу Зборовську, Соломію Павличко, Галину-Параску Рижкову, Софію Філоненко та інші. Ці дослідниці вказують на те, що фемінна проза цього періоду часто характеризується активним відстоюванням жіночої ідентичності, суб'єктивності та соціальної справедливості. Так, з цього приводу літературознавиця Софія Філоненко зазначає: «Недовіра літературознавців до терміна „жіноча проза” зумовлена як недостатнім станом дослідженості самого феномена жіночої літератури, так і значною вульгаризацією цього терміна, помітною останнім часом, особливо на рівні масової свідомості. Те саме спостерігається й стосовно терміна „феміністична проза” („феміністична література”), до якої чи не механічно відносять усе, написане жінками, не зважаючи на ідейну спрямованість творів, часом вельми далеку від істинного фемінізму» [85, с. 12].

Цікавим є факт, що ідея гендерної рівності в українському суспільстві бере свій початок у праці чоловіків-інтелектуалів, зокрема таких як Михайло Драгоманов, Олександр Терлецький та Іван Франко. Саме для цих інтелектуалів боротьба за гендерну рівність була тісно пов'язана із загальною боротьбою за соціальні, політичні та національні права. Вони бачили в жінках не лише об'єкти соціального та політичного підпорядкування, а й повноцінних учасників суспільного життя, без яких неможливий справжній поступ. Це заклало підґрунтя для подальшого розвитку феміністичних ідей в українській літературі.

Фемінний дискурс формує своєрідну літературну спільноту, де жінки підтримують одна одну, діляться досвідом і поглядами, що лише підкреслює важливість жіночого голосу в культурному контексті. За визначенням Олени Бровко: «Сукупність художніх і публіцистичних творів, написаних жінками й про жінок творять своєрідний феміністичний дискурс, якому притаманна підвищена увага до жіночої психології, становища в суспільстві упродовж різних історичних

періодів, взаємин із представниками власної і протилежної статі. Це письменство здатне репрезентувати ті чи ті проблеми на широкий загаль, доповнюючи чи коригуючи уявлення про жіночий простір» [16, с. 67]. Отож, українська жіноча література виявляє значну еволюцію в цій площині, за що її представниці часто звертаються до історії, соціальних змін та глобальних викликів, які впливають на українське суспільство.

Так, на думку Віри Агеєвої та Соломії Павличко, ключовими постатями в розвитку жіночого письма та феміністичного дискурсу в Україні є Марко Вовчок, Олена Пчілка, Леся Українка, Ольга Кобилянська та Наталя Кобринська. Вони відіграли важливу роль у формуванні національної жіночої літературної традиції та розвитку ідей рівноправності жінок. Їхня творчість включає критичний аналіз соціальних і культурних обмежень, які впливали на жінок, і піднімає питання емансипації, освіти, прав жінок та їх місця в суспільстві: «Жінка виходить за межі вузького ареалу, означеного домом, церквою й світським візитом. Несвобода, зокрема, трактується і як обмеженість простору, в якому може існувати індивід» [2, с. 3].

Для України феномен сучасної жіночої прози є особливо значущим, оскільки він віддзеркалює складні соціокультурні зміни та трансформації у пострадянському контексті. Такі письменниці як Софія Андрухович, Оксана Забужко, Ірена Карпа, Марія Матіос, Ірен Роздобудько та інші створюють сюжети, які викликають суспільний резонанс і сприяють дискусіям про ідентичність, традиції та сучасність. Тамара Гундорова у своєму літературознавчому дослідженні українського постмодернізму, звертаючись до творчості Оксани Забужко, пише, що її «феміністично заангажована проза» є «апологією жіночої літератури» та «стає бестселером». «Конфлікт цей набуває широкого культурологічного смислу і стає аналізом постколоніальної ситуації в Україні» [32, с. 125].

Також важливу роль у формуванні фемінного дискурсу відіграє інтертекстуальність, оскільки це дозволяє авторкам вступати в діалог із запозиченими текстами творів, переосмислювати традиційні наративи, а також критично взаємодіяти з культурними кодами, які домінували в літературі першоджерела. У такий спосіб письменниці підкреслюють самотність жіночого досвіду, конструюючи нові смисли та переосмислюючи культурні, історичні та літературні образи: «Інтертекстуальність – це також спосіб породження власного тексту і утвердження своєї творчої індивідуальності через організацію складної системи співвідношень з текстами інших авторів» [64, с. 91].

Користуючись запозиченнями для розширення меж традиційного образу, авторки ставлять його в контекст альтернативних поглядів на роль і місце жінки в суспільстві. Вони можуть залучати міфологічні образи, класичні літературні архетипи або ж тексти авторитетних авторів-чоловіків і у такий спосіб переглядати стереотипи або патріархальні структури, які ці тексти відтворюють.

Наприклад, Леся Українка використовувала класичну міфологію та біблійні мотиви для розкриття питань жіночої свободи, волі та її ролі у суспільстві. З цього приводу Віра Агеєва зазначає, що Леся Українка: «Особливо уважно фіксує ці обставини жіночого побутування у різних культурно-історичних епохах» [2, с. 3].

Натомість Ольга Кобилянська, у свою чергу, переплітала романтичні та реалістичні наративи, створюючи складні образи, які порушують традиційні уявлення про жінку в українському суспільстві: «Якщо у феміністичних творах О. Кобилянської боротьба тілесного й духовного начал завершувалася торжеством жіночого духу (повість “Царівна”), то в сучасних авторок (особливо це стосується прози О. Забужко) йдеться про поразку жінки» [85, с. 69].

Слід також звернути увагу на творчість сучасної української письменниці, Євгенії Кононенко, яка вирізняється глибоким осмисленням жіночого досвіду в суспільстві. У своїх творах авторка пропонує читачу звернути увагу на гендерні проблеми в сім'ї, суспільстві та розвінчує з приводу цього всі стереотипи. Так, літературознавиця Лариса Волощук, аналізуючи творчість Євгенії Кононенко звертає увагу на те, як письменниця руйнує уявлення про щасливе сімейне життя: «Через епізоди, ситуації вирішення проблеми вибору, конфліктні вузли протистояння героїня – чоловік (на рівні їх рефлексій, вчинків), що нерідко екстрапольоване на мотив вірності-зради, письменниця опрорядлює свою концепцію кохання-любові» [22, с. 63]. Отож, письменниця досліджує проблеми особистості, самореалізації, любові, сексуальності, а також соціальної несправедливості щодо жінок. Євгенія Кононенко використовує інтимні розповіді та деталі побуту, щоб підкреслити універсальні й унікальні аспекти жіночого буття: «Головною темою Євгенії Кононенко є становлення “інтелігентної жінки” на початку 90-х, яка живе у патріархальній країні і прагне отримати незалежність» [22, с. 65].

Традиційно тема жіночої рівнозначності, яка висвітлюються в прозі та поезії, часто знецінювалася або зводилася до «другорядних» в українській літературі. Проте сучасні дослідження, зокрема в межах феміністичної критики, сприяють переосмисленню цих стереотипів. Формування жіночого канону передбачає не тільки аналіз текстів, а й висвітлення особливостей авторського голосу стосовно гендерної приналежності, специфіки погляду на соціальні, культурні та політичні питання. Цей процес додатково розширює уявлення читача у контексті сучасного українського літературного простору, що також звертає увагу до гендерної рівності та плюралізму в культурній сфері. Дослідниця феміністичної та жіночої прози в українській літературі, Олена Гаєвська зазначає: «Боротьба за гендерну рівність – жіночі права усвідомлюються як

складова прогресивних змін суспільства, тісно пов'язана з політичною свободою, ліквідацією соціального та національного гноблення» [23, с. 35-36].

Наприклад, феміністична проза Оксани Забужко зосереджена на питаннях жіночої ідентичності, самореалізації, соціальних ролей, тілесності, сексуальності та влади в суспільних і міжособистісних стосунках. Одними із найвідоміших творів Оксани Забужко є роман «Польові дослідження з українського сексу» та повість «Інопланетянка», які можна вважати інтертекстуальним зразком у формуванні фемінного дискурсу. Олена Переломова, аналізуючи творчість Оксани Забужко, зазначає: «Експресивна функція інтертексту може виявляти культурно-семіотичні орієнтири, а також прагматичні установки автора. Так, наприклад, цитування балакунів, відтворення зужитих мовних формул служить засобом самовираження авторки, яка пояснює, чому вона не може писати» [64, с. 91]. Отож, творчість Оксани Забужко належить до авторок, які не тільки порушують гендерні теми, а й сміливо досліджують культурні та історичні травми, пов'язані з колективною пам'яттю України.

Інтертекстуальність також стає засобом критичного переосмислення чи навіть відштовхування від канонічних текстів, що надає голос жінкам у літературному просторі, робить їхню присутність видимою та створює можливість для формування нового фемінного дискурсу: «Інтертекстуальність може виявлятися у використанні прецедентних текстів – потенційно автономних смислових блоків мовленнєвого твору, які актуалізують значущу для автора фонову інформацію і апелюють до «культурної пам'яті» читача» [65, с. 94].

Образ «нової героїні» в сучасній українській літературі підкреслює протистояння жінок усталеним суспільним і гендерним нормам, прагнення здобути творчу свободу та реалізувати свої можливості попри соціальні та культурні обмеження. Цей мотив стає своєрідним викликом для суспільства,

нагадуючи про необхідність переосмислення відносин між державами та ролями жінок.

Сучасні українські письменниці активно використовують прийом інтертекстуальності, як прийом для переосмислення класичних сюжетів, міфів та культурних стереотипів, надаючи їм нове значення з позиції жіночого досвіду. Так, у творах це може проявлятися через явні чи закриті цитати, алюзії, переосмислення класичних і сучасних літературних текстів, які викликають асоціації з долею героїні. Такий спосіб конструювання сюжету не тільки збагачує текст, але й дозволяє героїні вийти за межі традиційної літературної парадигми, створюючи образ жінки, яка прагне усвідомити своє місце у світі й знаходитися сенсу через зв'язок із культурою. Як зазначає Мар'яна Шаповал щодо інтертекстуальності в художній літературі: «...зазвичай автор, розраховуючи на підготовленого читача, намагається явного коментування не давати, особливо якщо йдеться про загальновідомі цитати й прецедентні тексти» [89, с. 68]. Автор покладається на те, що читач розуміє контекст та підтексти, які він може розпізнати після прочитання такого твору. Також створюється ефект особливого зв'язку між автором і читачем, спільного культурного «коду», завдяки якому літературні алюзії набувають більшої виразності. Такий прийом часто використовується в постмодерній літературі, де інтертекстуальність і посилання на попередні культурні явища, дозволяють авторам грати зі значеннями та залучати до активної співучасті в інтерпретації тексту читача.

У творах Марії Матіос, Наталки Сняданко, Ірен Роздобудько, наприклад, можна розпізнати алюзії на класичні літературні твори, історичні події чи фольклорні образи, які переосмислювалися з феміністичної точки зору. Це дає можливість створити новий діалог між сучасністю та минулим, а також підкреслити актуальність проблеми, яка досягає світу у гендерній сфері. Наприклад, повість Марії Матіос «Москалиця», в якій простежуються приклади

інтертекстуальної гри, справедливо належить до феміністичного дискурсу: «... бо розкриває перед читачем винятково жіночий досвід і психосвіт. Марія Матіос зображує трагедію буття жінки в історичному міжчассі: Перша і Друга світові війни, встановлення більшовицького режиму» [16, с. 70]. Крім того, важливо підкреслити, що інтертекстуальність простежується в грі з історичними контекстами та літературними алюзіями. У повісті звучать теми національної пам'яті, колективного та індивідуального болю, що перегукуються з іншими творами української літератури, які звертаються до історичних трагедій.

Також інтертекстуальні зв'язки можемо простежити в творчості сучасної української письменниці Ірен Роздобудько. У своїх творах авторка звертається до обговорення важливих питань жіночої самореалізації, рівності, боротьби зі стереотипами та пошуку своєї сутності у світі, де гендерна нерівність і суспільні обмеження залишаються актуальними. Наприклад, романи «Амулет Паскаля», «Дванадцять, або виховання жінки в умовах, не придатних до життя», в яких Ірен Роздобудько майстерно використовує елементи психологічної та філософської прози, де за допомогою мовних засобів вплітає у свої тексти символіку та гострі соціальні теми, що робить її романи потужним інструментом переосмислення ролі жінки в сучасному суспільстві.

Юлія Соколовська досліджуючи алюзії в творах авторки, зазначає: «Алюзія є важливим засобом інтелектуалізації художньо-літературного тексту, який допомагає авторові створити яскравий, асоціативний образ через співвідношення факту або персонажа з іншими фактами і персонажами й наповнити цей образ численними конотаціями. Загалом роман-алюзію Ірен Роздобудько можна назвати романом-усвідомленням життєво важливого знання, набутого через “виховання жінки в умовах, не придатних до життя”, романом про екзистенційні пошуки власного “Я”» [79, с. 173]. Це робить романи письменниці не просто

літературними творами, а й сучасним феміністичним дискурсом, який шукає нових способів осмислення жіночої ідентичності в суспільстві.

Отже, інтертекстуальність у сучасній фемінній прозі стає не лише засобом художнього вираження письменниць, але й способом підняття соціально важливих тем, демонстрації взаємозв'язків культурних традицій із сучасним світом.

3. 2. Інтертекстуальні виміри в романі Ірен Роздобудько «Амулет Паскаля»

Ірен Роздобудько – одна з найбільш успішних сучасних українських письменниць, творчість якої охоплює широке коло читацьких уподобань та естетичних смаків. Її проза вирізняється жанровим розмаїттям і стилістичною багатогранністю, що дозволяє зацікавити різні читацькі аудиторії. Творчість Ірен Роздобудько в постмодерній світоглядно-художній парадигмі досі лишається системно не осмисленою в українському літературознавстві.

Так, Я. Голобородько визначає її місце поряд із Юрком Покальчуком та підкреслює: «З тим художнім IQ, яким володіє Ірен Роздобудько, прийшов час суттєво підвищувати вимоги до нових літературних трендів» [27, с. 50].

Дослідники характеризують Ірен Роздобудько як видатну представницю так званої fashion-літератури, називають «Павичем у спідниці» та майстринею сучасної фемінної прози. Описуючи особливості творчості письменниці, Юлія Соколовська виокремлює наявність кількох сюжетних ліній, які складаються в єдине ціле та нагадують фільм: «Гостросюжетні твори Ірен Роздобудько неординарні своїм кінематографічним стилем написання. На рівні архітекτονіки – це чергування декількох сюжетних ліній, що потім складаються в єдине ціле. Розгортання подій дещо нагадує перегляд фільму: один фрагмент,

потім другий, третій, ліричний відступ, знову перший, другий... Але саме через таку “розкиданість” спочатку дещо непросто скласти ці окремі “кадри” в цілісну картину, ідентифікувати зміст із назвою. Зрештою, все стає зрозумілим після прочитання останньої частини твору» [80, с. 226-227].

Дослідниця Ніна Герасименко у своїй науковій розвідці вказує на те, що головними особливостями творчої манери Ірен Роздобудько є такі:

- 1) багато творів написані у формі монологу головного героя;
- 2) «майже всі герої <...> володіють неабиякою інтуїцією, їм сняться пророчі сни» [25];
- 3) використання «принципу кола»;
- 4) містичність;
- 5) «особливістю всіх персонажів Ірен Роздобудько є страждання – той кордон, через який вони мусять перейти, щоб збагнути певну істину» [25];
- 6) виразна тема ностальгії та інші [25].

Цікавим у прозовому доробку Ірен Роздобудько є роман «Амулет Паскаля», у якому простежуються характерні ознаки постмодерністського роману: численні алюзії, ускладнена інтертекстуальність, пряме і непряме цитування зумовлюють символічну багатозначність тексту.

Літературознавець Ярослав Голобородько вважає «Амулет Паскаля» «новоутопічним» романом. Так, у творі наявні такі жанрові елементи утопії як гармонійні стосунки головної героїні, пані Голки, з оточенням, фантастична модель соціальної системи, трансформація часопростору, швидкоплинні епізоди

життя героїні тощо. Сама ж письменниця називає «Амулет Паскаля» «філософською містифікацією»: «Якщо хтось читав “Дванадцять...”, може пригадати, що там героїня пише роман “Амулет Паскаля”. Мій новий роман називається саме так. Але це – автономна річ, не залежна від попереднього роману. Така, яку я б назвала “філософська містифікація”» [44].

Роман відзначається багатством інтертекстуальних елементів. Так, можемо спостерігати інтертекст починаючи з назви твору і закінчуючи останньою сторінкою, де письменниця «висловлює подяку несподіваним помічникам у написанні цього тексту» [74, с. 188]. Серед них – Джон Фаулз, Мадонна, Галина Д’яконова, Нікола Тесла, Федеріко Фелліні та гурт «Бітлз». Ці знакові постаті ХХ століття, кожна з яких зробила значний внесок у культуру, постають як дружнє товариство мсьє Паскаля, що формує особливий інтелектуальний простір твору.

Найбільшу роль у своєму романі авторка надає все ж мсьє Паскалю. Незважаючи на те, що письменниця його не ідентифікує безпосередньо з конкретною постаттю, однак підсвідомо читач розуміє, що відсилає нас до Блеза Паскаля. Він дає шанс знову віднайти своє «Я» – людина *«має залишити <...> приємне товариство і саме місто. Щоб утілити всі свої наміри»* [74, с. 63], тобто повернутися до життя.

Пошуки сенсу буття людини в романі «Амулет Паскаля» Ірен Роздобудько реалізовано переважно в роздумах-монологах персонажів, в яких вони шукають відповіді на фундаментальні онтологічні питання, такі як природа життя та призначення людини в ньому: «Що таке – насолоджуватися життям, раптом подумала я. Мати гроші? Смачно жерти? Пити, спати, вештатися по курортах, фотографуватись на тлі історичних краєвидів – фігня! Як на мене, це – скинути чоботи і стати босоніж на траву після лютої зими, пливти в морі, пірнати і знову пливти, шкірою всотуючи в себе сонце і воду... Жити між захватом і сумом. І

бути відвертою і в тому, і в тому» [74, с. 114]. У такий спосіб роздумує головна героїня роману, пані Голка.

Пані Голка акцентує увагу на важливості життя в теперішньому моменті, наголошуючи на необхідності уникати пастки минулого і не надто занурюватися у майбутнє. Вона стверджує, що справжнє буття можливе лише тут і зараз, коли людина свідомо присутня у своєму житті та здатна відчувати його багатогранність. Ці міркування підкреслюють тему швидкоплинності людського існування: «Життя треба сприймати, як кіно. І менше розмірковувати над тим, що буде в наступній серії. Це, до речі, сказав мсьє Паскаль через два дні, коли нарешті покликав мене до себе» [74, с. 22]. Можна сказати, що пані Голка – екзистенційна жінка. Саме вона є своєрідним стрижнем в романі за своєю внутрішньою та емоційною сутністю.

Головна героїня потрапляє у містечко-fantom, створене власною фантазією, яке виконує роль буферної зони. Сюди потрапляють всі, хто бажає відпочити, знайти спокій та зрозуміти бажання своєї душі: «Тут спокій. Це містечко ніби перевалочний пункт... Ніхто з тих, кого ви бачили сьогодні, не збирається поховати себе під цими деревами. І мсьє Паскаль це чудово розуміє» [74, с. 76].

Персонажі беруть участь у грі під назвою «На вихід!», правила якої прості. Кожен гравець обирає одну зі скляних кульок, але якщо трапиться кулька з чорною трояндою, гравець змушений залишити місто, засноване мсьє Паскалем, щоб «утілити свої наміри у життя»: «Так от. Там, – він вказав на круглу, схожу на акваріум, вазу, що стояла на мармуровій полиці над каміном, – лежать скляні кульки. Всі вони однакові. Крім однієї — у ній є невеличке вкраплення у вигляді чорної троянди. Готуючись до нової вечері, я замовляю саме таку нову кульку в столичного складува. Адже той, хто витягне цей жереб, забирає його із собою. На щастя... (“Амулет Паскаля...” – прошепотів мені на вухо Іванко-Джон.) – ...

і вибуває з гри...» [74, с. 63]. Пізніше стає зрозуміло, що цей вихід символізує повернення до реального життя за межами міста.

Процес гри супроводжується згадкою про «морфогенний резонанс» – щось нове, незвідане й не до кінця зрозуміле: «"Це теорія доктора Руперта Шелдрейка... – знову прошепотів Іванко-Джон, бачачи мою повну необізнаність. – Тобто те, що ми змоделюємо тут, – повториться і десь там... Морфогенний резонанс – повторення подібних процесів..."» [74, с. 64].

Можна припустити, що Ірен Роздобудько не випадково натякає нам на постать математика Блеза Паскаля. Так, вчений є одним із засновників теорії ймовірностей. В «Енциклопедії сучасної України» дається таке визначення цьому поняттю – «розділ математики, в якому вивчають способи обчислення ймовірностей одних випадкових подій за ймовірностями інших» [38].

Герої роману «Амулет Паскаля» під час гри немов «прораховують» імовірності розвитку тих чи інших подій у житті гравців, які вибувають та покидають містечко: *«Дівчинка з бідної родини та з такими нахилами повинна мати ікла... Ці ікла мають відрости. Для цього треба поточити дерево, залізо, перегризти кілька горлянок, пострибати по брудних простирадлах, кинути в натовп свою оболонку... Це – ціна слави, багатства і самотності! Все воно прийде до тебе, Вероніко! <...> Не слухай його, Вероніко! Я бачу тебе посеред величезного майдану... Ти отримуватимеш те, чого варта: енергетику натовпу. Я чудово уявляю тебе в розкішному палаці, який ти придбаєш, коли втомишся від цієї енергетики. Довкола тебе купа людей... Вони розсмикують твоє життя по нитках, кожна з котрих – золота»* [74, с. 68-69].

Простір гри у творі Ірен Роздобудько пов'язаний з потойбічним світом. Як вже зазначалося вище, містечко, до якого потрапила головна героїня є певною

буферною зоною. Його ірраціональність є очевидною для всіх гостей мсьє Паскаля. Ця умовність простору, куди потрапляє втомлена реальністю пані Голка, підкреслена набором різних засобів:

1) деталізований опис жителів містечка, які одягаються «по-старомодному, як в італійських чи французьких фільмах середини 30-х років» [74, с. 42];

2) «позачасовістю» міських локацій, що поєднують риси різних епох: «Посеред круглого фонтана, на гладкому пагорбі, який, мабуть, символізував земну кулю, сидів... “Хлопчик, що витягає занозу”. Тобто це була досить вправна копія античної статуї першого сторіччя до нашої ери» [74, с. 45];

3) лейтмотив «особливого повітря», про що неодноразово згадується у розмовах гостей та роздумах пані Голки: «...Так от, мсьє Паскаль каже, що тут, на околиці нашого міста, – дивовижне повітря. З нього можна вихоплювати фантазії. Щоправда, в мене їх завжди було стільки, що я бовтаюся в цьому повітрі, як кристалик солі в перенасиченому розчині» [74, с. 12];

4) мотив сновидінь, що включає кошмари героїні та фантастичних тварин, які проходять повз її спальню вночі: «Вночі крізь прочинені двері я бачу різні дива. Наприклад, повз них проходять срібні звірі, важко переливаючись, немов ртуть. Серед них – єдиноріг, верблюд, вовк, великий баран, а потім знову – єдиноріг. А одного разу в шпарину тицьнувся мордою білий кінь...» [74, с. 10].

Цікавим у романі є фрагмент, де мсьє Паскаль дає пані Голці завдання приготувати святковий стіл для його гостей. Героїня імпровізує, бо ніколи не готувала чогось подібного і розташовує туші за принципом мотрійки: курку наповнила кролячим фаршем, а потім цю «курку-кролика» зашила усередині вепра. Процес приготування цієї страви нагадує головній героїні натюрморти фламандців. Так, Ольга Башкирова вбачає у цьому випадку зв'язок із химерною

бароковою культурою: «Сама ж абсурдистська сцена готування фантастичної страви <...> відсилає уважного читача до барокової традиції з її культом химерності, вигадливих художніх форм та сюжетів; раблезіанського роману з властивою йому примхливістю композиції, особливою увагою до тілесності, змалювання бучних гулянок та застіль» [6, с. 7].

Продовжуючи дослідження інтертекстуальності в романі «Амулет Паскаля» варто зазначити, що кожен з героїв є відсилкою на реальних історичних постатей. Як вже зазначалося, сама Ірен Роздобудько про це написала на останній сторінці твору, у такий спосіб «розкривши карти» перед читачем. Так, письменник Іван-Джон – це Джон Фаулз; Вероніка – відома співачка Мадонна; Галина – Гала Далі, вроджена Олена Іванівна Дьяконова, дружина Сальвадора Далі; Ніколо – американський винахідник і фізик Нікола Тесла; Фед – італійський кінорежисер та сценарист Федеріко Фелліні. В історії кожного з цих персонажів читач може спостерігати деякі біографічні відомості, взяті з реального життя їхніх прототипів.

Так, під час гри «На вихід!» учасники пророкують долю Вероніці-Мадонні, яка «хоче співати». У словах героїв можемо спостерігати факти, взяті з життя справжньої співачки. Цікавим у цьому контексті є факт, що вона дійсно поїхала у нове місто (Нью-Йорк) будувати свою кар'єру з однією валізою та 35 доларами. Таку долю у романі Вероніці пророкує мсьє Паскаль: «Ви маєте виїхати звідси з однією валізою і тридцятьма п'ятьма доларами в гаманці...» [74, с. 70]. Він також говорить, що її псевдонім буде пов'язаний зі святістю, що дає читачеві зрозуміти, до кого нас відсилає авторка.

Щодо такого персонажа як Галина інтелектуальному читачеві теж стає зрозуміло, кого було взято за прототип. Так, простежуючи поведінку та риси

характеру цієї жінки-«хижачки», її потяг до чоловіків-геніїв можна зробити висновок, що це Гала Далі.

Очевидною є і алюзія на винахідника Ніколу Теслу. У романі згадується його сербське походження, є натяки на невроз нав'язливих станів, яким хворів фізик, а також згадується його любов до голубів: « – З дитинства я любив годувати голубів, – почав Ніколо. – Я годував їх тисячами! Це тривало роками. Уявіть собі: хто може запам'ятати всіх голубів, котрі купчаться біля ніг!» [74, с. 94].

Щодо композиції роману, Ірен Роздобудько побудувала його на основі жанрово-композиційного прийому, який називається «рамою». На відміну від традиційного підходу, тут «рама» значно виходить за межі простої оповіді, охоплюючи розмаїття письмових документів, таких як щоденникові записи з «Зеленого записника» і листи, написані пані Голкою дітям на прохання мсьє Паскаля. Ці елементи, об'єднані спільним сюжетом, створюють ефект фрагментарності, який посилює відчуття умовності та ускладнює сприйняття читачем «нульового» рівня реальності, який оповідачка називає «правдою життя».

Текст стає непростим для сприйняття, оскільки потребує від читача більшої аналітичності та готовності зануритися в численні алюзії, зокрема літературні й біографічні, що додатково ускладнюють інтерпретацію. Така структурна багат шаровість може стати бар'єром для «звичайного» читача, оскільки вимагає особливої уваги до деталей і зв'язків, закладених у тексті.

Іноді текст роману сприймається композиційно незавершеним, підсвідомо спонукаючи читача до творчого домислу та самостійного моделювання сюжетного завершення. «Такий авторський прийом слугує своєрідним натяком

на можливе продовження книги, що нагадує принцип серійності у кіно» [24, с. 25].

Варто зазначити, що перебування героїні в умовному просторі гри стає каталізатором її внутрішньої трансформації, сприяючи відновленню душевної гармонії та особистісному оновленню. Якщо на початку подорожі, знаходячись у натовпі на зупинці, вона відчуває відразу та презирство до «некрасивих», заклопотаних, негативно налаштованих людей, то у фіналі твору її сповнюють спокій, любов і глибоке відчуття захищеності. Так, перебування в цьому особливому просторі запускає процес метаморфози особистості: героїня, пройшовши шлях відчуження, приходить до внутрішньої гармонії та здатності приймати інших, що вказує на її особистісний ріст та глибокі психологічні зміни.

Висновки до Розділу 3.

Вивчення інтертекстуальності в сучасній фемінній прозі дозволяє виявити її значущість як засобу переосмислення та відображення жіночого досвіду в літературі, зокрема у творах українських авторок. Інтертекстуальні зв'язки не лише збагачують зміст творів, але й стають інструментом для трансформації традиційних наративів, даючи можливість письменницям критично переосмислювати усталені культурні коди. Дослідження інтертексту в жіночій прозі демонструє її важливу роль як засобу комунікації із широким літературним і культурним спадком, що, в свою чергу, формує основу сучасного фемінного дискурсу.

Роман Ірен Роздобудько «Амулет Паскаля» є яскравим прикладом фемінної прози з виразною інтертекстуальною побудовою, що надає нові сенси традиційним образам і темам. Твір вирізняється використанням символіки, алюзій і цитат, що відкривають нові перспективи для осмислення жіночого

досвіду. Інтертекстуальність у романі слугує не лише стилістичним прийомом, але й засобом, який дозволяє авторці ввести героїню в культурний і філософський контекст, де вона переосмислює своє життя та знаходить новий внутрішній баланс.

Однією з важливих тем, яку розкриває Роздобудько через інтертекстуальні зв'язки, є процес самопізнання і самореалізації жінки. Героїня роману, проходячи шлях відчуження від буденного світу до розуміння і прийняття власної ідентичності, стикається з символічним простором гри, що дозволяє їй оцінити свої цінності та соціальні ролі.

РОЗДІЛ 4. ДЕКОНСТРУКЦІЯ ІСТОРІЇ В ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРАХ ЗАСОБАМИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ

4. 1. Розвиток жанру історичного роману в українській літературі

Історичний роман займає важливе місце в українській літературі, відображаючи складну історію українського народу, його боротьбу за незалежність і національну ідентичність. Упродовж багатьох століть цей жанр розвивався, збагачуючи українську культуру та формуючи національну самосвідомість.

Якщо звернутися до світової літератури, то основоположником історичного роману літературознавці вважають Вальтера Скотта, який майстерно поєднував історичні факти, етнографічні деталі та романтичні елементи, що дозволило йому оживити епохи, які він описав, і залучити широку читацьку аудиторію. Його підхід передбачав глибоке дослідження історичних джерел і створення яскравих персонажів, які діяли в контексті значущих історичних подій. Сюжети Вальтера Скотта часто зосереджуються на взаємодії між світовими суспільними групами та висвітлюють конфлікти, що є характерними для відповідної історичної епохи: «Дійсно, у романах В. Скотта справжня історія тільки фон, на авансцені – вигадані персонажі. Така композиція – відкриття В. Скотта – одна із суттєвих структурних відмінностей створеного ним типу історичного роману. Вигадані ним персонажі овіяні духом історії, схильні до небезпеки, і читач з нетерпінням чекав поворотів історичних подій, які вже не сприймалися як сухі історичні факти» [57, с. 144]. Отож, письменник свого часу зробив певну революцію у світовій літературі.

В українській літературі історичний роман починає розвиватися у XIX столітті, безпосередньо під впливом романтизму, коли посилюється інтерес митців до минулого нашого народу.

Так, творчість Вальтера Скотта мала великий вплив на розвиток історичного роману в багатьох літературах світу, не оминуло це явище й українських митців. Зокрема, основоположником історичного роману в українській літературі науковці називають Пантелеймона Куліша, який також використав ідеї Вальтера Скотта для зображення історичних подій та національної ідентичності як джерело натхнення для своїх творів. Яскравим прикладом такого твору є роман «Чорна рада», в якому письменник висвітлює події XVII століття, який в історичному контексті українського народу отримав назву «Період Руїни»: «... проза на історичну тематику здавна посіла гідне місце, завоювавши визнання й любов читачів: саме на її сторінках митці мають змогу якнайповніше відтворити колишнє народу, показати основні закономірності історичного поступу нації» [42, с. 26].

Валентина Зеленська досліджуючи художню особливість історичного роману зауважує: «... твір на історичну тематику служить не стільки пізнанню минулого як такого, скільки задоволенню культурних запитів людей певного суспільства, що шукають рішення давньої задачі “пізнати самого себе”» [42, с. 28].

У літературознавчому словнику подається таке визначення історичного роману: «... побудований на історичному сюжеті, відтворює у художній формі якусь епоху, певний період історії. <...> історична правда поєднується з правдою художньою, історичний факт – з художнім вимислом, справжні історичні особи – з особами вигаданими, вимисел уміщений у межі зображуваної епохи» [58, с. 596].

Також історичний роман набуває значного прояву в творчості Івана Нечуй-Левицького та Михайла Старицького, які у своїх творах звертаються до часів українського козацтва, що у такий спосіб ще більше привертає увагу читача до національно-патріотичного питання. Романтики також часто черпали натхнення

у народних легендах і фольклорних мотивах, що сприяло формуванню національного колориту в їхній творчості.

Також в історичній романістиці Михайла Старицького відображено складну долю українського народу в різні історичні періоди. Твори письменника спрямовані на відтворення боротьби українського народу за свою свободу та гідність. Він прагне зміцнити національну свідомість своїх читачів, демонструючи приклади мужності, вірності та самопожертви. Варто в першу чергу згадати такі твори автора як: «Богдан Хмельницький», «Молодість Мазепи», «Руїна», «Останні орли», «Розбійник Кармелюк», «Облога Буші» та інші: «Зображуючи гетьманів і рядових козаків, керівників повстанських загонів і звичайних селян, М. Старицький безкомпромісно засуджує соціальне насильство, виступає за громадянську й національну самосвідомість» [21, с. 49].

Дослідниця творчості Михайла Старицького Світлана Обрусна звернула особливу увагу на те, що в своїх творах письменник зображує життя звичайних людей у контексті певної історичної епохи: «Змальовуючи образ Б. Хмельницького, письменник також прагне підкреслити гуманістичне спрямування його політичної і громадської діяльності. М. Старицький стояв на позиціях вольтерівської концепції історичного процесу, у якій стверджувалось, що потрібно писати не історію королів, а історію людей, приділяти увагу не коронованим особам, а населенню, його звичаям, традиціям, законам. Тому в центрі уваги історичної прози М. Старицького – людина як носій певної авторської ідеї» [60, с. 64].

Варто згадати про історичну тематику в творчості Павла Загребельного та Юрія Мушкетика, які у своїх сюжетних колізіях на лоні історичних перепетій звертали увагу на внутрішній світ персонажів, щоб передати духовну та соціальну атмосферу певної епохи. Письменники фокусуються на психологічних

портретах героїв, їхніх почуттях, внутрішніх конфліктах і світоглядних пошуках, використовуючи історичні події як тло для розкриття складних людських життів.

Досліджуючи етапи становлення історичного роману в українській літературі науковиця Алла Віннічук зауважує: «...усе в творах підпорядковується відображенню доленосних історичних подій, що впливають на весь народ і, ясна річ, – на головних персонажів, які перебувають найближче до них» [21, с. 50].

Павло Загребельний відомий своїми масштабними історичними романами, які розкривають складні періоди української історії. Серед його найбільших відомих творів можна виділити «Я, Богдан», «Диво», «Роксолана», «Євпраксія», які зображують життя українців в різні історичний періоди. Як зауважує Юрій Бондаренко: «Створюючи оповідь, письменник ставить у центр важливий історичний факт... Однак його версія історії не може включати все, що було раніше. Митець змушений відбирати тільки той матеріал, який дозволяє художньо відкрити читачу історичні погляди самого художника. Іншими словами, це ті події, що мають, на думку письменника, значення відносно ключових ідеї та події тексту» [12, с. 4].

У свою чергу Юрій Мушкетик зосереджувався на зображенні драматичних періодах української історії, намагаючись осмислити минуле крізь призму духовних і моральних пошуків героїв. Його відомий романи «Семен Палій», «Гайдамаки», «Прийдімо, вклонімося...» свого часу стали поштовхом для подальшої його роботи в жанрі історичного роману, в якому письменник намагається крізь призму людських переживань передати весь колорит історії України. Часто герої творів Юрія Мушкетика – це люди різних історичних часів, які опиняються на роздоріжжі між прагненням до справедливості та через матеріальні труднощі пристосовуються до жорстоких реалій.

Анатолій Гуляк аналізуючи та досліджуючи проблеми історичної прози Юрія Мушкетика зауважує: «Новаторство Ю. Мушкетика – в акцентації на людинознавчих, психологічних первнях у засобах конструювання образу видатної історичної особистості, у наданні йому політично загостреного звучання, нового (тут – національно-визвольного) ідейного забарвлення, в поєднанні історичного із загальнолюдським [30, с. 43].

Отож, Юрій Мушкетик і Павло Загребельний майстерно передають як масштабність історичних подій, так і індивідуальне переживання персонажів, що робить їхні твори глибоким і багатогранним. Завдяки цьому читач має можливість відчувати всю напругу епохи, зрозуміти причини й наслідки боротьби, а також співпереживати героям, які опинилися в епіцентрі історичних подій.

Тож звернемо увагу на інтертекстуальний підхід письменників при створенні історичних сюжетів. Такі твори через інтелектуальне осмислення ключових подій минулого справді ніби граються з читачами, які мають розпізнати, які алюзії зашифровані в підтексті. Як правило сюжети таких творів створені на основі агіографій, апокрифів, хронік і літописів

Перехід до нової епохи в мистецтві ознаменувався змінами у підходах до історичної прози. Так, у сучасній українській літературі замість образів великих історичних діячів на перший план почали виходити долі звичайних людей, які слугували відображенням суспільства в різних його аспектах. Такий підхід сприяв формуванню романного бачення дійсності. Історичні події почали сприйматися через призму приватного життя, емоцій та переживань персонажів, що збагачувало літературний дискурс.

Зображення багатопланового епічного часу дозволяло глибше аналізувати соціальні та культурні риси зображуваної епохи. Валентина Зеленська, вивчаючи український літературний процес ХХ ст., зауважує: «Насамперед автори мали на

меті через змалювання історії пробудити національну гідність українського народу, аби той спромігся на усвідомлення свого підневільного становища і шукання виходу з цієї ситуації. Така проза відбиває трагічну сутність нашої Батьківщини, хоча зроблено це на архетипному рівні надзвичайно тонко, з використанням підтексту. Зміщення інтерпретаційної моделі художнього відображення минулого від ідеологічних до етнічних і духовних характеристик утворило довкола цих творів національну ауру стосовно канонічної схеми історії України – бути меншим і слабшим “братом” великої і справедливої Росії. Вартим уваги видається той факт, що зовні витримана схема засадничих архетипів “Київська Русь” – “слов’яни” – “Росія”, “ворог” – “друг” – “брат” має внутрішні протиріччя і як наслідок розмиває жорсткі межі канону» [42, с. 44].

Звернення до інтертекстуальності у сучасних історичних романах в українській літературі є досить розповсюдженим явищем, яке дозволяє розширити контекст художнього твору та у такий спосіб створити певний діалог із запозиченими текстами та подіями. Таке інтерпретування створюється за допомогою інтертекстуальності задля з’єднання історичних фактів з іншими наративними пластами, які сприяють глибокому осмисленню минулого та пов’язують його із сучасністю. Ірина Приліпко дає таке визначення терміну інтертекстуальність: «Під поняттям «інтертекстуальність» розуміють явище взаємодії літературних творів, що виявляється через різні типи та форми міжтекстових зв’язків» [70, с. 34].

Сучасні українські письменники в своїх творах часто звертаються до літописів, хронік, історичних документів чи сюжетів фольклору, використовуючи їх як ідейне джерело: «Також важливою ознакою історичних творів автора є закодованість назви творів, яку читач за допомогою інтерпретації та конотативних значень на різних рівнях (естетичному, психологічному, мотиваційному, емоційному) намагається дешифрувати та засвоїти» [48, с. 34].

Наприклад, твори Валерія Шевчука та Василя Шкляра активно інкорпорують історичні архіви й перекази у свої сюжети, надаючи нового звучання відомим подіям. Так, Валерій Шевчук поєднує історичну правду з глибоким філософським та психологічним осмисленням подій минулого. Його тексти вирізняються остаточною реконструкцією епохи, використанням документальних джерел і, водночас, створенням символічного та міфологічного виміру, що виходить за межі звичайної історичної прози: «Історія – це не музейне минуле в романі, а тло, що відчужує, дає можливість розглянути різні передсучасні проблеми» [73, с. 322].

Однією з основних ознак історичних творів Валерія Шевчука є глибоке дослідження історичної епохи. У своїх текстах автор достовірно передає атмосферу минулого, з особливою увагою описує побут, звичаї, релігійні аспекти життя. Завдяки цьому читач отримує можливість поринути в автентичну атмосферу конкретної доби. «Відчуття, розуміння, дешифрування різних типів і форм міжтекстової взаємодії в прозі В. Шевчука дає змогу відкривати нові глибинні значення тексту, розширювати його семантичне поле, а також збагнути той загально-культурний та інтелектуальний контекст, у межах якого творить митець» [70, с. 49].

Особливої уваги у контексті історичного роману заслуговує «Чорний Ворон» В. Шкляра. У цьому тексті відтворено події громадянської війни ХХ століття в Україні, а саме історію Холодноярської республіки, яка у 1919-1922 роках була осередком визвольного руху на території нашої держави. Цей роман є спробою автора дослідити питання національної ідентичності через призму патріотичних почуттів та прагнення до формування національно-державної єдності. Соломія Ушневич підкреслює, що в основі твору проблеми національно-духовного піднесення/занепаду, які можна чітко відслідкувати через два рівні національної свідомості: буденної та теоретичної. У носіїв так званої буденної

«разом з ідеологічним наступом відбувається деформація морально-духовної сфери особистості, зумовлюючи зміни у психології мас» [82]. Носії теоретичної ж свідомості «презентують соціально-політично зорієнтовану систему поглядів про життєвий шлях, місце і цілі розвитку нації» [82].

У романі «Чорний Ворон» національна ідентичність розкривається через реалізацію духовних цінностей у свідомості та повсякденному житті персонажів. Автор майстерно використовує широкий арсенал художніх засобів, які дозволяють йому створити переконливу та художньо змодельовану історичну реальність.

У нашому дослідженні інтертекстуальності у контексті історичного роману звернемося до творчості Юрія Винничука, яка є прикладом постмодерністського підходу до переосмислення історичних наративів. Його романи вирізняються багат шаровістю тексту, у якому гармонійно поєднуються історичні факти, культурні алюзії та літературні відсилання, що збагачують художню тканину твору.

У романі «Танго смерті» автор не лише відтворює історичну атмосферу Львова, але й активно використовує інтертекстуальні зв'язки для розкриття тематики національної пам'яті, трагізму війни та людського вибору. У цьому творі Юрій Винничук звертається до символічних образів, історичних алюзій і багатогранних культурних контекстів, які формують складний, багатовимірний хронотоп твору. Такий підхід дозволяє глибше дослідити, як через інтертекстуальність автор відкриває нові аспекти історичного роману та осмислює ключові питання національної ідентичності та спільної пам'яті.

4. 2. Інтерпретація роману Юрія Винничука «Танго смерті» в інтертекстуальному аспекті

У сучасному літературознавчому просторі дослідження національних історичних процесів, особливостей ідентичності людини в контексті хронотопних вимірів та драматичних колізій 1920–1940-х років XX століття набувають дедалі більшої актуальності і стають предметом наукових дискусій. Роман Юрія Винничука «Танго смерті» посідає помітне місце у цьому контексті, оскільки автор майстерно поєднує історичну тематику з мотивами пам'яті, колективного та індивідуального досвіду, що виявляє унікальний український культурний код та специфіку національної ідентичності.

Юрія Винничука називають неперевершеним літературним містифікатором і знавцем історії Львова. Роман «Танго смерті» увійшов до списків «Книга року ВВС-2012» та лідерів книжкового рейтингу «ЛітАкцент року – 2012» у номінації «Художня література». Так, Андрій Любка, який став першим читачем роману в рукописі, порівнює письменника з Умберто Еко та Хорхе-Луїсом Борхесом та зазначає наступне: «Вплести в тканину твору і трагізм, і гумор, і любовну та детективну інтригу, і цілі сторінки енциклопедичних знань та переказів, описаний довоєнний Львів так живо, так смачно – для цього треба володіти неабиякою майстерністю і неабиякими знаннями. Українцям текст у такому історичному світлі давно був потрібен» [20].

На сьогодні творчість Юрія Винничука, зокрема, роман «Танго смерті» з погляду репрезентації мультикультурної ідентичності персонажів проаналізовано в рецензіях та літературознавчих студіях О. Дорошенка, Д. Коваленко, О. Лілік, Т. Шарової, Г. Овсяннікової та ін.

Щодо стильової трансформації письменника П. Ліс-Маркевіч зазначає: «Можемо окреслити генезу авторського стилю як таку, що розвивається від

готичних (таємничість, типова образність, гротеск), романтичних (пошук ідеального кохання, двосвіття) та ранньомодерних (бурлеск, епатаж, пародія) настанов у творчості до стилізацій та містифікацій цілком постмодерного світогляду» [99, с. 228]. Так, Юрій Винничук на різних етапах свого життя писав не тільки прозу, а й поезію; займався театральною та журналістською діяльністю; є упорядником антологій української літератури.

Роман «Танго смерті» став знаковим явищем у сучасній українській літературі. Критики визначають його жанр як «фантасмагоричний роман на історичному тлі» [94], адже у ньому органічно поєднуються риси історичного роману та фантасмагорії. Сам Юрій Винничук зауважує, що у романі наявна містифікація та не обійшлося без забави для інтелектуального читача. У своєму інтерв'ю ВВС Україна також зазначає, що «Танго смерті» намагався писати як «не якийсь поп-арт, не детектив і не книжку жахів», письменник «хотів написати щось серйозне» [81].

Письменник працював над написанням твору вісім років, використовуючи свої знання історії Львова, досвід роботи в архіві та настанови Євгена Наконечного, знаного історика та бібліографа, який працював завідувачем відділу україністики Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. Цю бібліотеку Юрій Винничук описав у своєму творі як Оссолінеум.

Ключовими елементами стали авторські інтерпретації подій Другої світової війни, діяльності Руху Опору та перших, ще невизначених кроків до незалежної України. Ці історичні періоди представлені не лише у формі інтелектуальної прози чи документального роману, але й через захопливий, пригодницько-детективний сюжет із елементами фантастики, що робить твір доступним для широкого читацького загалу. Юрій Винничук у своєму романі

створює багатогранний образ Львова, занурюючи читача в атмосферу драматичних 1930-1940-х років.

Так, письменник створює власний образ міста та детально описує місцеві базари, вулиці й кнайпи. Також приділяє увагу переказуванню байок, бувальщин та гуморесок міжвоєнного Львова. Прикладом таких розповідей є історія про Людину-муху, *«який мав на ровері проїхати дахами кам'яниць від готелю Жоржа аж до площі Академічної, а простір поміж будівлями збирався пройти по ливах»* [20, с. 30]. Але дах виявився мокрим після дощу, тому акробат впав та розбився. Після цього випадку з'явилася вулична балада:

*«Приїхав ду Львова акробата- муха,
Вліз на Теличкову і випустив духа»* [20, с. 30].

Також є такі легенди як про походження Гицелевої гори та Бузинової пані; про цибуляного чоловіка, який перетворює нечемних дітей на вінок цибулі; про потяг-привид, який йде колією до Винників і перевозить мертві душі та багато інших.

У романі акцентується увага на мультикультуралізмі міста й описуються звичаї та традиції різних національностей, які тут проживають: євреї, німці, поляки, українці. Автор протиставляє атмосфері, яка панувала у 20–30-х роках ХХ століття події, які відбуваються у період Другої світової війни та описує зміни, які відбулися в житті мешканців міста.

«Танго смерті» – це роман про міжвоєнний і воєнний Львів. Дослідниця Ольга Лілік щодо цього зазначає, що Юрій Винничук, окрім опису міста та його життя, «особливу увагу звертає на окремі його об'єкти, зокрема читача найбільше інтригують описи львівської бібліотеки: дивовижні фантастичні працівники (зокрема пані Конопелька), описи бібліотеки як безмежного фантастичного лабіринту, пригоди, які чекають на Ореста Барбаріку. Літературознавці

зазначають, що розділи, дія яких відбувається в бібліотеці, виконують функцію ретардації» [54, с. 137].

Аналізуючи прийоми постколоніальної деконструкції ідеологічних культів у романі «Танго смерті» Галина Левченко зазначає, що він «окрім звичних постмодерно-пародійних рис, відзначається серйозною інтенцією, яку умовно назвемо психотерапією українських постколоніальних травм» [53, с. 265]. Назва твору наштовхує інтелектуального читача на роздуми у цьому напрямку. Варто звернутися до етимології та історії танго як танцювального різновиду. За «Академічним тлумачним словником» одне із визначень танго – «повільний танець чотиричасткового такту з рядом складних па, що довільно чергуються між собою» [78].

Так, у романі структуру оповіді формують дві основні сюжетні лінії, які змінюють одна одну, а на завершення твору органічно поєднуються. Перша лінія – історія чотирьох друзів, які мешкають у Львові в міжвоєнний період та під час Другої світової війни та є представниками різних національностей: євреї, німець, поляк, українець. Друга сюжетна лінія зосереджена на діяльності історика літератури Мирка Яроша, життя якого припадає на 1980-1990-ті роки. У переході від одного розділу до іншого дослідники вбачають аналогію з танцем танго, основною характеристикою якого є чергування рухів – наближення і віддалення партнерів. Розділи, присвячені минулому позначені латинськими літерами, сучасному – цифрами. І лише у кінці роману читач усвідомлює, у який спосіб всі події можна поєднати в одне ціле.

Мирко Ярош займається вивченням текстів, написаних мертвою арканумською мовою та розшифруванням таємниці «танго смерті». Цю мелодію виконували в Янівському концтаборі у Львові під час Другої світової війни, коли розстрілювали людей. Але автор натякає на те, що є певна таємниця пов'язана з цим танго, яку потрібно розгадати інтелектуальному читачу.

Янівський концентраційний табір було створено нацистською владою у Львові в жовтні 1941 р. та ліквідовано у середині листопада 1943 р. Назва роману є ремінісценцією до оркестру, який грав у цьому таборі, складався з найкращих львівських музикантів та найчастіше виконував саме танго. Так, Данка, одна з персонажів твору, розповідає професору Ярошу, що *«це танго було створене в Янівському концтаборі під час війни. Мені про це розповідала бабуся. Німці зобов'язали кількох єврейських музикантів створити оркестр і грати різні мелодії приреченим на розстріл. Серед тих мелодій було танго, яке назвали “Тангом смерті”»* [20, с. 74].

Дослідниця Галина Левченко у своїй науковій розвідці вказує на те, що танго набуває у романі значення локуса, що протистоїть офіційній владі та «у якому людина виходить за межі соціальної ієрархії» [53, с. 265]. У цьому значенні воно «споріднене з обраною автором поетикальною стратегією, що гарно укладається в європейську карнавальну традицію» [53, с. 265].

В одному з інтерв'ю Юрій Винничук зізнається, що цікавиться «магічним реалізмом», і говорить про алюзії на твори Хорхе-Луїса Борхеса та містифікації, які наявні в романі «Танго смерті» [81].

Роман Юрія Винничука «Танго смерті» – певна таємниця із загадковими бібліотечними лабіринтами в стилі Умберто Еко та Хорхе-Луїса Борхеса. Уважний читач помітить таку структурну закономірність: якщо скласти разом назви розділів книжки, то отримуємо 1A2B3C4D5E6F7G... і так далі за алфавітом. Так, можливо, цей код теж має певне символічне значення та потребує свого дешифрувальника.

Такі літературознавці як Д. Коваленко [46], О. Лілік [54], Т. Шарова й Г. Овсяннікова [91] акцентують увагу на різних аспектах роману «Танго смерті». Це інтертекстуальні зв'язки, новаторство автора у висвітленні подій історії,

співвіднесення «малої» та «великої» історії тощо. Так, роман створений із накопиченого досвіду «чужих» текстів; містить у собі цитати, алюзії, переосмисленні сюжети й образи, а також є інтертекстуально пов'язаним із широким літературним контекстом – від грецьких міфів до сучасності.

Ольга Лілік зауважує на інтертекстуальному зв'язку роману із естетикою Х.-Л. Борхеса, Г. Г. Маркеса, Х. Кортасара та ін., а також з класичною готичною прозою [54, с. 137].

Юрій Винничук активно інтегрує у «Танго смерті» інтертекстуальні елементи, які вимагають від читача певної інтелектуальної підготовки для їх розуміння. Цей підхід є характерним для постмодерністської літератури, яка надає особливого значення читачеві як співтворцеві тексту. Згідно з концепцією інтертекстуальної компетенції, яку розробив Умберто Еко, розуміння тексту часто є «гіперкодованим» – воно базується на знанні читачем інших текстів, які створюють певні культурні чи жанрові фрейми. У романі Юрія Винничука ці фрейми проявляються через численні літературні, історичні та культурні алюзії, що об'єднують текст у багатовимірний простір значень. Інтертекстуальність тут функціонує як механізм глибшого проникнення в зміст твору, водночас створюючи ефект діалогу між різними епохами та культурами [46].

Уже з перших сторінок читач знайомиться із чотирма героями роману, батьки яких загинули під час Базарської трагедії у 1921 році: *«Базар – для кожного з нас залишився чимось містичним, вояки, що пішли в той трагічний похід, вирости в нашій уяві до величі аргонавтів, які рушили за золотим руном, бо вони теж пішли за золотим руном свободи, але загинули всі до одного за Україну»* [20, с. 16-17]. Саме з цих рядків нам стає відомо, що письменник переосмислює давньогрецький міф у контексті подій української історії. Тобто це алюзія до міфу про золоте руно і аргонавтів, а тому можемо вважати, що автор

розглядає героїв Базару як «нових аргонавтів», а міфічне золоте руно є втіленням ідеї самостійності України.

У романі «Танго смерті» наявні непоодинокі приклади міжнаціональної комунікації, які акумулюють досвід «чужих» текстів. Це яскраво зображено серед таких сюжетів, які змальовують повсякденне життя галицького міста, зокрема особливості ведення у ньому етнічного бізнесу: *«Місто міняло своє обличчя упродовж дня до невпізнання. ... жидівки пропонували гарячі смажені каштани ... коли проходили повз якісь українські товариства, то, погано володіючи українською мовою, своїми вигуками викликали в покупців регіт»* [20, с. 42].

Також у романі наявне інтертекстуальне відсилання в описі львівських торгів до твору Леопольда фон Захер-Мазоха «Жіночі образки з Галичини»: *«Кракідали – це справжнє царство жидівське, тут можна побачити і вбраних на європейський манір поважних пань та панів, і бородатих гуситів з довгими пейсами в чорних атлясових халатах і капелюхах, і засмальцьованих жидівок ... так само на базарах Стамбула, Танжера, Маракеша чи Каїра, можна і навіть треба торгуватися... Поруч із гендьярами жидівськими сновигають українці й поляки, панує постійний рух, а в повітрі бринить гучна какофонія звуків»* [20, с. 48].

Так, «Танго смерті» постає своєрідним літературним пазлом, побудованим на численних натяках та алюзіях. Алюзія, звертаючись до конкретного літературного твору чи культурного феномена, не лише спрямовує читача на процес розпізнавання та декодування текстових смислів, але й значно розширює його змістовий горизонт. Особливістю у романі Юрія Винничука є її свідоме застосування. У цьому випадку алюзія відрізняється від традиційних образів, мотивів чи «мандрівних сюжетів». Наприклад, в описі львівського гетто автор зазначає, що воно *«мало таку ж властивість, як і шагренева шкіра»* [20, с. 50]. Цей натяк на однойменний роман Оноре де Бальзака не лише нагадує читачу про

символіку шагреневої шкіри як образу, що забирає життєву силу, а й додає нового виміру цьому символу, розміщуючи його в контексті трагедій Другої світової війни.

Також у романі наявні алюзії на загальнолітературні сюжети, які вже стали «класичними». Наприклад, Юрій Винничук словами героя твору Яся описує воєнну ситуацію у Львові такою фразою: *«На Західному фронті нічого не відбувається»* [20, с. 233]. Письменник звертається до однойменного твору Еріха Марії Ремарка та актуалізує одну з тем роману – усвідомлення того факту, що війна розділяє життя на «до» та «після», що життя ніколи не буде таким, як раніше. Персонажі роману «Танго смерті» так, як і персонажі німецького письменника, учасники війни, які захищають свою країну, як це колись робили їхні батьки. Юрій Винничук цією однією фразою зачіпає цілий пласт філософських і соціальних проблем, зокрема проблему «втраченого покоління» – покоління молодих людей, які відчули себе непотрібними не тільки суспільству, а й самим собі, бо після війн не можуть пристосуватися до тепер уже мирних, але абсолютно нових для них обставин.

У розповіді Мілі, однієї з персонажів роману, згадується про так званий «потяг-привид». Вона вважає, що він – *«це оця книгозбірня, де стелажі – вагони, що перевозять безліч давно померлих авторів... Вони й пронумеровані, як вагони, і кожна полиця – окреме купе»* [20, с. 164]. Можна припустити, що це не що інше, як алюзія на роман Карлоса Сафона «Тінь вітру» з його бібліотекою-кладовищем забутих книжок. Бібліотекарка пані Конопелька уявляє, що настане час, коли вона розчиниться у просторах бібліотеки й через сто або двісті років *«візьмуть за старий манускрипт, пронумерують і поставлять на полицку»* [22, с. 131]. Цей момент перегукується з романом Карлоса Сафона, у якому душі авторів та читачів живуть у забутих книжках.

Також варто виокремити наявність біблійних глокалізмів, що повторно акцентують на відсиланні до Біблії та дозволяють побачити глибинний зміст і справжню сутність Святого Письма у нових теологічних, філософських, ідейно-естетичних, культурологічних ракурсах: *«Господь творив світ за допомогою слова»* [20, с. 167]; *«Нам заборонено вживати в їжу кров»* [20, с. 79]; *«... скоро настане такий час, що ти ще будеш заздрити тим, хто помер, а найбільше тим, хто не народився»* [20, с. 83]; *«І в Біблії пишеться, що Господь творив світ словом. Слово одних до небес піднімає, а других до землі прибиває. Бійтеся лихих слів, сказаних про вас»* [20, с. 167]. Отже, відсилання до біблійних сюжетів в романі актуалізують повторне прочитання давніх істин і їх нове переосмислення.

У романі наявні цитування з Корану, що виконують функцію прогнозу й допомагають заглибитись у тему пам'яті та ідею реінкарнації, з якою тісно пов'язані давні ісламські уявлення про смерть і сюжет «Танго смерті». У Корані присутні прадавні уявлення, в яких смерть ототожнюється зі сном, а воскресіння з мертвих – з пробудженням: *«Господь зробив ніч для вас покривалом, і сон відпочинком, і створив день для пробудження (pushur)»* [20, с. 182]. Звернення до арканумської книги смерті й численних стародавніх талмудів сприяють метафоризації, експресивно збагачують текст і виконують функцію кодування.

Мірча Еліаде, румунський академік, письменник, філософ та релігієзнавець, розвинув концепцію, яка розмежовує поняття мирського й священного простору. Дослідник вважає, що відкриття священного простору дозволяє віднайти «точку відліку», зорієнтуватись в хаотичній однорідності, «сотворити Світ» і жити в ньому реально. Натомість мирський чи профанний простір підтримує однорідність і відносність простору. Всяка істинна орієнтація зникає, оскільки «точка відліку» перестає бути єдиною. Інакше кажучи, більше нема «Світу», а є лише уламки зруйнованого Всесвіту, аморфна маса великої кількості «місць», більш чи менш нейтральних, де людина переміщується,

керуючись життєвими потребами, звичайними для існування в індустріальному суспільстві [37, с. 12-13].

У романі «Танго смерті» Юрій Винничук використовує також прийом десакралізації простору, надаючи сакральному контексту нові конотації за допомогою гумору. Простір бібліотеки, де захований трактат із нотами Калькбрєннера, перетворюється на місце, яке абсолютно не співвідноситься ні з сакральністю, ні з бібліотекою загалом. Гумористичні елементи, які автор додає до описів, вступають у контраст із традиційною величчю бібліотеки. Це створює особливий наративний ефект, адже несумісність гумору із сакральним простором не тільки викликає іронічний підтекст, але й запрошує читача до перегляду усталених уявлень про культурні символи. Наприклад, запах шинки, ковбаси, шпондерки, що дозрівали не в диму, а в тумані, що височів попід високими стелями бібліотеки: *«У ніздрі мені вдарив запах не тільки старих фоліантів, цвілі й шкіри, дерев'яних стелажів, поточених шашелем, а й якийсь дивний і незбагненний, як для цього місця, фантазійний запах вудженого м'яса»* [20, с. 157]. Або наявність вина чи постільної білизни у визначених місцях, щоб відвідувачі мали змогу відпочити після блукання лабіринтами стелажів.

Сюжет роману обертається навколо фрази «у тіні маків», яка виступає потужним смисловим кодом і викликає алюзію на повість Мірча Еліаде «У тіні лілій». Звернення до твору румунського письменника дозволяє значно розширити семантичний горизонт тексту, влітаючи в нього елементи релігійно-філософського осмислення світу. Така алюзія вказує на подібність у трактуванні символічних просторових образів. Якщо у Мірча Еліаде «тінь лілій» виступає як знак сакрального і трансцендентного, то «тінь маків» у Юрія Винничука також набуває багатозначності, поєднуючи ідеї життя, смерті й пам'яті. Цей образ резонує з основними темами роману, такими як циклічність історії, метафізична

природа часу та значення людських виборів у контексті національних і глобальних трагедій.

Можна сказати, що «Роман Юрія Винничука – про Львів, про історичні катаклізми, злами, трагедії, які перетривало місто у круговерті революцій, воєн, змін влад та політичних режимів. І про те, що зостається незнищеним за будь-яких умов, – назвімо його хоч таємничим духом міста/місця, хоч культурним ґрунтом, хоч традицією чи пам'яттю, хоч (чому ні?) самозреченою любов'ю мешканців, готових захищати свій дім від усіх зайд і окупантів» [1].

Інтертекстуальна інтерпретація роману Юрія Винничука «Танго смерті» демонструє, що міжтекстові зв'язки виступають важливим інструментом розширення смислового поля тексту. Завдяки численним алюзіям, цитатам і відсиланням до інших літературних і культурних творів, автор збагачує образи хронотопів, наповнюючи їх новими сенсами та культурними конотаціями.

Висновки до Розділу 4.

Інтертекстуальність в історичному романі виступає важливим інструментом осмислення минулого через призму літературного та культурного діалогу. Вона не лише збагачує текст додатковими сенсами, а й дозволяє по-новому інтерпретувати події та явища, створюючи багатовимірний наратив. Завдяки міжтекстовим зв'язкам автори історичних романів часто виходять за межі прямого опису подій, залучаючи алюзії, цитати й ремінісценції, які підкреслюють універсальність і тяглість історичних процесів.

Особливістю інтертекстуального підходу в історичному романі є здатність поєднувати локальні контексти з глобальними культурними кодами. Автори не тільки відтворюють епоху, але й конструюють власну філософію історії, залучаючи читача до активного співтворення смислів. Тому історичний роман

стає не лише художнім засобом реконструкції минулого, а й способом рефлексії над ним через паралелі з іншими текстами та культурами.

Роман Юрія Винничука «Танго смерті» є яскравим прикладом використання інтертекстуальності як художнього засобу в історичному романі. Твір наповнений алюзіями до відомих авторів світової літератури, зокрема до творів Оноре де Бальзака, Мірча Еліаде, Еріха Марії Ремарка, а також до Біблії, Корану, грецької міфології тощо. Завдяки інтертекстуальності Юрій Винничук не лише розкриває драматичні події минулого, але й пропонує читачеві ширше культурне осмислення трагічних моментів української історії.

ВИСНОВКИ

Отже, у цій науковій роботі було досліджено дискурс інтертекстуальності в сучасній українській літературі. Дослідження проводилося в межах таких літературних жанрів як детектив, фемінна проза й історичний роман на прикладі творчості Василя Шкляра, Ірен Роздобудько та Юрія Винничука.

У першому розділі було проаналізовано загалом феномен інтертекстуальності у контексті епохи постмодернізму, а також її розвиток в українському літературному процесі. Так, постмодернізм у сучасній українській літературі відіграє ключову роль у трансформації традиційних художніх форм та культурних смислів, відкриваючи нові підходи до осмислення історії, ідентичності та наративних стратегій. Однією з основних рис цього напрямку є інтертекстуальність – інструмент, який активізує діалог між різними текстами, епохами та культурними традиціями. Використовуючи цитати, алюзії та ремінісценції, автори створюють багатовимірний текстуальний простір, що дозволяє поєднати локальні і глобальні контексти. Такий підхід сприяє збагаченню літературного дискурсу, створюючи поліфонію голосів і перспектив.

З огляду на досліджені у роботі питання можна зробити висновок, що інтертекстуальність у контексті українського постмодернізму стає важливим засобом не лише збагачення літературної палітри, але й переосмислення ключових культурних і соціальних питань. Вона забезпечує багатогранність художнього тексту, створюючи простір для діалогу між минулим і сучасністю, літературою й історією.

У другому розділі було досліджено розвиток детективного жанру в українській літературі та використання засобів інтертекстуальності в його межах на прикладі роману Василя Шкляра «Ключ». Як висновок можна зазначити, що сучасний український детектив демонструє динамічну трансформацію жанрових

меж, інтегруючи соціально значущі теми, які відображають специфіку історичних періодів. Завдяки зосередженню на суспільних і психологічних аспектах, твори українських авторів у цьому жанрі виходять за рамки масової літератури та стають ефективним інструментом соціальної критики, залучаючи широку аудиторію.

Прикладом цього є роман «Ключ» Василя Шкляра, який являє собою унікальний зразок сучасної української прози. Автор майстерно поєднує елементи детективу й містики, створюючи багатопланову оповідь, яка захоплює інтригуювальним сюжетом і динамічністю подій. У той же час містичний компонент надає твору глибини та сприяє осмисленню філософських питань. Так, роман «Ключ» слугує яскравим прикладом того, як сучасна література може бути одночасно інтелектуальною і доступною для широкого кола читачів, підтверджуючи високий потенціал українського детективу як жанру.

У третьому розділі було досліджено розвиток української фемінної прози та роль інтертекстуальності як засобу переосмислення й відображення жіночого досвіду на прикладі роману «Амулет Паскаля» Ірен Роздобудько. Так, можна зазначити, що вивчення інтертекстуальності у сучасній фемінній прозі має значний потенціал для глибшого розуміння жіночого досвіду в літературі. Інтертекстуальні зв'язки в українських авторок не лише збагачують зміст їхніх творів, але й виступають інструментом трансформації традиційних наративів. Завдяки цьому письменниці отримують можливість критично переосмислювати усталені культурні коди, формуючи сучасний фемінний дискурс.

Роман Ірен Роздобудько «Амулет Паскаля» є показовим прикладом використання інтертекстуальних елементів, які переосмислюють класичні образи й теми та відкривають нові виміри жіночого досвіду. Символіка, алюзії та цитати, присутні у тексті, стають не лише стилістичним прийомом, а й засобом розширення культурного та філософського контексту. Це дозволяє героїні

роману пройти шлях переосмислення свого життя та досягнення внутрішньої гармонії. Через інтертекстуальність у творі розкриваються теми самопізнання та самореалізації. Отже, інтертекстуальність у фемінній прозі не лише збагачує художній текст, але й слугує важливим засобом осмислення ключових екзистенційних питань.

У четвертому розділі було проаналізовано розвиток історичного роману в українській літературі. Зокрема, було досліджено інтертекстуальність як засіб деконструкції історії на прикладі роману «Танго смерті» Юрія Винничука. Варто зазначити, що інтертекстуальність в історичному романі виконує важливу функцію осмислення минулого через діалог з літературними та культурними контекстами. Цей підхід збагачує текст додатковими сенсами, дозволяючи по-новому інтерпретувати історичні події та явища, створюючи багатовимірний наратив. Завдяки використанню алюзій, цитат і ремінісценцій автори історичних романів не лише описують події, але й підкреслюють універсальність і спадковість історичних процесів. Автори створюють не лише художню реконструкцію епохи, а й власну філософію історії, залучаючи читача до активного співтворення смислів. У такий спосіб історичний роман стає не лише засобом відображення минулого, а й платформою для його рефлексії через паралелі з іншими текстами й культурами.

Роман Юрія Винничука «Танго смерті» є прикладом майстерного використання інтертекстуальності в історичному жанрі. Твір наповнений алюзіями до таких класиків світової літератури як О. де Бальзак, М. Еліаде, Е. М. Ремарк, а також зверненнями до сакральних текстів Біблії, Корану й античної міфології. Завдяки такій багатошаровій побудові автор не лише реконструює драматичні події минулого, але й пропонує глибше культурне осмислення трагічних моментів української історії.

Отже, на основі дослідження та аналізу проявів інтертекстуальності в різних жанрових формах у сучасній літературі можна зробити висновки, що це явище притаманне більшості постмодерних прозових творів незалежно від жанру. Так, що у детективі, що у фемінній прозі, що в історичному романі засобами вираження інтертекстуальних зв'язків слугують алюзії, ремінісценції, цитатність, фрагментарність викладу тощо. В усіх трьох творах, які було проаналізовано, наявні алюзії на релігійні тексти, міфологію, загальновідомі сюжети світової літератури та авторів, які вже стали класиками.

Отже, інтертекстуальність є важливим художнім і філософським інструментом сучасної літератури, який активно використовується в різних жанрах – від фемінної прози до історичних і детективних романів. Вона збагачує текст новими сенсами, дозволяє авторам переосмислювати традиційні наративи та створювати багатовимірні оповіді. Завдяки міжтекстовим зв'язкам літературні твори виходять за межі звичного художнього опису, а також пропонують читачам рефлексію над історичними, культурними й екзистенційними питаннями.

Інтертекстуальність сприяє створенню діалогу між текстами, епохами та культурами, що дозволяє авторам не лише реконструювати події, а й формувати власну філософію історії чи суспільства. Вона також залучає читача до активного співтворення смислів, підкреслюючи універсальність певних тем і символів. У результаті, інтертекстуальність виявляється ефективним способом комунікації сучасної літератури зі своїм культурним і літературним спадком, формуючи унікальний дискурс, релевантний як для авторів, так і для читачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Історично-містичний роман «Танго смерті». Рецензія на BBC Україна. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/11/121127_book_2012_review_tango_nk (дата звернення : 01.11.2024).

2. Агеєва В. П. Жіночий простір. Літературознавчі студії. 2002. Вип. 8. С. 3–10 С. URL : <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/13990> (дата звернення: 11.10.2024).

3. Андрухович Ю. Рекреації. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=14240> (дата звернення : 15.08.2024).

4. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / Львів. держ. ун-т ім. Івана Франка. Центр гуманіт. дослідж., Наук. т-во ім. Шевченка; за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. 633 с. URL : <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001897> (дата звернення : 09.10.2024).

5. Бальзак де О. Шагренева шкіра. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=703> (дата звернення : 20.08.2024).

6. Башкирова О. Концептуалізація мистецтва в сучасному українському жіночому романі (на матеріалі творів Ірен Роздобудько та Галини Вдовиченко). Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки. 2016. № 8. С. 3–11. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Litpro_2016_8_3 (дата звернення : 20.10.2024).

7. Бессараб О. В. Детективний роман як головний прояв масової літератури кінця XX початку XXI століття. Вісник Харківського національного університету

ім. В. Н. Каразіна. 2012. № 1014. Сер.: Філологія. Вип. 65. С. 204–207. URL : <https://ekhnuir.karazin.ua/handle/123456789/6608> (дата звернення : 24.09.2024).

8. Біловус Л. І. Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості І. Світличного та В. Стуса) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 - теорія літератури / Тернопільський держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка : наук. кер. : Р. Т. Гром'як. Тернопіль, 2003. 172 с. URL : <http://dspace.wunu.edu.ua/handle/316497/1600> (дата звернення : 17.09.2024).

9. Білозуб А. І. Інтертекстуальність у художньому постмодерному дискурсі. Лінгвістичні студії. 2011. Вип. 23 С. 120–124. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/lingst_2011_23_28 (дата звернення : 19.09.2024).

10. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean_Baudrillard/Symuliakry_i_symuliatsiia.pdf (дата звернення : 11.09.2024).

11. Боева Е. В. Інтертекстуальність як ознака ідіостиллю Ю. Іздрика: онімний аспект текстотворення. Проблеми сучасного літературознавств : зб. наук. праць / Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Одеса : Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 205–214.

12. Бондаренко Ю. Феномен історичності в романі П. Загребельного «Диво». Дивослово. 2006. № 2. С. 2–7. URL : <https://e-library.mu.edu.ua/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=2096186> (дата звернення : 24.10.2024).

13. Бондар-Терещенко І. Проста метаісторія «НепрОстих». Про «белетризацію минулого» в романі Т. Прохаська. Слово і час. 2003. № 6. С. 58–60.

14. Бригадир Я. О. Український ретродетектив початку ХХІ століття: генеза і жанрові особливості : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2017. 223 с. URL : https://chtyvo.org.ua/authors/Bryhadyr_Yaroslava/Ukrainskyi_retrodetektyv_pochatku_KhKhI_stolittia_heneza_i_zhanrovi_osoblyvosti/ (дата звернення : 25.09.2024).
15. Бровко О. О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції : монографія. Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. 400 с. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/36044> (дата звернення : 01.10.2024).
16. Бровко О. Феміністичний дискурс індивідуації в повісті Марії Матіос «Москалиця». Наукові записки. Серія: Філологічні науки. 2024. № 210. С. 66–70. URL : <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2024-210-9> (дата звернення : 13.10.2024).
17. Валуєва Н. М. Ретродетектив як внутріжанровий різновид детективу. Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. 2009. Вип. 4 (1). С. 152–161. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2009_4%281%29__22 (дата звернення : 28.09.2024).
18. Василь Шкляр: «Нестерпна легкість жанру для наших письменників виявилася найтяжчою» [Розмовляла Я. Дубинянська]. URL : https://zn.ua/ukr/ART/vasil_shklyar_nesterpna_legkist_zhanru_dlya_nashih_pismennikiv_viyavilasya_naytyazhchoyu.html (дата звернення : 08.10.2024).
19. Ватажко Е. Поняття «метатекстуальність» і «метаповідь» у літературознавчому дискурсі. Слово і Час. 2021. № 2 (716). С. 100–109. URL : <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.02.100-109> (дата звернення : 16.09.2024).
20. Винничук Ю. Танго смерті. Харків : «Фоліо». 2022. 364 с.
21. Віннічук А. П. Український історичний роман: шляхи становлення та розвитку. Українська література : історичний досвід і перспективи. 2023. №1.

С. 44–57. URL : <https://intranet.vspu.edu.ua/ukrlit/index.php/journal/article/view/3> (дата звернення : 23.10.2024).

22. Волошук Л. Феміністичний дискурс прози Євгенії Кононенко. Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського . Філологічні науки. 2017. № 1 (19). С. 62–66. URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/141487426.pdf> (дата звернення : 10.10.2024).

23. Гаєвська О. В. Феміністична і жіноча проза в українській літературі кінця XIX – початку XX століття. Літературознавчі студії. 2019. Вип. 56 (2). С. 33–38. URL : <https://litstud.knu.ua/wp-content/uploads/2020/02/56-2-4.pdf> (дата звернення : 10.10.2024).

24. Галушка Н. В. Літературознавча рецепція творчості Ірен Роздобудько. Література в контексті культури. 2013. Вип. 23 (1). С. 22–28. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/lvk_2013_23\(1\)__7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/lvk_2013_23(1)__7) (дата звернення : 20.10.2024).

25. Герасименко Н. Особливості творчої манери Ірен Роздобудько. Слово і час. 2005. № 11. С. 36–39. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/170614> (дата звернення : 17.10.2024).

26. Голобородько Я. Інсталяція жанру: роман-puzzle Іздрика. Слово і час. 2009. №6. С. 102–105.

27. Голобородько Я. Українська fashion-література. Тексти і цінності Ірен Роздобудько. Слово і час. № 12. С. 44–50. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnanu_2010_1_6 (дата звернення : 15.10.2024).

28. Голобородько Я. Чоловіча проза Василя Шкляра. Вісник Національної академії наук України. 2010. № 4. С. 57–63. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnanu_2010_4_8 (дата звернення : 30.09.2024).

29. Гребенюк Т. В. Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози) : навч. посіб. з курсу “Культурологія”. Запоріжжя : ЗДМУ, 2007. 136 с. URL : <http://dspace.zsmu.edu.ua/handle/123456789/11939> (дата звернення : 14.09.2024).

30. Гуляк А. Б., Кейда Ф. Ф. Історична проза Юрія Мушкетика: проблеми сучасної рецепції. Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету. Сер. : Філологія. 2009. Вип. 2. С. 35–59. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vmd_u_2008_2_6 (дата звернення : 25.10.2024).

31. Гуляк Т. Концепція детективного жанру в українській і російській літературі ХХ століття. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. 2013. № 28. С. 35–39. URL : <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/5719> (дата звернення : 24.09.2024).

32. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 263 с. URL : <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001862> (дата звернення : 19.09.2024).

33. Денисова Д. Відображення світогляду постмодерної доби у сучасних англomовних літературних текстах. Світогляд - Філософія - Релігія. 2014. Вип. 6. С. 173–180. URL : <http://jnas.nbuv.gov.ua/uk/article/UJRN-0000219336> (дата звернення : 12.09.2024).

34. Джойс Дж. Улісс. URL : <https://uabooks.net/reader/101/> (дата звернення: 10.09.2024).

35. Дорошенко К. Стратегія постмодерної гри у поетичних текстах Юрія Іздрика. Філологічні семінари. 2015. Вип. 18. С. 129–133. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fils_2015_18_15 (дата звернення : 19.09.2024).

36. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / пер. з англ. Мар'яни Гірняк. Львів : Літопис, 2004. 384 с.

37. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбицтво та культурні уподобання. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 591 с. URL: https://www.svit.in.ua/kny/Eliade_svvia.pdf (режим доступу : 27.10.2024).

38. Енциклопедія Сучасної України. Т. 11 : «Зор» – «Как» / гол. редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2011. 716 с. URL : <https://esu.com.ua/letter/%D0%B9> (дата звернення : 19.10.2024).

39. Єшкілев В. Постмодерністична «машина вживання» і українська культурна традиція. Ї. 2000. № 19. URL : <http://www.ji.lviv.ua/n19texts/jeshkilev.htm> (дата звернення : 19.09.2024).

40. Жигун С. В. Український детектив 1920-1980-х років: історія і прагматика. Детективний жанр: художньо-естетичні трансформації в історико-літературному процесі : колект. моногр. / за ред. проф. О. В. Кеби. Кам'янець-Подільський : Видавець Ковальчук О. В., 2021. 188 с. URL : <https://www.academia.edu/60581171/> (дата звернення : 20.09.2024).

41. Захер-Мазох фон Л. Жіночі образки з Галичини. URL : <https://www.ji.lviv.ua/n87texts/zhinochi-obrazki-Halychyny.htm> (дата звернення : 13.08.2024).

42. Зеленська В. М. Проблема національної пам'яті в художньо-образній структурі української прози на історичну тематику (40-50 pp. XX століття) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01; Черкас. нац. ун-т ім. Богдана Хмельницького. Черкаси, 2015. 206 с. URL : https://chtyvo.org.ua/authors/Zelenska_Liudmyla/Problema_natsionalnoi_pamiati_v_

khudozhno-obraznii_strukturi_ukrainskoi_prozy_na_istorychnu_tematyku/ (дата звернення : 22.10.2024).

43. Іванишин П. Теорія інтертекстуальності: спроба розрізнення. Філологічні семінари. 2013. Вип. 16. С. 53–59. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fils_2013_16_9 (дата звернення : 15.09.2024).

44. Ірен Роздобудько ніколи не задумується над своїм авторитетом і за лайку може дати по пиці! [Розмовляв Б. Логвиненко]. URL : <https://rozmova.wordpress.com/2019/02/28/iren-rozdobudko-6/> (дата звернення : 17.10.2024).

45. Кицак Л. В. Жанр детективу в сучасній українській літературі : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2013. 202 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0413U003875> (дата звернення : 25.09.2024).

46. Коваленко Д. Інтертекстуальний простір роману Юрія Винничука «Танго смерті». Слово і час. 2018. №2. С. 80–86. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/163742> (дата звернення : 01.11. 2024).

47. Кортасар Х. Гра в класики. URL : <https://findbook.in.ua/authors/khulio-kortasar> (дата звернення : 08.09.2024).

48. Косарева Г. С. Давньосвіт Валерія Шевчука : Художня рецепція старовинних літературних пам'яток : монограф. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. П. Могили, 2013. 188 с.

49. Кривопишина А. Масова та елітарна література: природа художності в українському романі початку XXI століття : дис. ... канд. філол. наук. : 10.01.06. Київ, 2018. 219 с. URL : https://chtyvo.org.ua/authors/Kryvopyshyna_Anna/Masova_ta_elitarna_literatura_pry

roda_khudozhnosti_v_ukrainskomu_romani_pochatku_KhKhI_stolittia/ (дата звернення : 20.09.2024).

50. Кукса Г. М. Історія розвитку та типологія жанру детективу у контексті світової літератури. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2024. № 15. С. 150–154. URL : <http://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/1542> (дата звернення : 28.09.2024).

51. Куриленко І. А. Трансформація феномену гри в дискурсі постмодернізму. Культура України. 2015. Вип. 49. С. 41–50. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kukl_2015_49_6 (дата звернення : 17.09.202).

52. Лазарович Н. В. Особливості постмодерністських тенденцій в контексті сучасної української культури. Молодий вчений. № 1 (89). 2021. С. 282–287. URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/195> (дата звернення : 13.09.2024).

53. Левченко Г. Трюк, атракціон і гротеск у поетиці роману Юрія Винничука «Танго смерті». Сучасні літературознавчі студії. 2017. Вип. 14. С. 264–275. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sls_2017_14_25 (дата звернення : 26.10.2024).

54. Лілік О. О. Родинна історія в соціокультурному контексті за романом Юрія Винничука «Танго смерті» : матеріали до вивчення у ВНЗ. Психолого-педагогічні основи гуманізації навчально-виховного процесу в школі та ВНЗ. 2016. Вип. 2. С. 131–139. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ppog_2016_2_20 (дата звернення : 19.09.2024).

55. Літературознавча енциклопедія: в 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 2. 624 с. URL : https://chtyvo.org.ua/authors/Kovaliv_Yurii/Literaturoznnavcha_entsyklopediia_U_dvokh_tomakh_T_2/ (дата звернення : 11.09.2024).

56. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : Академія, 2007. 752 с. URL : <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001094> (дата звернення : 13.09.2024).

57. Ляшов Н. М. Жанрові особливості історичного роману: історико-літературний дискурс. Філологічні науки. Вісник Запорізького національного університету. 2008. № 2. С. 142–146. URL : https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008-26-06/lyashov.pdf (дата звернення : 21.10.2024).

58. Маркелова С. П., Ясінська І. А. Образність постмодерністської драми як засіб реалізації ефекту абсурдності. Молодий вчений. № 10. 1 (98. 1). 2021. С. 72–75. URL : <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/4088> (дата звернення : 13.09.2024).

59. Нечиталюк І. В. Формально-змістові модифікації малої прози кінця XIX – початку XX століття. Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського національного лінгвістичного університету. Філологія, педагогіка, психологія. 2013. Вип. 26. С. 165–171. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkyu_2013_26_29 (дата звернення : 22.09.2024).

60. Обрусна С. Ю. Історичні погляди М. П. Старицького : дис... канд. іст. наук : 07.00.01; Чернів. нац. ун-т ім. Ю.Федьковича. Чернівці, 2003. 191 с. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Obrusna_Svitlana/Istorychni_pohliady_MP_Starytskoho.pdf? (дата звернення : 23.10.2024).

61. Оріненко І., Нечиталюк І. Інтертекстуальність в романі Юрія Винничука «Танго смерті». Закарпатські філологічні студії. 2023. № 28. С. 239–243. URL : http://www.zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/28/part_1/28-1_2023.pdf#page=239 (дата звернення : 25.10.2024).

62. Орінєнєко І., Нєчиталюк І. Роман В. Шєляра «Ключ» у лабіринті інтертекстуальності. Закарпатські філологічні студії. № 35. 2024. С. 304–308. URL : http://www.zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/35/35_2024.pdf#page=304

63. Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму. Канон та іконостас. Київ: Час, 1997. С. 215. URL : https://chtyvo.org.ua/authors/Marko_Pavlyshyn/Kanon_ta_ikonostas_Literaturno-krytychni_statti/ (дата звернення : 18.09.2024).

64. Переломова О. С. Інтертекстуальність сучасного фемінного художнього дискурсу (спостереження за структурою тексту повісті О. Забужко «Інопланетянка». Вісник Сумського державного університету. Серія Філологічні науки. 2006. №11 (95). Т. 1. С. 89–93. URL : https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/789/1/16_Perelom.pdf (дата звернення : 13.10.2024).

65. Переломова О. С. Інтертекстуальність як системотвірна текстово-дискурсивна категорія. Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. 2008. Вип. 34. С. 87–95. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpgvzdia_2008_34_11 (дата звернення : 14.10.2024).

66. Переломова О. С. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діяхронічний аспект : моногр. Суми : СумДУ, 2008. 208 с. URL : epo.snaau.edu.ua/bitstream/123456789/3056/1/Переломова%20О.%20С.%20Лінгвокультурні%20коди%20інтертекстуальності%20українського%20художнього%20дискурсу%20діяхронічний%20асpekt.pdf (дата звернення : 15.09.2024).

67. Поліщук О. Позиція персонажа в українській постмодерній прозі. Слово і Час. 2003. № 2. с. 70–74. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/189743/13-Polishchuk.pdf?sequence=1> (дата звернення : 12.09.2024).

68. Поліщук Я. Література XXI століття: прогностичний начерк. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2013. № 2. С. 67–70. URL: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/44> (дата звернення : 26.09.2024).

69. Поліщук Я. Постмодерна пропозиція і сучасна література. Естетика модернізму і постмодернізму. Вісник Львів. ун-ту. Серія філол. 2004. Вип. 33. Ч. 1. С. 116–120. URL : https://moodle.znu.edu.ua/pluginfile.php?file=/184787/mod_resource/content/1/Polishchuk_Dspace.pdf (дата звернення : 17.09.2024).

70. Приліпко І. «Текст як конденсатор культурної пам'яті»: інтертекстуальний простір прози Валерія Шевчука. Слово і Час. 2020. № 2. С. 33–54. URL : <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.02.33-54> (дата звернення : 25.10.2024).

71. Рахно К. Млин у дорожніх прикметах українських гончарів. Сіверянський літопис. 2014. № 6. С. 373–382. URL : <http://dspace.nbuiv.gov.ua/handle/123456789/82541> (дата звернення : 06.10.2024).

72. Ремарк Е. М. На західному фронті без змін. URL : <https://uabooks.net/15-na-zakhidnomu-fronti-bez-zmin.html> (дата звернення : 29.08.2024).

73. Родіонова І., Мхитарян О., Ситченко А. Корпус навчально-методичних матеріалів до дисциплін літературознавчого циклу : навч.-метод. посіб. / за заг. ред. І. Родіонової. Миколаїв, 2020. 355 с. URL : http://fif.mdu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/11/%D0%9F%D0%BE%D1%81%D1%96%D0%B1%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%BF%D1%83%D1%81_%D0%9B%D1%96%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%87%D1%96.pdf (дата звернення : 25. 10. 2024).

74. Роздобудько І. Амулет Паскаля. Харків : «Фоліо», 2007. 189 с.

75. Саєнко В. Як і куди рухається сучасний український постмодерн? Ключ до превентивної відповіді – роман Василя Шкляра. Історико-літературний журнал. Одеса, 2002. № 7. С. 275–281. URL : <https://dspace.onu.edu.ua/handle/123456789/18444> (дата звернення : 01.10.2024).

76. Сафон К. Р. Тінь вітру : пер. з англ. І. Паненко. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2007. 480 с.

77. Скорина Л. В. Популярна література в інтертексті українського письменства 1920-х років. Нова філологія, 2023. № 90. С. 116–124. URL : <https://doi.org/10.26661/2414-1135-2023-90-16> (дата звернення : 30.09.2024).

78. Словник української мови. Академічний тлумачний словник (1970–1980). URL : <https://sum.in.ua/s/tangho> (дата звернення : 01.11.2024).

79. Соколовська Ю. Інтертекстуальні особливості прози Ірен Роздобудько. Проблеми сучасного літературознавства. 2018. № 26. С. 172–179. URL : <https://doi.org/10.18524/2312-6809.2018.26.129475> (дата звернення : 15.10.2024).

80. Соколовська Ю. С. Особливості гостросюжетної прози Ірен Роздобудько. Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. 2015. Вип. 8. С. 221–227. URL : <https://philology.bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2017/04/31-2.pdf> (дата звернення : 16.10.2024).

81. «Танго смерті» Ю. Винничука – вир історії і містифікації [Розмовляла Є. Ковалевська]. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/11/121116_book_2012_interview_vynnychuk_ek (дата звернення : 26.10.2024).

82. Ушневич С. Осмислення національної ідентичності в романі «Залишенець. Чорний Ворон» Василя Шкляра. Прикарпатський вісник НТШ.

Слово. 2015. № 2. С. 372–380. URL : https://www.researchgate.net/publication/309239985_Osmislenna_nacionalnoi_identичnosti_v_romani_Zalisenec_Cornij_Voron_Vasila_Sklara (дата звернення : 25.10.2024).

83. Ференц Н. Сучасні методологічні засади літературознавства : навч.-метод. посіб. для студ. філол. фак. / упоряд. : О. М. Чижмар ; відповід. за вип. : В. В. Барчан ; рец. : Н. Й. Ребрик, О. Ю. Кузьма. Ужгород : Гражда, 2021. 140 с. URL : <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/37051> (дата звернення : 15.09.2024).

84. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : монографія. Донецьк : ЛАНДОН–XXI, 2011. 432 с. URL : https://moodle.znu.edu.ua/pluginfile.php/1087820/mod_resource/content/2/mon-filonenko2%20%D0%BC%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%BB%D1%96%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0%20%D0%B2%20%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%96.pdf (дата звернення : 02.10.2024).

85. Філоненко С. О. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років XX століття : монографія. К., Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. 156 с. URL : <https://bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2018/10/monografija-Filonenko.pdf> (дата звернення : 12.10.2024).

86. Форманова С. В. Функціональна семантика заголовка як ключ до розуміння художнього твору (на матеріалі роману Василя Шкляра «Ключ»). Культура народів Причорномор'я. 2002. № 32. С. 370–372. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/75581> (дата звернення : 02.10.2024).

87. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза. Постмодерний період : навч. посіб. Київ : Академія, 2008. 247 с. URL : <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001365> (дата звернення : 11.09.2024).

88. Чорновол-Ткаченко Р. С. Теорія інтертекстуальності: цілі, завдання, методи. Вісник СумДУ. 2006. № 11 (95). Т. 2. С. 82–87. URL : <https://tractatus.sumdu.edu.ua/Arhiv/2006-11-2/15.pdf> (дата звернення : 16.09.2024).

89. Шаповал М. Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика : навч. посібн. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. 167 с. URL: https://moodle.znu.edu.ua/pluginfile.php/1012795/mod_resource/content/1/%D0%A8%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BB.%20%D0%86%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%D1%83%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C.pdf (дата звернення : 14.10.2024).

90. Шаповал М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі: автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06. Київ : нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2010. с. 389. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0510U000228> (дата звернення : 16.09.2024).

91. Шарова Т. М., Овсяннікова А. С. Зображення людського буття в творах Ю. Винничука (на прикладі роману «Танго смерті»). International research conference «Contemporary issues in philological sciences: experience of scholars and educationalists of Poland and Ukraine»: Conference Proceedings, April 28–29, 2017. Lublin, 2017. P. 71–74.

92. Шкляр В. Ключ. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля». 2023. 256 с.

93. Що таке український бестселер? / В. Панченко, В. Даниленко, В. Шкляр, О. Яровий, Г. Сивокінь. Слово і Час. 2003. № 2. С. 41–44. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/189738> (дата звернення : 19.09.2024).

94. Юрій Винничук: Реалізм у літературі – це часто страшенно нудно. [Розмовляв Стасіневич Є.]. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2015/10/08/uriy-vynnychuk/> (дата звернення : 26.10.2024).

95. Barthes R. The Death of the Author. The Rustle of Language. Berkeley : University of California Press, 1989. p. 49–55.

96. Deleuze G., Guattari F. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1987. 560 p.

97. Derrida J. Of Grammatology / transl. by G. Chackravorty-Spivak. Corrected ed. Baltimore and London : John Hopkins University Press, 1997. 360 p. URL : https://monoskop.org/images/8/8e/Derrida_Jacques_Of_Grammatology_1998.pdf (дата звернення : 11.09.2024).

98. Kristeva Julia. La revolution langage poetique: lavantgarde a la fin du XIX-e siecle Paris, 1974. P. 443.

99. Lis-Markiewicz P. Юрій Винничук як упорядник української літературної спадщини. Studia Ukrainica Posnaniensia. 2018. № 6. С. 225–234. URL : <https://doi.org/10.14746/sup.2018.6.27> (дата звернення : 26.10.2024).